

University of Kentucky

UKnowledge

Theses and Dissertations--Hispanic Studies

Hispanic Studies

2023

"Thinking Across Bodies": percepción woolfiana y giro material en la cuentística de Rodoreda, Roig, Alós y Riera

Ana Álvarez Guillén

University of Kentucky, anna92agar@gmail.com

Author ORCID Identifier:

 <https://orcid.org/0009-0004-9250-1108>

Digital Object Identifier: <https://doi.org/10.13023/etd.2023.236>

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

Recommended Citation

Álvarez Guillén, Ana, "Thinking Across Bodies": percepción woolfiana y giro material en la cuentística de Rodoreda, Roig, Alós y Riera" (2023). *Theses and Dissertations--Hispanic Studies*. 60.
https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/60

This Doctoral Dissertation is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations--Hispanic Studies by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@sv.uky.edu.

STUDENT AGREEMENT:

I represent that my thesis or dissertation and abstract are my original work. Proper attribution has been given to all outside sources. I understand that I am solely responsible for obtaining any needed copyright permissions. I have obtained needed written permission statement(s) from the owner(s) of each third-party copyrighted matter to be included in my work, allowing electronic distribution (if such use is not permitted by the fair use doctrine) which will be submitted to UKnowledge as Additional File.

I hereby grant to The University of Kentucky and its agents the irrevocable, non-exclusive, and royalty-free license to archive and make accessible my work in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known. I agree that the document mentioned above may be made available immediately for worldwide access unless an embargo applies.

I retain all other ownership rights to the copyright of my work. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of my work. I understand that I am free to register the copyright to my work.

REVIEW, APPROVAL AND ACCEPTANCE

The document mentioned above has been reviewed and accepted by the student's advisor, on behalf of the advisory committee, and by the Director of Graduate Studies (DGS), on behalf of the program; we verify that this is the final, approved version of the student's thesis including all changes required by the advisory committee. The undersigned agree to abide by the statements above.

Ana Álvarez Guillén, Student

Dr. Ana Rueda, Major Professor

Dr. Alan V. Brown, Director of Graduate Studies

“THINKING ACROSS BODIES”: PERCEPCIÓN WOOLFIANA Y GIRO MATERIAL
EN LA CUENTÍSTICA DE RODOREDA, ROIG, ALÓS Y RIERA

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By

Ana Álvarez Guillén
Lexington, Kentucky

Director: Dr. Ana Rueda, Professor of Hispanic Studies
Lexington, Kentucky

2023

Copyright © Ana Álvarez Guillén 2023
<https://orcid.org/0009-0004-9250-1108>

ABSTRACT OF DISSERTATION

“THINKING ACROSS BODIES”: PERCEPCIÓN WOOLFIANA Y GIRO MATERIAL EN LA CUENTÍSTICA DE RODOREDA, ROIG, ALÓS Y RIERA

Conventional understandings of perception have long undergirded traditional readings of Modernist texts in adopting a predominantly subject-centered perspective that separates subject from object in a vertical and hierarchical relationship. I argue that a consideration of Virginia Woolf’s short stories in dialogue with four generations of twentieth-century Catalan women writers who followed her work closely suggests an entirely different epistemological framework of perception in which subject and object are fluidly and horizontally organized. Mercè Rodoreda, Concha Alós, Montserrat Roig and Carme Riera establish a horizontal fictional dialogue that constitutes a return to matter that decenters the subject, resulting in an alternative understanding of quotidian reality in which objects acquire an agency proper to subjects and active trans-corporeal interchanges and interactions are continuous. I draw an evolutionary thought line between these stories and current feminist new materialisms that propose precisely the dissolution of constructed binomial limits between perceiving and perceived, human and non-human, and nature and materiality as a liberating new way of conceiving our world because it redefines social power along a horizontal axis. I thus locate Woolf and her Catalan counterparts on an epistemological continuum—and an intergenerational theoretical genealogy—with theorists such as Donna Haraway, Stacy Alaimo, and Sara Ahmed, whose collective new materialist thinking ideates a salutary shift toward care economies and democratized social dynamics.

KEYWORDS: Catalan short story, twentieth-century women writers, feminist new materialism, material turn, perception, trans-corporeality.

Ana Álvarez Guillén
(Name of Student)

01/19/2023

Date

“THINKING ACROSS BODIES”: PERCEPCIÓN WOOLFIANA Y GIRO MATERIAL
EN LA CUENTÍSTICA DE RODOREDA, ROIG, ALÓS Y RIERA

By
Ana Álvarez Guillén

Dr. Ana Rueda

Director of Dissertation

Dr. Alan V. Brown

Director of Graduate Studies

01/19/2023

Date

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer, en primer lugar, el apoyo de la directora de esta disertación, la Dra. Ana Rueda, cuyo trabajo académico admiro enormemente. Siempre estaré agradecida por los valiosos consejos, profesionalidad y empatía con los que me ha acompañado en el proceso de escritura. Me gustaría agradecer también el trabajo del resto de miembros que componen mi comité por guiarme en este camino: a la Dra. Ana Liberato, a la Dra. Carmen Moreno-Nuño y a la Dra. Dierdra Reber, así como al Dr. Tad Mutersbaugh. Agradezco las enseñanzas, los seminarios, las muchas lecturas compartidas y, por supuesto, el tiempo generosamente dedicado a leer con detalle esta disertación. Extiendo mis agradecimientos al profesorado del departamento de Hispanic Studies, por su respaldo a lo largo de mis años en el programa.

Completar esta disertación no habría sido posible sin el apoyo de las compañeras y amistades que he tenido la suerte de tener más o menos cerca durante este proceso: Brittany, Kelly, Catalina, Fabián, Abraham, Ana, Álvaro, Lucía y tantas otras. Gracias por el cariño, la comprensión, las conversaciones, los cuidados y las risas. Gracias al amor incondicional de mi familia: mi madre, mi padre y mis hermanas Marta, Inés, Clara y Luis. Entre ellas comenzó mi amor por las letras y la literatura y de ellas siempre he recibido el ánimo y aliento necesarios para terminar este proyecto. Gracias a Eliot, que se fue demasiado pronto, pero siempre fue el mejor de los compañeros de trabajo. Por último, quiero agradecer especialmente a David el ser la razón por la que yo y estas

páginas estamos aquí. Gracias infinitas por las valiosas lecturas conjuntas y por siempre haber sabido ser el apoyo firme, el inmenso cariño y la paz que he necesitado.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	i
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LAS ESCRITORAS EN DIÁLOGO Y LOS NUEVOS MATERIALISMOS FEMINISTAS ..	11
1.1 La recepción de Virginia Woolf en España	13
1.2 Woolf, Rodoreda, Alós, Roig y Riera como voces literarias del feminismo	20
1.3 Desafiando los marcos perceptivos: los nuevos materialismos feministas	37
CAPÍTULO 2. LA AGENCIA DE LO MATERIAL: OBJETOS POROSOS, (DES)ORIENTADOS.....	48
2.1 El protagonismo de los objetos: desestabilizar la subjetividad	48
2.2 Marcos de percepción y refracción	52
2.2.1 Enmarcar la mirada: noies finestreres	52
2.2.2 El espejo como convergencia de la dicotomía perceptiva	60
2.3 Porosidad transcorpórea y objetos (des)orientados	67
2.3.1 Materia porosa en la narrativa rodorediana	72
2.3.2 Materia comestible y antropofagia en la prosa envolvente de Alós	78
2.3.3 Roig: memoria e interdependencias sociomateriales.....	83
2.3.4 Riera y el género epistolar: el artificio del papel.....	88
CAPÍTULO 3. LO FANTÁSTICO SUBVERSIVO: SUJETOS MÁS QUE HUMANOS	97
3.1 Presencias fantasmales en la prosa woolfiana	100
3.2 Enredos plantas-humanos en el herbario rodorediano	104

3.3 Más que humanos: metamorfosis en Mi Cristina y otros cuentos.....	112
3.4 Cuerpos metamorfoseados y agua primigenia	123
3.5 Rey de gatos: Seres monstruosos y antropófagos	132
3.6 “Carne de mimosa” rieriana: enraizada en la tierra.....	142
CONCLUSIONES	149
BIBLIOGRAFÍA.....	156
VITA	167

INTRODUCCIÓN

La manera en que la percepción ha sido convencionalmente interpretada ha sustentado las lecturas tradicionales que se han hecho de los textos pertenecientes al modernismo anglosajón al adoptar una perspectiva predominantemente centrada en el sujeto y separando así a dicho sujeto del objeto en una relación vertical y jerárquica. En esta tradición de lecturas el foco se ha puesto en el subjetivismo y temas derivados del mismo como la memoria, el trauma y el psicoanálisis. Alejándose de esta tendencia, el presente trabajo de investigación aboga por un marco epistemológico alternativo en el cual sujeto y objeto se organicen de manera fluida y horizontal. Aunque el énfasis en el subjetivismo –tan importante en esta literatura como reacción ante las tendencias narrativas anteriores, en las que predomina una representación de la realidad ordenada, comprensiblemente racional y objetiva– ha dado lugar a numerosas y valiosas lecturas de obras modernistas, observar los aspectos narrativos que llevan a cuestionar la centralidad del sujeto enriquece la comprensión de los complejos mundos ficcionales creados.

Es desde dicho marco alternativo que se lleva a cabo un estudio analítico de la cuentística de cuatro generaciones de escritoras adscritas al ámbito literario catalán del siglo XX, Mercè Rodoreda (1908-1983), Concha Alós (1926-2011), Montserrat Roig (1946-1991) y Carme Riera (1948-), en conversación paralela con una de las voces más reconocidas del modernismo literario anglosajón, Virginia Woolf (1882-1941), con el objetivo de mostrar que la obra de todas ellas establece un diálogo ficcional horizontal que constituye una vuelta al objeto y descentra al sujeto, dando como resultado una comprensión alternativa de la realidad cotidiana en la que la materia adquiere una vida y

una agencia propias y protagónicas. Debido, por un lado, al papel determinante que han tenido las editoriales barcelonesas en la traducción, publicación y difusión de la obra de Woolf y, por otro lado, al desarrollo del pensamiento feminista en la región catalana, esta investigación estudia concretamente estas escritoras, cuya producción literaria de ficción y ensayística se adscribe al ámbito literario de Barcelona. Cabe indicar que, de las cuatro escritoras en las que este estudio se centra, Alós y Riera, a diferencia de Rodoreda y Roig, no son oriundas de la comunidad autónoma catalana. Debido a que Alós es de la valenciana y Riera de la balear, puede parecer más correcto referirse al grupo como perteneciente a los Països Catalans. Sin embargo, la decisión de hablar de Cataluña responde al hecho de que, a lo largo de su carrera literaria, las cuatro autoras están claramente vinculadas al ámbito literario de Cataluña y, más específicamente, de Barcelona.

Este estudio traza una línea de pensamiento evolutivo entre la prosa de las cinco escritoras y los nuevos materialismos feministas actuales, que proponen precisamente la disolución de los límites binomiales impuestos entre sujeto perceptor y objeto percibido, humano y no humano, como una nueva forma liberadora de concebir nuestro mundo, ya que redefine el poder social a lo largo de un eje horizontal. Por lo tanto, se ubica a Woolf y sus contrapartes catalanas en un continuo epistemológico –y una genealogía teórica intergeneracional– con voces teóricas como las de Sarah Ahmed y Stacy Alaimo, cuya línea de pensamiento colectivo de los nuevos materialismos idea un saludable movimiento hacia una ética de cuidados y una democratización en las dinámicas sociales.

El primer capítulo, titulado “Las escritoras en diálogo y los nuevos materialismos feministas” crea esta productiva línea conectora, dibuja el continuo narrativo, teórico y epistemológico dentro del cual se va a situar todo el desarrollo analítico posterior. Para ello, esta primera sección abre con un rastreo historicista de la recepción de Virginia Woolf en España, lo cual ayuda a entender cómo su obra ensayística y de ficción se tradujo, distribuyó, estudió y recibió en la sociedad española y catalana del momento. Más adelante el capítulo se centra en ofrecer una visión general del posicionamiento feminista de la propia Woolf, así como de cada una de las cuatro escritoras de este estudio, más concretamente el que va articulándose en sus entrevistas, ensayos, artículos y otros textos no ficcionales. Esta parte de la investigación tiene por objetivo dar una idea clara de cómo cada una de ellas entiende su labor como escritora y la experiencia de ser mujer en el momento en que escribe.

La tercera y última sección de este capítulo inicial se centra en desarrollar el marco teórico, herramienta central que posteriormente facilita la nueva lectura de los textos incluidos en ella. Así, se profundiza en la teorización del binomio sujeto/objeto en los marcos de percepción proponiendo una reflexión sobre la evolución del pensamiento feminista en torno al acto de desbancar el orden ontológico impuesto en dicho binomio, un elemento clave en el análisis literario desarrollado en los siguientes capítulos. El propósito, pues, de este apartado es dar una idea de cómo se han desarrollado las diferentes conceptualizaciones del sujeto a lo largo de la historia de la filosofía en el pensamiento occidental, desde Descartes a Deleuze, y explicar cómo han avanzado los estudios metafísicos feministas y, en especial, en lo que los llamados nuevos

materialismos feministas han contribuido a la comprensión actual del sujeto y la percepción crítica de la realidad social gracias al trabajo de teóricas como Karen Barad, Susan Hekman y Elisabeth Grosz, entre otras. Este repaso facilita comprender la imprescindible aportación de dichas teorías a los campos de la filosofía y la teoría feminista.

Desde esta nueva perspectiva teórica lo material y lo cultural constituyen un continuo y se propone una unión considerada menos constrictiva y más fluida. Así, necesariamente el sujeto pierde protagonismo y la naturaleza, lo material, lo recupera. El yo, el sujeto no está por tanto en el centro y se ve de esta manera forzado a resituarse en un nuevo orden no antropocéntrico. Solo mediante este giro, mediante esta mirada que no es divisoria, sino que une la realidad en un continuo de materia y cultura, se puede alcanzar la igualdad y ver lo humano y lo no humano, lo material y lo espiritual e intelectual, a un mismo nivel libre de órdenes artificiales. El mundo puede verse ahora no en clave de dicotomías, sino desde una afirmación de fluidez vital horizontal. A su vez, las categorías estructurales que dan forma a lo que entendemos por realidad resultan no ser tan sustanciales como parecen. Los nuevos materialismos son, pues, una herramienta para el feminismo mediante la cual poder alcanzar una horizontalidad en la que la igualdad y los cuidados de los cuerpos-otros, ya sean humanos o no, son finalmente posibles.

Uno de los objetivos principales de este estudio es crear un diálogo productivo con las escritoras e interrogar a los textos desde este marco teórico, desde el posicionamiento teórico del giro material, con el fin de llegar a desentrañar cómo se

materializa y opera en los cuentos de Rodoreda, Alós, Roig y Riera este provechoso retorno a los objetos, a la naturaleza y lo material. Además, se explica qué efectos tiene dicho giro material tanto dentro como fuera de las narraciones de cada escritora. En cuanto al género literario, la presente investigación toma la forma del cuento como herramienta central para analizar las voces de las escritoras, que en términos generales han sido más estudiadas en referencia a la novelística. Aunque también se tienen en cuenta los textos no ficcionales a la hora de analizar el pensamiento desarrollado por las escritoras, el cuento se presenta como idóneo para señalar y profundizar en los puntos de encuentro de estas. Al tomar la dicotomía sujeto-objeto como eje de la investigación, la intensidad y concisión características del relato breve se ajustan al mismo por ser medio propicio para centrarse en la unidad temática centrada en un solo objeto y en una sola voz narrativa. De hecho, varios de los cuentos que se incluyen en el análisis se focalizan en un objeto cotidiano en torno al cual gira todo el desarrollo del cuento. Por tanto, la investigación se limita al estudio del cuento por ser esta forma literaria, debido a su fugacidad, concisión y consecutiva intensidad (Poe, Zavala), la más adecuada para trabajar con objetos concretos cotidianos, elementos clave de este estudio.

“La agencia de lo material: objetos porosos, (des)orientados”, que constituye el segundo capítulo de este estudio, ofrece una lectura de los textos de las autoras alternativa a la tradicional por medio de la cual se cuestiona la centralidad de la subjetividad y se da predominancia y protagonismo a la materia. Este segundo bloque abre con una reflexión sobre la percepción, más específicamente sobre los procesos en que diferentes maneras de entender el acto perceptivo pueden ser desafiadas. Dicha reflexión se asienta en el análisis

de los motivos diegéticos de la ventana y el espejo, marcos de percepción y refracción que frecuentan la obra de las escritoras para interrogar la mirada y cuestionar los modos convencionales de entender el percibir. Así, se analizan diferentes momentos narrativos que destacan por la presencia de la ventana y el espejo y el significado que dichos elementos tienen en la percepción de los personajes tanto de la realidad circundante como de sí mismos.

A continuación, en la segunda sección del capítulo se expone cómo la cuentística de cada una de las cuatro escritoras da cabida al cuestionamiento de las dicotomías, cediendo así protagonismo a la materia por medio de diferentes herramientas que ponen lo material en el centro. En la narrativa rorediana destacan la centralidad de los objetos y la significativa porosidad de los cuerpos. Por su parte, en los relatos de Alós la antropofagia se vuelve un elemento determinante en la trama, poniendo en relieve la agencia de la materia comestible, que puede transformar cuerpos y subjetividades, y los intercambios materiales entre los cuerpos. En cuanto a los cuentos de Roig, invitan a una exploración de las interdependencias materiales y la relación del sujeto con su propia corporeidad. El elemento de la carta con su materialidad ineludible, la fluidez de los cuerpos y las orientaciones hacia los objetos son las herramientas con las que se da una reflexión en torno a la materia en el caso de la obra de Riera. De la mano de teóricas como Jane Bennett, Nancy Tuana, Stacy Alaimo, Sara Ahmed, Blanca Callén Moreu y Tania Pérez-Bustos, entre otras, estos recursos narrativos ponen en duda la conceptualización tradicional de la dicotomía sujeto/objeto dando especial énfasis a la materia y posibilitando así nuevas maneras de relacionarse con el entorno y con los cuerpos-otros, redes de conexiones feministas que rompen con las jerarquías y el orden

vertical impuesto. Las narraciones de este estudio dejan espacio a encuentros con la vitalidad material que desestabilizan y abren grietas en los conceptos dicotómicos de sujeto/objeto y cultura/materia. Dichas grietas dan acceso a la liberada porosidad y fluidez de los cuerpos, lo cual permite una mirada más horizontalizante y, en última instancia, más igualitaria.

Siguiendo este posicionamiento teórico que pone la materia en el centro y desarticula dicotomías perceptivas y ontológicas, el capítulo final, llamado “Lo fantástico subversivo: sujetos más que humanos”, se centra en el estudio de lo fantástico, estableciéndolo como herramienta de ficción que efectúa una drástica fisura en los límites que definen la realidad. Para presentar un análisis efectivo de los usos de lo fantástico en diversos cuentos de las cinco autoras, la lectura se respalda especialmente en las teorías desarrolladas por Rosemary Jackson y David Roas, que permiten pensar el modo fantástico no solo a nivel narrativo como hiciera Tzvetan Todorov en su momento, sino también como un artefacto para la crítica social y cultural. De hecho, entender el elemento fantástico como acción subversiva resulta necesario para llegar a comprender en profundidad relatos en los cuales se pone en el centro el cuestionamiento no solo de las quizás más evidenciadas estructuras patriarcales a nivel social, sino también de los límites materiales, de lo que se define como sujeto y como humano.

Es mediante lo fantástico, y más concretamente elementos como la monstruosidad, las metamorfosis y lo espiritual, que las escritoras escapan las constricciones que violentamente definen y limitan las identidades y encuentran un camino liberador. Estas herramientas de ficción permiten una reescritura de los límites

entre los cuerpos y la materia. Las autoras invitan a su espacio narrativo a cuerpos metamorfoseados y monstruosos que activamente huyen de las dicotomías que les han sido impuestas, ya sean hombre/mujer, sujeto/objeto o naturaleza/cultura. Así, esta última sección de la investigación propone un análisis de aquellos cuentos de las escritoras cuya trama presenta elementos fantásticos que ponen de relieve y agudizan las ya existentes fisuras del concepto del yo-humano, ya sea por medio de misteriosas mutaciones físicas, flores antropomórficas o presencias espectrales.

El análisis de los cuentos comienza con un comentario sobre la prosa woolfiana y los casos en que en ella emergen fantasmas o espectros. La inclusión de lo fantástico como presencia espectral, aunque poco frecuente en la obra de Woolf, provoca una puesta en duda de lo que delimita la vida y la muerte, así como lo humano y lo más que humano. Aunque claramente alejadas del elemento del fantasma, las flores, imágenes muy recurrentes en la cuentística de Rodoreda, también constituyen una pieza clave del análisis de lo fantástico. Más específicamente, se lleva a cabo una lectura de la colección *Viajes y flores* (1980), en la que la escritora juega una y otra vez con los límites entre el mundo vegetal y el de los humanos, que presenta como un continuo en el que se dan incesantes conexiones y enredos materiales. Las plantas como individuos inscritos en el modo fantástico, ponen de relieve la transcorporeidad y las codependencias materiales. Los cuerpos, las vidas, no son nunca entes aislados, pues se dan siempre en relación transcorpórea con otros, en permanente cambio y transformándose mutuamente. La materia existe en continuidad con la materia-otra. En esta fluidez, en el carácter de libertad que lo caracteriza, lo fantástico constituye un lugar en el cual se desdibujan las rígidas líneas fronterizas.

Sin duda, la forma de lo fantástico más presente y destacada en este estudio analítico es la metamorfosis, concretada en diversas formas y significados en la escritura de Rodoreda, Alós y Riera. El estudio de la metamorfosis empieza con la lectura de *Mi Cristina y otros cuentos* (1967), conjunto de relatos de Rodoreda que presenta más resistencia a la dicotomía sujeto/objeto de una manera radical por medio de metamorfosis fantásticas, transformaciones a través de las cuales cuerpos humanos dejan de serlo. A la consideración de los cuentos de Rodoreda le siguen la de los cuentos de Alós, que también exploran extensamente el tema de la metamorfosis, tanto simbólica como fantástica, y el análisis cierra con un cuento de Riera, “Metamorfosis” (2002). Este apartado del estudio desarrolla una lectura analítica detallada de los cuentos para mostrar que este elemento de la metamorfosis fantástica surge disruptivamente a modo de vía de escape ante una encrucijada sin solución, debido a la incapacidad para distinguir la subjetividad humana de la materia y el carácter irreconciliable de la relación de los personajes con las dicotomías impuestas.

Se analizan, pues, los fluidos procesos de metamorfosis, las relaciones y fusiones transcorpóreas de la materia con los seres metamorfoseados y la pérdida del cuerpo y la subjetividad humanos. Los relatos de ficción seleccionados presentan la realidad como una incógnita y la línea que separa lo real de lo sobrenatural es tan confusa como los límites entre hombre y animal, entre realidad y sueño, y entre identidad y cuerpo biológico. Se descubre la presencia de lo fantástico como deseo de una realidad excluida del orden cultural, tal como es entendido por Jackson, para quien los elementos de irrealidad son plasmados en la ficción precisamente en contacto directo con el orden impuesto, iluminando así las limitaciones de dicho orden sociocultural e incluso

gnoseológico. Los límites que las escritoras cuestionan son desafiados en el momento concreto y catártico de la metamorfosis. Así, en la narrativa rodorediana se efectúa una vuelta a la materia por medio de su uso de lo fantástico.

Son numerosos los estudios críticos e investigativos dedicados a la obra de las escritoras de este trabajo de investigación, primordialmente los especializados en aquellas novelas que han tenido más alcance, como *Mrs. Dalloway* (1925) y *To the Lighthouse* (1927) de Woolf y *Aloma* (1938) y *La plaza del Diamante* (1962) de Rodoreda. Tampoco resulta dificultoso encontrar textos que conectan la producción literaria de Rodoreda y Woolf y las figuras de Rodoreda y Roig como voces elementales dentro del ámbito literario catalán del siglo XX. Sin embargo, no es tan sustancioso el cuerpo crítico enfocado en la obra de Alós y no ha habido una consideración de la obra de las escritoras desde el interés por la materia y los objetos por encima de la subjetividad. El presente estudio constituye precisamente una invitación a pensar la literatura en estos términos y trasladar el giro material a los estudios literarios de manera productiva y liberada de fuerzas jerarquizantes.

CAPÍTULO 1. LAS ESCRITORAS EN DIÁLOGO Y LOS NUEVOS MATERIALISMOS FEMINISTAS

Mercè Rodoreda, Concha Alós, Montserrat Roig y Carme Riera son cuatro autoras que, aun viviendo en períodos históricos consecutivos, experimentaron y experimentan un país en momentos diferentes. No hay duda de que su proceso de escritura se ha contextualizado dentro de ambientes sociales muy distantes entre sí. Así, el mundo que se desarrolla en la obra de la primera dista mucho, como es de esperar, del que crea Riera hoy en sus novelas y cuentos. La España de silencio y exilio vivida por Rodoreda dentro de Barcelona es diferente a la realidad barcelonesa que inspira los cuentos que Riera escribe en los años 80, por ejemplo, mientras reside en la ciudad condal. Sin embargo, está claro que observar la obra de estas mujeres significa prestar atención a un ámbito literario compartido hasta cierto punto. Para comprender en qué consiste dicho espacio literario, resulta conveniente considerar la relevancia de la figura de Virginia Woolf dentro del mismo y desde qué realidad particular las escritoras conversan con la obra de la británica.

El presente capítulo analiza las figuras tanto de Virginia Woolf como de las cuatro escritoras que ocupan este estudio y sus respectivos posicionamientos feministas, lo cual facilita una visión de lo que cada una de ellas entiende por feminismo y lo que para ellas supone ser mujer escritora en su contexto. Para ello, las páginas que siguen ofrecen, desde una perspectiva historicista, un resumen del proceso de recepción de los escritos woolfianos en España, seguido en esta primera parte del capítulo de la consideración de los textos de carácter no ficcional de las cuatro escritoras españolas. Atender a la imagen de sí mismas que erigen a través de su activismo, sus entrevistas, sus escritos de carácter

más biográfico o su labor periodística, por mencionar algunos ejemplos, resulta una guía óptima para unir los puntos que muestran una línea que conecta a las escritoras con Woolf y para entender al mismo tiempo las conexiones entre ellas y lo que suponen las unas para las otras.

Tras delinear los puntos de encuentro del grupo de escritoras y situarlas en sus posicionamientos feministas en esa segunda parte, el capítulo da paso a una tercera sección cuyo propósito es desarrollar el marco teórico que se propone como herramienta para una nueva lectura de la obra de todas ellas. Esta parte del capítulo constituye un intento por comprender y acercarnos a la teorización del binomio sujeto/objeto en los marcos de percepción. Se propone una reflexión sobre la evolución del pensamiento feminista en torno al acto de desbancar el orden ontológico impuesto en dicho binomio, el cual va a ser un elemento clave en la lectura de la narrativa breve en la presente investigación. Así, este último apartado del capítulo se centra en cómo han avanzado los estudios metafísicos feministas y, en especial, en lo que los llamados nuevos materialismos feministas han contribuido a la comprensión actual del sujeto y la percepción crítica de la realidad social. Este primer capítulo sienta las bases para el análisis de los cuentos que se llevará a cabo en el segundo con miras a explicar cómo dichas narraciones contribuyen, por su parte, al desdibujamiento del mencionado binomio perceptivo sujeto/objeto; desdibujamiento que resulta en una nueva manera liberadora de concebir, y concebirse en, el mundo.

1.1 La recepción de Virginia Woolf en España

En su tesis doctoral sobre la recepción de Woolf en España, Ainara Recondo Muñoz ofrece un seguimiento cronológico de la acogida que tiene en el país la figura y obra de la escritora británica desde las primeras alusiones puntuales a finales de los años veinte en revistas literarias españolas, encontrándose la primera mención en un artículo de Antonio Marichalar (1893-1973) publicado por *Revista de Occidente* en 1928 (Lojo-Rodríguez 473). Del estudio de Recondo Muñoz puede concluirse que la recepción de la autora está condicionada principalmente por dos factores: por un lado, la consolidación del pensamiento feminista en el país, específicamente aplicado a la crítica literaria, y, por otro, la evolución de los estudios ingleses y la fundación de los primeros departamentos de filología inglesa dentro de la universidad española. El ritmo al que estos factores avanzan determina en qué momento y de qué modo se leen las obras de Woolf en el país.

Si, como bien expone Recondo Muñoz, en este contexto el papel de la argentina Victoria Ocampo (1890-1979), junto con revistas argentinas como *Sur* y editoriales Sur y Sudamericana, es elemental en la difusión de la obra woolfiana en España (Lojo-Rodríguez 473 y Recondo Muñoz 52-67), también lo es el papel de Cataluña. Es la industria editorial de la región catalana la que se responsabiliza de hacer llegar al público español la obra de Woolf traducida tanto al catalán como al castellano. De hecho, resulta significativo que una novela como *Mrs Dalloway* llegue al país traducida por Cèsar-August Jordana (1893-1958) al catalán en 1930, antes de que aparezca la versión en español a través del puente cultural de Argentina. Dicha traducción catalana llega de la mano de Edicions Proa, diseñada específicamente para la promoción y consolidación de

la novela catalana (Hurtley 297), tan solo un año después de que apareciese en París la versión vecina en lengua francesa.

Por tanto, la industria editorial en la ciudad de Barcelona se hace cargo casi de modo exclusivo de editar, traducir y difundir la obra de Woolf en España de los años treinta en adelante. Debido a la severa censura del catalán sufrida después de la Guerra Civil, las editoriales independientes Caralt y Josep Janés Editor empiezan a partir de 1946 a publicar primeras traducciones al español de novelas de Woolf como *The Voyage Out* (1915) y *Jacob's Room* (1922), después de una década de ausencia de publicaciones de su obra debida a los efectos de la guerra. A pesar de las múltiples dificultades impuestas por el régimen dictatorial, Josep Janés Editor y lo que después sería Plaza & Janés, no cesan su valiosa actividad de publicación de la obra de la escritora en los años 40 y a ellos se une Ediciones Destino en esa misma década. Tras prácticamente dos décadas de relativo silencio editorial debido a las limitaciones censoras impuestas por el régimen franquista y a la Guerra Civil (Recondo Muñoz 95 y Hurtley 304), es Seix Barral la que reanuda la actividad de publicación de las novelas woolfianas, que han sido previamente consideradas como obras que amenazan la integridad de la nación española (Recondo Muñoz 30).

A esta esterilidad que caracteriza a los años cincuenta y sesenta, incluso por parte de Cataluña, le siguen —especialmente tras la Ley de Prensa e Imprenta dictada por Fraga el 15 de marzo de 1966 que, aunque queda lejos de ser el fin de la censura, significa un punto de partida hacia la transición en este aspecto— dos décadas ajetreadas de traducciones, ediciones y reediciones por parte de editoriales barcelonesas como Proa,

Aymá y Lumen, entre otras. A modo de contraste, las editoriales madrileñas, por ejemplo, solo muestran interés por emprender la labor de traducción de los textos de Woolf, y únicamente de un número reducido de ellos, a partir de los años noventa. No cabe duda de que la iniciativa que tantas editoriales con raíces barcelonesas han llevado a cabo a lo largo de los años ha hecho posible que la narrativa y, de algún modo, también la figura y el pensamiento crítico de Woolf se haya dado a conocer en el país.

Es por haber tenido durante décadas las casas editoriales catalanas el monopolio de la traducción y publicación de los textos de Woolf en España, que la selección de autoras para este estudio se limita al ámbito geográfico catalán. Este ámbito está más preparado a partir de los años setenta para recibir el contenido de la obra woolfiana, en parte por haber constituido, junto a Galicia —ambos geográfica, cultural y lingüísticamente más periféricos con respecto al resto de España y más cercanos a países europeos—, un foco significativo de conversación feminista en el país. De hecho, cuando las casas editoriales catalanas reanudan la traducción de novelas de Woolf al catalán con la traducción de *The Years* (1937), el ambiente intelectual de la región ha vivido una transformación. Así, las escritoras catalanas reciben dicho texto en 1973 como una respuesta a sus ya estimulados anhelos y a su lucha comprometida por los derechos de las mujeres. La lectura de Woolf está desde entonces enriquecida con frecuencia por las ideas feministas que avanzan en la región a medida que toma fuerza la lucha germinada en mayo de 1968 y completamente manifiesta tras la muerte de Franco en 1975, momento en el que se retoma la lucha precipitándose la tercera ola feminista en el país. El silencio del franquismo se rompe con las Primeras Jornadas de Liberación de la Mujer en 1975 y

sustancialmente con las Jornades de la Dona Catalana en Barcelona en 1976, cuando surge también un medio de expresión feminista que constituye uno de los hitos fundacionales del movimiento en España: la revista *Vindicación feminista* (1976-1979). 1976 resulta un año crucial para las feministas españolas, ya que a partir de las Jornades surgen importantes debates feministas y dos organizaciones basadas en la ciudad catalana: la Associació Catalana de la Dona y la Coordinadora Feminista de Barcelona (Rague-Arias 472-473).

En “Modernism, Nationalism and Feminism: representations of Virginia Woolf in Catalonia” (2002) —un estudio detallado de la recepción de los primeros textos woolfianos traducidos al catalán y de los matices que traductoras y traductores dan a sus obras con respecto a los originales y a las traducciones al francés—, Jacqueline A. Hurlley explica que una figura femenina esencial en el trabajo de retomar la traducción de la obra woolfiana en este contexto de auge feminista en Barcelona es la de la activista y promotora cultural Maria Aurèlia Capmany (1918-1991) (Hurlley 305-306), considerada como la primera intelectual del feminismo catalán (Francés Díez 119), la Simone de Beauvoir de Cataluña (Cabrè s.p.). Esta escritora barcelonesa, además de encargarse de la publicación de *The Years* en catalán en 1973, escribe promoviendo la calidad literaria de los textos de la autora británica, publica un texto sobre feminismo en Cataluña ese mismo año y manifiesta la inspiración que Woolf ha tenido en su propia producción literaria. De hecho, el prólogo de la novela de Capmany *Quim/Quima* (1971) toma forma epistolar con la finalidad de dedicar el texto a la escritora inglesa y, de modo significativo, describe al

personaje de su novela no ya como inspirado en el Orlando woolfiano, sino como un calco de este (Capmany 5).

La generación de escritoras españolas que sigue a Capmany ya tiene un fácil acceso a las obras de Woolf tanto en castellano como en catalán, e incluso a la obra original, como es el caso de Roig debido a su estancia en Inglaterra en los años setenta (Hurtley 309). Es entonces cuando se consolida un grupo de escritoras catalanas para quienes la lectura de los textos de la escritora británica, tanto de ficción como ensayísticos, de carácter más claramente feminista, resulta inspiradora y hace que se embarquen en proyectos de traducción al catalán e incluso que incorporen elementos de la escritura de Woolf en su propia producción literaria en catalán. En algunos de estos casos, las autoras llegan a hablar de modo explícito del fuerte efecto que escritos de Woolf tienen en su evolución como escritoras (Hurtley 306). Riera, por ejemplo, ha afirmado que para ella y las mujeres de su generación Woolf constituye un claro referente y que su *A Room of One's Own* fue sin duda un escrito clave para ellas (Glenn, "Conversation" 55).

Así, la presencia de Woolf en la literatura en catalán en los años ochenta resulta realmente productiva. Por esta razón, esta investigación se centra en la evolución de la huella de Woolf en Cataluña y en las autoras mencionadas vinculadas a la región. Si bien puede verse un impacto considerable de la literatura woolfiana tanto en aspectos formales como de contenido en novelas de otras escritoras españolas de origen no catalán como Elena Quiroga (1921-1995) (Recondo Muñoz 657-659) y Carmen Martín Gaité (1925-2000) (Recondo Muñoz 670-719), resulta especialmente llamativo que dicho impacto

haya repercutido más concretamente en el conjunto de escritoras adscritas al ámbito literario catalán en el que nace la obra de autoras como Caterina Albert (1869-1966), Aurora Bertrana (1892-1974), Federica Montseny (1905-1994) y Esther Tusquets (1936-2012), entre otras. El hecho de que haya un grupo de mujeres cuya escritura se vio afectada por la lectura de los textos de la novelista británica y que para tantas de ellas el denominador común sea su origen, geográficamente en los márgenes de la península —o más allá incluso— y al mismo tiempo en los márgenes identitarios de la nación, hace pensar que estudiarlas en conjunto y desde la lente de la lectura de Woolf puede ser muy productivo para comprender la obra de todas ellas.

Como ya se ha mencionado, la recepción española de Woolf viene condicionada por un segundo factor importante: los departamentos universitarios dedicados a la investigación de la filología inglesa. En la década de los cincuenta, las universidades españolas abren sus puertas a la introducción de departamentos dedicados a las filologías modernas (Recondo Muñoz 124-125), lo que supone una apertura al estudio de literaturas extranjeras como la inglesa. Es precisamente en los años 50 y en los 60, década en la que Rodoreda empieza a publicar sus cuentos, cuando se delinea —de forma retrospectiva y dentro del ámbito académico— el llamado ‘modernism’¹ como movimiento artístico que se dirige hacia la representación del fragmentado mundo interior y el subconsciente de los individuos de la sociedad del momento por medio de una renovación total de las técnicas y el estilo artísticos. Sus máximos representantes en el ámbito literario son los celebrados

¹ La elección de usar los términos ‘modernism’ y ‘modernist’, en inglés, responde al deseo de evitar confusiones distinguiendo el movimiento artístico renovador del modernismo anglosajón del siglo XX de lo que se entiende por Modernismo en el ámbito literario hispano, surgido a finales del siglo XIX.

James Joyce (1882-1941), Ezra Pound (1885-1972), T.S. Eliot (1888-1965) y William Faulkner (1897-1962), entre otros. Este grupo resulta innegablemente homogéneo por ser la mayoría de sus componentes hombres y de clase media. Más tarde, y de manera excepcional y novedosa, se incluiría a Virginia Woolf en este canon de escritores —y, por fin, escritoras— llamados ‘modernists’, quienes buscan renovar las técnicas narrativas y crear una nueva forma de novelar. Solo una narrativa profundamente renovada podría ajustarse a la nueva subjetividad del momento a la que Woolf se refiere en su ensayo “Mr Bennett and Mrs Brown” (1924) cuando afirma en una de sus más célebres frases: “on or about December 1910 human character changed” (Woolf, *Mr. Bennett* 4). 1910 es el año en el que la sociedad inglesa tiene acceso por primera vez a un nuevo lenguaje artístico gracias a la entonces controvertida pero crucial exposición “Manet and the Post-Impressionists”, recibiendo así una sacudida cultural que le abre la posibilidad de adquirir nuevos puntos de vista en los que el subjetivismo, las emociones y el perspectivismo toman un protagonismo especial. El momento de Woolf requiere un movimiento literario que experimente con una nueva sensibilidad y una nueva estética. Es precisamente su aportación sin antecedentes en este sentido, así como su relevancia dentro del grupo intelectual de Bloomsbury, lo que le permite tomar su lugar en el canon literario masculino como uno de los grandes nombres del ‘modernism’.

Dentro de los nacientes departamentos de filología inglesa en la España de los años cincuenta, se empiezan a desarrollar estudios de la obra de Woolf y se da comienzo a la publicación de artículos académicos dedicados a la crítica de la literatura de la escritora británica. En la década de los setenta estos departamentos sacan a la luz las

primeras tesinas y tesis doctorales dedicadas a Woolf y sus escritos. La primera, realizada por Manuel Míguez Ben en 1974, lleva por título “Análisis de la estructura de *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse* y *The Waves* de Virginia Woolf” y a ella le siguen “Estructuras narrativas en la novela de Virginia Woolf” (1977), de María Lázaro, y, casi una década después, “La crítica literaria en el grupo Bloomsbury” (1986), de Dámaso López García. De esta manera, una especialización en la literatura woolfiana empieza a forjarse y el número de investigadores dedicados a la obra y figura de Woolf va creciendo, como va creciendo el conjunto de tesis centradas en las mismas (Recondo Muñoz 515-536). La presente investigación ahonda más en este ejercicio de encontrar y revisar otras voces alternativas —como la que significó Woolf en el canon masculino de su momento— que van desde las más canónicas catalanas como la de Rodoreda hasta otras notoriamente menos reconocidas como la de Alós, todas ellas fruto del movimiento conocido hoy como ‘Modernism’, mas en el cual, sin duda, no se encuentran enmarcadas.

1.2 Woolf, Rodoreda, Alós, Roig y Riera como voces literarias del feminismo

En las páginas introductorias de un volumen de ensayos dedicados a su obra, Carme Riera considera *The Waves* (1931), junto con el *Quijote* (1605-1615) y *Madame Bovary* (1856), como un modelo de la gran novela que ella ambiciona crear, una de esas que ayudan, según ella, a transgredir la propia condición mortal y reinterpretar la vida (Riera, “Una ambición” 28). No cabe duda de que todo el proceso previamente resumido de recepción de los escritos de Woolf en España, su traducción, su lectura y su estudio, permite que las escritoras en las que se centra esta investigación conozcan y encuentren inspiración en lo

innovador de la experimentación literaria llevada a cabo por la autora británica, cuya obra, como se ha mencionado, se vuelve esencial para algunas de ellas.

Consecuentemente, la llegada de la escritura woolfiana también facilita que las escritoras se inspiren en lo revolucionario de su visión con respecto a la literatura, a la mujer escritora y a las imposiciones sociales de su momento, pues la prosa publicada por Woolf está teñida de su compromiso político. Este compromiso, que empieza a tomar forma a sus 28 años, como voluntaria en el movimiento por el sufragio femenino en 1910 (Hussey xii), la acompaña el resto de su vida, dejando como fruto una literatura que muestra una preocupación feminista constante. Así, aunque para estas escritoras la obra literaria de Woolf supone un referente indiscutible, como expresa Riera, el análisis y la crítica social que la británica propone en sus textos de carácter no ficcional la convierten también en un incentivo para que, desde su propia experiencia social, ellas escriban conscientes de dicho tono de denuncia, desde una mirada crítica propia enriquecida.

En sus publicaciones de no ficción, textos ensayísticos tan conocidos como *A Room of One's Own* (1929), *Three Guineas* (1938) y “Professions for Women” (1942), es patente que Woolf prioriza el discurso feminista. En la sociedad en la que vive y desde su experiencia de mujer, cree de vital importancia denunciar desigualdades sociales como la falta de acceso a la educación de la mujer, la imposición de unos roles concretos dentro del espacio doméstico y la ausencia de referentes femeninos en la historia de la literatura, que ella considera desproporcionadamente escrita por y para hombres. Su ensayo más conocido y citado es, sin duda alguna, *A Room of One's Own*. En él ahonda en las dificultades que afronta la mujer que quiere escribir y que no tiene los privilegios del

hombre y famosamente reclama ese espacio propio que le falta a ella y sin el cual no puede crear, ya que no dispone ni del tiempo ni de los medios materiales que proporcionan la libertad intelectual que los hombres, especialmente los más privilegiados, obvian. A través de sus escritos, Woolf invita a las mujeres de su tiempo a dedicarse a una escritura sin límites que afirme enérgicamente su condición de mujeres y urge a la inclusión de autoras en el limitado canon literario del momento, cuya revisión será una constante en la crítica literaria woolfiana. La novelista insiste en que, para lograr estos cambios sociales, toda escritora necesita practicar el hábito de la libertad y tener coraje (Woolf, *A Room* 112), precisa eliminar el ‘ángel del hogar’ tan ensalzado por el poeta Patmore y exterminar esa sombra que persigue a cada mujer con el ideal de pureza, sacrificio, complacencia y docilidad, como ella misma hizo para buscar su verdad (Woolf, “Professions”).

En España, según recoge pormenorizadamente la tesis doctoral de Recondo Muñoz, los textos dedicados al estudio del tema feminista de la producción woolfiana son numerosísimos, especialmente a partir de los años ochenta, cuando surge en el país una crítica literaria feminista per se (624). Entre ellos, llama la atención el amplio grupo dedicado al análisis del feminismo en *A Room of One’s Own* y la novela *Orlando: A Biography* (1928) (632), cuyas ideas, tan avanzadas a su tiempo, influyen enormemente en la manera en que muchas españolas conciben aspectos como el rol de la mujer en la sociedad, la actividad de escribir y el papel de la mujer en la historia canónica.

Como es de esperar, el hecho de escribir desde la condición de mujer no ha conllevado los mismos significados para todas las escritoras de este estudio, de la misma

manera que el término ‘feminismo’ ha adquirido connotaciones diferentes para cada una de ellas. Así, Rodoreda² ha insistido en que no se considera adscrita al feminismo e incluso ha mostrado cierto rechazo al calificativo ‘feminista’ (Rodoreda, “Entrevista” 00:02:11-00:02:26). Ante la pregunta de si su escritura parte de un planteamiento feminista, su negación es rotunda: “No. Jo crec que el feminisme és com un xarmpió. A l’època de les sufragistes tenia un sentit, però a l’època actual, que tothom fa el que vol, trobo que no té sentit el feminisme” (Rodoreda, “L’entrevista” 6)³. Rodoreda no considera que las mujeres sufran desigualdad social en la España del siglo XX que a ella le toca vivir, quizás porque no ve en su vida las limitaciones que sufren otras mujeres. La escritora toma decisiones que la llevan a vivir un modelo de vida calificable de feminista desde su juventud como novelista y republicana que lleva una vida emancipada separada de su marido (Cabrè s.p.).

A pesar de percibir el feminismo como un sinsentido de manera tan tajante, este permea gran parte de su obra. Las protagonistas más celebradas que su literatura ha

² Mercè Rodoreda i Gurguí (1908-1983) nace y vive en Barcelona, donde empieza a publicar sus primeras novelas en los años 30. La escritora reside en la capital catalana hasta su exilio francés, que se alarga desde 1939 a 1972. Tras publicar varias novelas, comienza a publicar cuentos a partir de 1958 y su producción artística también incluye poesía, teatro e incluso pintura. Tras el exilio, pasó sus últimos años en Romanyà de la Selva (Gerona). Considerada una de las escritoras en catalán más relevantes e influyentes, recibe numerosos premios como el Víctor Català (1957), varios Crítica Serra d’Or (1965, 1968, 1981, 1982 y 1987) y el Premio de Honor de las Letras Catalanas (1980). En la entrevista “Mercè Rodoreda: A Fondo— In Their Own Words” (1980) y la biografía *Mercè Rodoreda* (1992) de Carme Arnau se contemplan aspectos esenciales de la vida y obra de esta tan celebrada autora.

³ [No. Yo creo que el feminismo es como un sarampión. En la época de las sufragistas tenía un sentido, pero en la época actual, que todo el mundo hace lo que quiere, considero que no tiene sentido el feminismo]. Esta y las que siguen a pie de página son traducciones mías.

dejado son mujeres que se ven sepultadas bajo la violencia de un contexto social en el que ellas quedan relegadas a un segundo plano y gran parte de los esfuerzos narrativos de la autora van dirigidos a que el lector sienta esa losa de violencia y sufrimiento. El código social impuesto sobre las mujeres de la España de los años que siguen a la Guerra Civil toma una posición clave en el mensaje transmitido por Natalia y Cecilia, dos personajes esenciales en la obra novelística de la escritora (Everly 78). Así, la narrativa de la autora catalana busca acercarse a la experiencia de alienación y falta de agencia de la mujer de su época, por lo que hacer una lectura de su obra desde una perspectiva feminista no queda fuera de lugar. Es, de hecho, difícil leer la narrativa rodorediana pasando por alto el denominador común de la constante introspección de protagonistas siempre enfrentadas al orden machista opresor (Moliner). Al margen, pues, de lo que Rodoreda entendiese por ‘feminismo’ y ‘literatura feminista’, sus escritos han constituido una crítica clara en línea con el feminismo y han dado lugar a muchas lecturas con enfoque feminista en las últimas décadas.

Precisamente el hecho ya mencionado de que Rodoreda no se identifique como feminista puede haber sido razón para que Roig⁴ no la incluya de manera directa en la

⁴ Montserrat Roig Fransitorra (1946-1991) es reconocida tanto por su labor literaria como periodística. Su vida y trayectoria profesional están marcadas por su activismo feminista y catalanista y un recio compromiso político. Tras publicar su primer libro de relatos, *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (1970), recibe el premio Víctor Català y se dedica profesionalmente a la escritura. Posteriormente recibe otros reconocimientos como el Premio Sant Jordi (1976) por su *Tiempo de cerezas* (1977) y el de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya (1986) por *La aguja dorada* (1985). Permanece toda su vida vinculada a Barcelona, a excepción de los años 1972 y 1973, que trabaja en la Universidad de Bristol. Durante los años 1977 y 1978 trabaja como directora y presentadora del programa de entrevistas biográficas *Personatges*, del canal catalán de Televisión Española. El libro *Montserrat Roig: feminisme, memòria i*

lista de sus principales referentes literarios y prefiera identificarse generacional y temáticamente con mujeres como Esther Tusquets (Roig, “Montserrat Roig” 147) por ver en sus escritos una experiencia e inquietudes propias. Sin embargo, Roig no duda en afirmar que la obra de su predecesora catalana Rodoreda llega a dejar gran impresión en ella como lectora y que, sin duda, aprecia y admira enormemente novelas como *Aloma* (1938) y *La plaza del Diamante* (1962) dentro de la herencia que Rodoreda deja en la literatura catalana. Roig expresa incluso que es la misma Rodoreda la que la acerca al mundo literario y que constituye una de las grandes revelaciones literarias de su vida (148). Por lo tanto, parece evidente que, a pesar de la falta de afinidad ideológica, Roig siente una profunda deuda literaria hacia Rodoreda.

Así pues, la manera que Roig tiene de denunciar la situación de la mujer española de su tiempo a través de sus personajes es más conscientemente intencionada que la de su compatriota. Al igual que hace Woolf en su momento, la escritora barcelonesa critica desde su experiencia el exiguo reconocimiento dado a las mujeres escritoras de su entorno. Denuncia abiertamente el durísimo machismo catalán y lamenta el trato de los críticos de la misma región hacia las escritoras catalanas, ignoradas, independientemente de lo que vendan. En palabras de Roig, esta autorizada voz crítica masculina lamentablemente considera “que el mundo visto a través de la intuición de la mujer es el mundo en pequeño, el mundo menor” (150). Al ser entrevistada con relación a este tema, Roig ve la necesidad de hacer referencia a Rodoreda como la excepción, como un mito

testimoni (2012), de Francés Díez, recoge su pensamiento, trabajo académico, activismo y producción literaria.

que la separa del resto de las escritoras de su entorno. A la vez que alaba la figura importantísima de la autora barcelonesa, llama la atención sobre la tendencia a separarla del resto de mujeres que escriben entonces en Cataluña: “todo menos pensar que una literatura normal se nutre de escritores y escritoras, incluso de medias figuras. Ella como mito ya es intocable, ya es la Virgen” (151), lo que hace que una mujer, para realmente producir literatura de calidad, haya de ser notablemente destacada, como una rareza. Es la excepción, el mito intocable que es Woolf en su tiempo, si bien no plenamente consciente de su condición excepcional y privilegiada, que le lleva a hablar de ‘la mujer’ con un término que no acoge a todas las mujeres, desde el feminismo blanco que le critica Alice Walker en su “In Search of Our Mothers’ Gardens” (1983).

El feminismo de Roig se manifiesta tanto en su labor periodística como en su escritura ensayística y su obra de ficción, en forma de novelas y narraciones breves. Así, todos sus escritos constituyen de una manera u otra productos políticos y feministas. Lo que es más, desde su marcada implicación y militancia políticas, lleva su continua revisión feminista al ámbito político del que ella forma parte, denunciando la tendencia patriarcal que contamina los grupos políticos de tendencia comunista en los que ella milita. Por lo tanto, como su vida, su obra es abiertamente feminista, y demanda una permanente revisión de ideas y enfoques.

En su desarrollo teórico feminista, Roig reconoce inspiración en Simone de Beauvoir (1908-1986) y Woolf, y afirma estar en línea con el pensamiento de la teórica Juliet Mitchell (1940-) y su unificación de feminismo con socialismo (156), tan en consonancia con la lucha política de la escritora barcelonesa. Además, confirma

inclinarse por el feminismo anglosajón, más operante, frente al francés (161). La evidente preocupación por la diferencia de clase y la cuestión catalana dentro de su pensamiento van guiando a Roig hacia un feminismo de corte, en cierta medida, más interseccional. Es el suyo un feminismo que se preocupa por las identidades divergentes en función de la desigualdad que viven por su género, su uso del lenguaje minoritario y duramente censurado durante el franquismo, su procedencia geográfica, la clase social a la que pertenecen y el capital cultural y económico al que tienen posibilidad de acceder. Las conexiones entre feminismo, catalanismo y comunismo son íntimas en los textos roigianos. Lo que es más, la exploración de Roig de estas identidades complejas no se basa en la experiencia propia únicamente, sino que llega a la preocupación por la representación de la experiencia subalterna de la mujer trabajadora charnega dentro de Cataluña, presente en sus novelas *El tiempo de las cerezas* (1976) y *La hora violeta* (1980), pero sobre todo en *La ópera cotidiana* (1985) (Brenes García 78-95). Así, Roig escribe desde la reflexión de la experiencia propia y su lugar en la sociedad en que vive, pero también, consciente de sus privilegios, se interesa por la representación de la otredad y las minorías que experimentan otro tipo de subalternidad en la jerarquía social del momento. La introducción a nivel ficcional de la mujer charnega facilita a Roig el poner sobre aviso a los catalanes en cuanto al peligro de reproducir dinámicas de poder sufridas por la propia comunidad catalana a manos del estado español.

El posicionamiento feminista de Roig destaca tanto en sus obras ficcionales como en su escritura ensayística, y más directamente en textos como *¿Tiempo de mujer?* (1980) y *El feminismo* (1984) —publicado tres años antes como *Mujeres en busca de un nuevo*

humanismo—, en los que analiza y cuestiona el papel de las mujeres en la sociedad de la época en ámbitos como la economía, la familia, el mundo laboral o la educación. Roig anima a las mujeres a responsabilizarse de su individualidad y tomar sus propias decisiones con autonomía, rechazando caer en un victimismo del todo estéril (Roig, *El feminismo* 63). A pesar de que estos textos ensayísticos son los más llanamente feministas de la autora y en ellos se explica de manera directa lo que Roig entiende por ‘feminismo humanista’ (Davies 10-21), no hay duda de que su discurso toma una fuerza especial en su novela *La hora violeta* (1980). Hablando de la misma, Roig niega haber pretendido crear un simple panfleto feminista. Afirma que su objetivo ha sido explicar “la crisis de la mujer que quiere ser fuerte y no lo es, que quiere vivir como un ser independiente cuando su subconsciente todavía está dominado”, explicar esta “contradicción entre la mujer que es tu madre o tu abuela, y lo que tú quieres ser y no eres todavía; esta especie de frontera entre el ideal y la realidad” (Roig, “Montserrat Roig” 157-158).

La hora violeta es una novela que pretende precisamente esto: reflejar la lucha permanente de la mujer que quiere liberarse de lo que la oprime, pero está todavía sumergida en un sistema patriarcal y tiene mucho que desaprender. La novela da gran importancia al amor entre mujeres, a la unión entre mujeres al margen de los hombres, como un rechazo al orden impuesto desde una masculinidad superior. En su tesis doctoral sobre la obra de Roig, Brenes García explica cómo este libro sugiere la posibilidad de una sexualidad autónoma de la masculina y defiende que la relación entre los personajes ha dado lugar a lecturas de un subtexto lesbiano (140-147). Aunque *La hora violeta* no represente de manera directa el deseo sexual lésbico, sí enfatiza el deseo reprimido de la

mujer, a quien se le impide tener una sexualidad plena en todos los sentidos: “el centro de este texto es la necesidad de la mujer española de la década del setenta de encontrar un espacio propio sin lograr hacerlo debido a la represión patriarcal y al legado de la memoria cultural, porque no encuentran un espacio ni desde la posición heterosexual, ni tampoco desde la homosexual” (Brenes García 146).

Si bien es fácil encontrar información concerniente a la voz crítica de Roig tanto por su labor periodística como por la importancia dada a su figura como catalana que escribe durante las décadas de los setenta y ochenta, su contemporánea Concha Alós⁵ ha sido prácticamente olvidada y por lo tanto es difícil acceder, al igual que a su obra literaria⁶, a cualquier texto suyo no ficcional. Por la misma razón por la que su obra ha caído casi en el olvido, son escasos los monográficos dedicados a la misma. “Mujer y sociedad: la novelística de Concha Alós” (1985), *La narrativa de Concha Alós: Texto, pretexto y contexto* (1993) y, más recientemente, un capítulo de *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX* (2009) y dos tesis tituladas *Concha Alós:*

⁵ María Concepción Alós Domingo (1926-2011), aún de origen valenciano, pasa gran parte de su vida en Barcelona. Parte de su infancia transcurre en Castellón, pero se muda a Murcia con su familia huyendo de bombardeos durante la Guerra Civil. Trabaja como profesora en Palma de Mallorca y años después se muda de manera definitiva a Barcelona, donde vive con su segundo marido, el escritor, periodista y crítico literario mallorquín Baltasar Porcel. Su novela *Los enanos* (1962), de corte realista, resultó ganadora del XI premio Planeta y con *Las hogueras* (1964) obtuvo el XIII premio Planeta.

⁶ Cabe señalar y celebrar que, gracias al trabajo editorial actual de La Navaja Suiza, se está rescatando y dando a conocer la ficción de Alós con las ediciones de *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* (1972), *Los enanos* (1962) y *El caballo rojo* (1966) de 2019, 2021 y 2022 respectivamente y tras haberse publicado la edición de *Las hogueras* (1964) de Recalcitrantes en 2016.

una narrativa de denuncia y confesión (2010)⁷ y *Concha Alós, une remise en lumière nécessaire* (2016), son los únicos textos de cierta extensión dedicados a la obra de la escritora valenciana. En Estados Unidos solamente Elizabeth J. Ordóñez y Lynn K. Talbot han dedicado artículos a su producción literaria. Sin embargo, los escasos comentarios a su obra ya han destacado la presencia en su ficción de una fuerte crítica al régimen patriarcal, incluso más directa y enérgica que en la literatura escrita por sus predecesoras (G. Pérez “Determinantes”).

Más concretamente, la crítica de las novelas de Alós va dirigida a la violencia contra la mujer, que, como interpreta Ordóñez, se convierte siempre en una superviviente (Ordóñez, “The Barcelona” 41) cuyo poder ha sido arrebatado. El hecho de que sus novelas sociales como *Los enanos* (1962), *Los cien pájaros* (1963) y *La madama* (1969) traten temas como la violencia de género, el deseo sexual o la prostitución por medio de un lenguaje llamativamente directo y brutal, las hace subversivas y provocadoras para el órgano censor, que se encarga de asegurar la mutilación de los textos, proceso que analiza con detalle Montejo Gurruchaga en “La narrativa realista de Concha Alós” (2004). Esta actividad censora provoca la falta de atención por parte de la crítica y el reconocimiento pobre y tardío que la obra de la novelista ha sufrido.

En su tesis dedicada a Alós, Seo recoge los escritos feministas que esta publica entre 1968 y 1970. Escribe de manera continuada nueve breves artículos de opinión para

⁷ Destaca el hecho de que esta tesis doctoral de la investigadora Eun Hee Seo en la Universidad Complutense de Madrid, el estudio más completo de la figura y obra alosianas, sea de tan difícil acceso. Para el propósito de este estudio, la doctora Seo ha tenido la amabilidad de facilitarme el texto.

la sección “Nuestro canal” del periódico *Diario femenino* (1968-1974), en el que participan plumas femeninas como la de Lidia Falcón, Capmany y Matute. Unos meses más tarde de publicar el último de esos nueve artículos, Alós escribe un ensayo para la revista catalana *Destino* titulado “El sexo de las artes” (1970). Como bien indica su título, este texto de mayor extensión constituye una reflexión sobre la relación entre el sexo y el arte del momento. El conjunto de estos escritos no ficcionales muestra inquietudes feministas diversas: la limitadora educación tradicional de la mujer en “Sus labores” (1968), la masculinidad tóxica que hace que las mujeres se vean como ‘el sexo débil’ y frívolo en “Vencer y llorar” (1968), el aún existente techo de cristal, que afecta especialmente a las mujeres negras, en “Las jefes” (1968), el ideal de belleza impuesto a la mujer como herramienta de control de la misma —sobre todo en el ámbito profesional— en “Belleza femenina” (1968), la falta de inclusividad e interseccionalidad de un feminismo clasista en “Quemar las alas a ‘Pepita Rodríguez’” (1968), el matrimonio como institución opresiva para la mujer en “... y sin novio” (1968) y la educación diferencial y discriminadora que perpetúa los roles de género en “Cosas de niñas” (1969).

En todos ellos Alós muestra su descontento ante una sociedad que parece no avanzar, una sociedad ante la que solo le queda expresarse con el pesimismo que caracteriza su escritura y un añadido toque irónico: “se trata de ir erosionando, como decíamos, lentamente. A este paso, dentro de ocho o nueve siglos, la mujer se habrá emancipado totalmente. Tampoco hay tanta prisa” (Alós, “Vencer y llorar” 495).

Las publicaciones de Alós en *Diario femenino* incluyen algunas referencias a voces del feminismo como Simone de Beauvoir y Betty Friedan, con las que muestra cierta afinidad ideológica. El posicionamiento crítico de Alós está en línea con las aportaciones de *Le Deuxième Sexe* (1949) de Beauvoir y *Feminist Mystique* (1963) de Friedman, esenciales para el estallido y delineación del feminismo de la segunda ola dirigiendo el foco de atención a preocupaciones como los roles de género, la educación de las mujeres, la representación de las mismas en los medios y en el arte o el constructo de femineidad. En sintonía con las ideas de Friedman sobre el rol identitario de las amas de casa en EE.UU. y su educación, Alós aborda específicamente el tema de la educación de las mujeres en España en sus escritos. La escritora valenciana hace referencia en este mismo texto a las ideas de Woolf (Alós, “Sus labores” 491), una de sus maestras feministas rebeldes (Seo 489) con quien coincide en que es obligación social que la mujer reciba una educación como la del hombre, primer paso para la igualdad. Esto confirma que, ya sea en ensayos, artículos periodísticos o entrevistas, todas las escritoras que nos ocupan comentan la obra de Woolf al establecer su propio posicionamiento feminista, o incluso al comentar la actividad de escribir en la España del momento. Lo que es más, las voces feministas que influyen el pensamiento y obra de estas escritoras, voces como las de Beauvoir y Friedman, muestran interés por problematizar aspectos sociales que ya presenta Woolf en sus escritos y en lo que ellas se encargan de profundizar desde la teoría feminista.

Aunque no sea el caso de novelistas como Alós y Roig, en el momento histórico y social en el que se desenvuelven es común entre las autoras españolas de estas décadas

oponer resistencia a que su obra se califique de feminista, ya que ven este acto como un encasillamiento. Es el caso, como se ha visto, de Rodoreda. Como explica Roig en *El feminismo*, el término ‘feminista’ ha sido ciertamente malinterpretado durante décadas (4), y en los años sesenta y setenta estaba aún lejos de ser tan fácilmente aceptado como en la actualidad, en que la aceptación del feminismo ha llegado hasta el extremo de la commodificación. Al igual que Rodoreda prefiere quedarse al margen de ciertas etiquetas, Riera⁸ ha asegurado escribir “sin otra meta, ni otra exigencia que la estética” (Riera, “Una ambición” 22). Es más, aunque, al contrario de Rodoreda, ha confirmado abiertamente su pertenencia al movimiento feminista, niega considerarse una escritora feminista (Glenn, “Conversation” 55). Para ambas, por su manera de entender el movimiento, etiquetar su obra usando este adjetivo resulta desfavorable. Riera marca una línea divisoria entre su literatura y sus reivindicaciones feministas porque, aunque su posicionamiento informe su escritura, la literatura en sí misma está para ella por encima de todo (Riera, “Carme Riera” 192).

De la misma manera que Roig entiende que las situaciones de desigualdad en las que las mujeres que la rodean están inmersas no se deben únicamente a su condición de mujer, sino que hay otros factores determinantes, Riera, al hablar de su experiencia, da

⁸ Carme Riera i Guilera (1948–) es conocida por su carrera literaria y académica. Nacida en Palma de Mallorca, pasa su infancia y adolescencia en la capital balear, pero se muda a Barcelona, ciudad a la que ha estado vinculada desde entonces, para realizar sus estudios de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la que hasta hoy ejerce como directora de la Cátedra José Agustín Goytisolo. Desde 2013 ocupa la silla ‘n’ de la Real Academia Española. Entre los numerosos premios y reconocimientos que Riera ha recibido por su obra novelística, cuentística y ensayística, destacan el Premio Nacional de Narrativa (1995), el Sant Jordi (2003) y el Premio Nacional de las Letras Españolas (2015).

cuenta de haberse sentido marginalizada como minoría a tres niveles: en primer lugar como mujer, a otro nivel como mujer que escribe en catalán y, dentro de esta minoría, como escritora de origen isleño y no peninsular (Glenn, “Conversation” 53). La conciencia de su propia identidad multidimensional y el análisis interseccional de su posición en el mundo según su identidad de género, su origen geográfico y su lengua, están presentes cuando la escritora mallorquina piensa sus personajes y sus historias particulares.

Riera tiene clara su deuda con las ideas feministas de mujeres como Beauvoir, Woolf, Leclerc, Capmany y Rosa Luxemburgo, quienes despiertan en ella un interés por el movimiento feminista (Riera, “Carme Riera” 191-192). No duda que la voz de Woolf en la literatura haya sido determinante para la manera en que la escritura de mujeres es percibida y entendida. Riera admira lo avanzado de las ideas de la escritora británica y su manera de concebir los mecanismos sociales. En 1988, Riera, en una conferencia en torno a la posibilidad de la literatura de mujeres, manifiesta:

Es Virginia Woolf la primera mujer escritora que se da cuenta de las dificultades que entraña para una mujer la manipulación de una lengua que le es, en cierto modo, prestada (...). Virginia Woolf, como en tantas otras cosas, se adelanta a su época puesto que la conciencia de rebeldía ante el lenguaje patriarcal sólo podemos encontrarla en diversos escritos femeninos de las últimas décadas y es fruto de posturas feministas (Riera, “Femenino singular” 29-30).

El interés feminista que suscitan en Riera los escritos woolfianos va adquiriendo mayor o menor fuerza en distintos momentos de la vida de la escritora. Sin embargo,

siempre coincide con Roig en la barrera que ha supuesto para su literatura que la crítica la escriban los hombres y que sean ellos los que delimiten lo que es digno de llamarse literatura en cada momento. Y todas ellas, Rodoreda, Alós, Roig y Riera, tienen conciencia de la tradición de escritoras dentro del ámbito literario catalán del que son parte. Son conscientes y verbalizan que, dentro de su labor de contar historias, son mujeres que se apoyan en mujeres. Cuando comentan su proceso de creación literaria mencionan una y otra vez a sus ‘madres’ y, sobre todo, a sus ‘abuelas’ como su principal inspiración. Son escritoras que se sienten en deuda las unas con las otras, que no olvidan que las palabras que escriben, el lenguaje con el que crean historias, ha ido abriéndose a nuevos significados gracias a la labor de sus predecesoras, con las que están en diálogo permanente. En un artículo que reflexiona sobre la figura de Roig dentro de la tradición literaria catalana, Francés Díez escribe:

Arqueòloga infatigable de les paraules silenciades pel pes de la història;
enregistradora fidel dels testimonis més corprenedors, abans que no meresquen
l’oblit; cronista de la realitat i creadora de les més delicioses mentides en la ficció,
Montserrat Roig troba en l’oralitat, en la melodia del diàleg entre dones, la
manifestació última de la paraula recentment redescoberta. (Francés Díez, “La
represa”⁹)

⁹ [Arqueóloga infatigable de las palabras silenciadas por el peso de la historia; grabadora fiel de los testigos más sobrecogedores, antes de que merezcan el olvido; cronista de la realidad y creadora de las más deliciosas mentiras en la ficción, Montserrat Roig encuentra en la oralidad, en la melodía del diálogo entre mujeres, la manifestación última de la palabra recientemente redescubierta].

Es este diálogo entre mujeres, aunque en forma de cuentos, el que el presente estudio quiere continuar, en un intento por comprender mejor las palabras con las que narran. Para entablar dicho diálogo, será necesario apoyarse en este elemento determinante en la vida y obra de todas ellas: el feminismo.

Tras conocer la trayectoria y obra de Rodoreda, Roig, Alós y Riera, es evidente que el feminismo es un punto de unión entre ellas. El pensamiento feminista, más o menos conscientemente, determina sus vidas y la manera en que cuentan historias y dan forma y voz a sus personajes. Si bien la presente investigación va a priorizar la perspectiva feminista al analizar las narraciones breves de las cuatro autoras, no pretende reiterar lecturas existentes que atienden a las denuncias feministas más manifiestas en las obras —variedad de análisis que tratan temas como la violencia de género, la maternidad o los roles de género de manera central—. Por el contrario, ofreciendo una lectura novedosa, esta se centra en un tema amplio que todas ellas exploran en su prosa y del que se sirven para exponer muchas de sus preocupaciones: la percepción. Dirigir el esfuerzo analítico a comprender cómo opera la percepción en los universos ficcionales germinados en las diferentes colecciones de cuentos va a permitir el descubrimiento de nuevas propuestas de relación con el mundo. Entender qué entienden las escritoras por ‘objeto’ y ‘sujeto’ a nivel ficcional y qué representación de la percepción eligen plasmar en su obra va a abrir maneras más efectivas de comprender sus voces literarias.

Lo que es más, una lectura paralela de la obra de las cuatro y de la woolfiana va a facilitar leer los textos de la británica desde un nuevo enfoque que se aleja de la manera más tradicional, en la que el foco se ha puesto en el subjetivismo y temas derivados del

mismo como la memoria, el trauma y el psicoanálisis. Aunque el énfasis en el subjetivismo —tan importante en la literatura del ‘Modernism’ como reacción ante las tendencias narrativas anteriores, en las que predomina una representación de la realidad ordenada, comprensiblemente racional y objetiva— ha dado lugar a numerosas y valiosas lecturas de la obra de la escritora inglesa, una búsqueda de pistas narrativas que lleven a cuestionar la centralidad del sujeto en sus cuentos enriquece la comprensión del complejo mundo ficcional creado por Woolf.

Apoyar el análisis en el entramado teórico de los nuevos materialismos feministas no solo cimienta la presente investigación, sino que además se presta a ver las implicaciones personales, sociales y políticas que esta ruptura con el binomio perceptivo sujeto-objeto potencialmente supone: un proceso de liberación, una ruptura con el individualismo y el ‘monocultivo de la mente’ (Shiva), así como la posibilidad de una red de cuidado de la vida, un equilibrio simbiótico menos vertical.

1.3 Desafiando los marcos perceptivos: los nuevos materialismos feministas

La teoría feminista ha tenido y tiene la ardua tarea de cuestionar e intentar explicar las maneras en que se entienden los conceptos ontológicos y los cimientos y estructuras básicas de la realidad con el objetivo de descubrir los principios sobre los que las diferentes relaciones de desigualdad y subordinación se erigen en la sociedad. Así, los estudios feministas han dedicado sus esfuerzos a desvelar cómo los marcos de percepción de la realidad han sido diseñados desde relaciones de poder desiguales en las que el privilegio resulta determinante a más de un nivel.

Dentro de estos marcos de percepción los conceptos de ‘sujeto’ perceptor y ‘objeto’ percibido adquieren inevitablemente un papel protagónico, ya que tradicionalmente en el pensamiento occidental predominante la percepción no se concibe fuera de los mismos. Es por ello por lo que múltiples teóricas feministas han cuestionado la definición y demarcación de dichas categorías normativas. Resultado claro de este cuestionamiento son, por ejemplo, las teorías que denuncian la objetificación de la mujer a través de la mirada masculina (Laura Mulvey) y del cuerpo femenino (Catharine MacKinnon), así como de su apariencia (Sandra Bartky). En su labor de revisar las categorías ordinarias del entramado de pensamiento de la sociedad, la teoría feminista no se ha limitado a estudiar los modos de pensar normativos en el plano epistemológico, sino que ha dado un paso más allá de la epistemología y se apoya en una revisión que radica en una ontología alternativa que facilita nuevas lecturas de la realidad: los nuevos materialismos.

Durante décadas, múltiples voces críticas sobradamente conocidas y centrales en el desarrollo del feminismo y la teoría queer, como la mencionada Simone de Beauvoir y Judith Butler (1956-), han centrado su trabajo intelectual en teorizar y definir términos como ‘mujer’, ‘género’ o ‘sexo’ y rechazar así constructos que oprimen la rica multiplicidad que constituyen las identidades reales en la sociedad. En la teoría feminista actual y, más manifiestamente la desarrollada desde los feminismos negro, postcolonial y transnacional, sigue habiendo una gran insistencia en llevar a cabo estudios inclusivos e interseccionales que se acerquen más a la complejidad de la realidad de las relaciones sociales. La teoría, como la práctica, ha de adquirir este enfoque inclusivo e

interseccional para ser real y efectivamente feminista. La incursión de los mencionados nuevos materialismos en los estudios feministas, que cuestionan entidades ontológicas como ‘sujeto’ y ‘objeto’, supone un paso más en este proceso de tratar de incluir la multiplicidad de las identidades y conscientemente procurar no pasar por alto dimensiones identitarias que hacen que las relaciones sociales sean desiguales.

De acuerdo con lo recogido por la filósofa española Mónica Cano Abadía en su artículo “Nuevos materialismos: hacia feminismos no dualistas” (2015), el sujeto ha sido concebido tradicionalmente en occidente a partir de las filosofías cartesiana y kantiana, fruto de voces masculinas que proponen un sujeto coherente, autónomo e individual. Aún desde planteamientos filosóficos tan distantes, tanto Descartes como Kant hablan de un individuo cuya facultad de razonar le otorga coherencia. El racionalismo del filósofo francés le lleva a la certeza del ‘yo’, del sujeto razonador y capaz de la autoconsciencia (Cano Abadía 36). En cuanto a Kant, su método trascendental en *Crítica de la razón pura* (1781) busca una vía intermedia entre racionalismo y empirismo y se centra en el sujeto, que es centro de conocimiento sobre los fenómenos que percibe. El sujeto tiene, además, según la ética del pensador alemán, la capacidad de ser libre autoimponiéndose desde su voluntad un imperativo categórico. El sujeto racional kantiano es, por tanto, autónomo y autosuficiente (Kant, *Groundwork* 58). Es este, el de sujeto coherente, autónomo e individual derivado de estas teorías del conocimiento, el concepto de sujeto hegemónico desarrollado a partir de la Modernidad que el pensamiento postestructuralista insiste en deconstruir.

Cano Abadía resume eficazmente otras conceptualizaciones del sujeto desarrolladas a lo largo de la historia de la filosofía que han sido clave en el pensamiento occidental y que atentan contra el sujeto cartesiano y el kantiano. Entre ellas destacan las que consideran el sujeto como una gran invención, elaboradas por los pensadores Hume y Nietzsche (Cano Abadía 37). En primer lugar, Hume desde su empirismo filosófico considera el sujeto en permanente cambio y, por lo tanto, imposible como unidad y dependiente de la materia que lo rodea y condiciona. Por otro lado, el sujeto desde el pensamiento nietzscheano se opone a las concepciones tradicionales de sujeto pensante de Descartes y Kant (Vattimo 28), y no es más que una ilusión, una malinterpretación lingüística a la que se ha divinizado a costa de lo realmente sustancial: el cuerpo, la carne. El ‘yo’ deja de estar definido por el raciocinio y se caracteriza por “contradicción y confusión” (Nietzsche 18). No hay cabida para la unidad en un mundo de escisión y fragmentariedad.

Será la filosofía de Spinoza en el s. XVII la que proponga un monismo no binarista, “una devaluación de la preeminencia de la humanidad en el seno de la naturaleza (Cano Abadía 39). El ‘yo’, el sujeto materializado en el ser humano, deja de ser el centro. He aquí el cambio de un antropocentrismo tradicional a un biocentrismo antihumanista más horizontal. Lo que es más, Spinoza desarrolla una solución a la dicotomía mente/cuerpo en su *Ética* (1677) argumentando que la mente y el cuerpo constituyen una misma cosa (Spinoza 126), siendo la mente idea del cuerpo y el cuerpo objeto de la mente, lo cual constituye una ruptura radical con el pensamiento platónico-cartesiano y el punto de partida de los nuevos materialismos (Dolphijn y van der Tuin

151). Es la de Spinoza una metafísica que “impide que haya una jerarquía de un modo de ser sobre otro” (Sicerone 296), metafísica que adopta la filosofía de Deleuze en la segunda mitad del siglo XX. La concepción deleuziana del cuerpo también apuesta por una desjerarquización de un modo de ser sobre otro. El filósofo francés parte de los conceptos ‘nuevo materialismo’ y ‘nuevo naturalismo’ destilados de la filosofía de Spinoza, acogiendo la idea de que la naturaleza lo comprende y contiene todo y se halla al mismo tiempo explicada e implicada en cada cosa (Ansell-Pearson 97-98).

Si bien el postestructuralismo de pensadores como Foucault y Butler ha repensado el sujeto y lo humano a través de ejercicios desnaturalizadores, el feminismo ha adoptado una vuelta hacia un antihumanismo renaturalizador por medio de las ideas que forman los nuevos materialismos desarrollados previamente por teóricos y académicos como Manuel DeLanda (2006), Karen Barad (2007) y Rosi Braidotti (2013), entre otros.

For new materialism, theory’s long-standing constructivist enterprise failed to acknowledge the lively productivity of matter itself, and in this way unwittingly continued to privilege the human agent and its self-proclaimed unique characteristics, even if undermining its complacency and efficacy. The impulse behind the new materialism is decidedly posthumanist, deliberately decentering the human into the encompassing dynamics of the world—a critique, as it were, from the outside in. If dissolving the first person into aporia was the goal of the linguistic turn, bringing a relentlessly third-person vantage to bear on human pretensions in the world seems key to posthumanist new materialism. (Ellenzweig y Zammito 2)

Como bien señala su nombre, en los nuevos materialismos la mirada crítica se centra en la materia, que adquiere un papel protagónico. Stacy Alaimo y Susan Hekman explican en la introducción a su volumen *Material Feminisms* (2008) que los pensadores postmodernistas y el giro lingüístico han dado cabida al cuestionamiento de las dicotomías en que el pensamiento occidental se ha basado, pero, a su vez, dichos teóricos no han logrado desembarazarse de la problemática dicotomía lenguaje/realidad (Alaimo y Hekman 2). Si anteriormente el pensamiento teórico-crítico postmodernista se había centrado en desvelar los mecanismos sociales jerarquizantes que, en el plano epistemológico cultural y lingüístico, dan forma a comportamientos y órdenes sociales específicos, los nuevos materialismos reivindican que la cultura no queda por encima de la materia. Desde esta nueva perspectiva teórica lo material y lo cultural constituyen un continuo y, lejos de pensar en un binomio naturaleza/cultura, se propone una unión considerada menos constrictiva y más fluida, “a deconstruction of the material/discursive dichotomy that retains both elements without privileging either” (6). Así, necesariamente el sujeto pierde protagonismo y la naturaleza, lo material, lo recupera. El yo, el sujeto es entonces “un momento, una expresión momentánea de las infinitas posibilidades de la naturaleza” (Cano Abadía 43) y no el centro en torno al cual toda la realidad gira. El sujeto se ve de esta manera forzado a resituarse en un nuevo orden no antropocéntrico.

Solo mediante este giro, mediante esta mirada que no es divisoria, sino que une la realidad en un continuo de materia y cultura, se puede alcanzar la igualdad y ver lo humano y lo no humano, lo material y lo espiritual e intelectual, a un mismo nivel libre de órdenes artificiales que han servido para justificar la opresión en la sociedad. El mundo

puede concebirse ahora no en clave de dicotomías, sino desde una afirmación de fluidez vital horizontal. Las categorías estructurales que dan forma a lo que entendemos por realidad resultan no ser tan sustanciales como parecen. Los nuevos materialismos son, pues, una herramienta para el feminismo —e indudablemente más específicamente para los ecofeminismos, que han insistido más en el mundo material como sujeto activo (Haraway, “Situated Knowledges” 593)— mediante la cual poder alcanzar una horizontalidad en la que la igualdad y los cuidados de los cuerpos-otros, ya sean humanos o no, son finalmente posibles. En este proceso ha de darse la condición *sine qua non* de adoptar una nueva mirada, una nueva visión, la ‘visión’ defendida por Haraway (1988) como herramienta activa para evitar oposiciones binarias y producir fructíferas versiones feministas de la objetividad (581-583) y que, como se verá, adoptan los personajes de las escritoras que nos ocupan.

Así, son muchas las teóricas feministas que han encontrado productivo el apoyo de la teoría de los nuevos materialismos para desplegar su pensamiento crítico y repensar conceptos como materialidad, libertad, autonomía, identidad o subjetividad. Entre ellas destacan las pensadoras Elisabeth Grosz y Sarah Ahmed.

En su libro *Time Travels: Feminism, Nature, Power* (2005), y más concretamente en los capítulos séptimo y octavo, “Merleau-Ponty, Bergson, and the Question of Ontology” y “The Thing”, Elizabeth Grosz invita a la teoría feminista a reconsiderar aspectos centrales de carácter ontológico como el cuerpo, la subjetividad y las relaciones con el mundo material. Para ello, recicla las teorías sobre la subjetividad y la materia de Bergson y Merleau-Ponty, no muy frecuentadas por las filósofas feministas del momento,

y reconoce el valor que dicha revisión puede tener para el feminismo. Aunque lejos de cuestiones más pragmáticas, una reflexión ontológica puede beneficiar al feminismo de manera radical, ayudando a regenerar o revitalizar sus prácticas políticas desde la raíz (*Time Travels* 115). La autora resume así la labor del pensamiento político y el conocimiento feministas: “to give being to that which may become, to explore openly that which we do not yet know, to expand on that which we might come to know and our ways of knowing” (Grosz, *Time Travels* 129). Así pues, en su libro Grosz inicia una conversación entre los dos filósofos que facilita el descubrir conexiones entre el pensamiento de uno y otro; conexiones que se mueven en dirección contraria a una relación con el mundo horizontal y estática. En su reflexión sobre la materia y el sujeto, ambos coinciden en que la naturaleza no constituye una inercia pasiva, sino una fuerza productiva y dinámica (118) y en que el sujeto no es pura conciencia existente al margen de la acción, sino que es en un cuerpo, en una condición biológica y corpórea, y se extiende en y por sus propias acciones. Bergson y Merleau-Ponty comparten, pues, una “ontology of becoming” en la que la materia y, por lo tanto, el sujeto, se hacen de manera activa en una productividad continua e impredecible (121). Grosz celebra la fertilidad del pensamiento ontológico compartido de los dos filósofos y culmina su revisión del mismo con la idea de ‘la chair du monde’ o ‘la carne del mundo’ de Merleau-Ponty, concepto que subraya la indeterminación de las líneas que separan los dos extremos de un binarismo: “there is a univocity of being, a single flesh which includes, as its two surfaces or planes, the world of inert objects (matter) and the world of living beings (consciousness). No longer are the subject and the object two separate, other-affirming, self-identical entities” (125).

Grosz parte de los nuevos materialismos para elaborar su pensamiento feminista y lo hace desde una reflexión sobre la subjetividad. Su artículo “Feminism, Materialism, and Freedom” (2010) invita a que la libertad, tan anhelada por el feminismo, sea repensada desde el rechazo bergsoniano de los binarismos tradicionales. La filósofa mantiene que la libertad es solo posible como afirmación, desde la afirmación de la materia y fuera del concepto de ‘sujeto’. De este modo, la libertad no debe ser buscada como la liberación del sujeto oprimido por fuerzas coercitivas en la que tanto ha insistido el feminismo, sino como libertad positiva para actuar y ser, para materializar la propia autonomía. Es esta afirmación del ser la que va a permitir actos libres. Grosz elabora sus ideas sobre la autonomía y la materialidad recurriendo a esta teoría sobre la libertad de Bergson, en la que la materialidad de la vida y su indeterminación pasan a ser centrales a expensas del sujeto. Es a partir de estas ideas que la filósofa desarrolla su concepto de libertad del sujeto feminista, libertad que no depende de las dinámicas de poder y control a las que la mujer está sometida, sino que sale del sujeto mediante acciones, mediante la autonomía de la mujer: “the challenge facing feminism today is no longer only how to give women a more equal place within existing social networks and relations but how to enable women to partake in the creation of a future unlike the present” (“Feminism, Materialism” 154). Por lo tanto, Grosz se sirve de los nuevos materialismos para descentralizar el énfasis en el sujeto. Años más tarde desarrolla lo que ella denomina ‘nuevo nuevo materialismo’ (*The Incorporal* 14), a través del cual sigue cuestionando los límites entre lo material y lo inmaterial.

La académica Sara Ahmed, por su parte, se apoya en el acento dado a la materia por parte de los nuevos materialismos para convocar un feminismo que de manera efectiva dé la vuelta al mundo actual y desordene lo establecido en un acto de subversión profundo. En “Orientations Matter” (2010), Ahmed llama la atención sobre los objetos cuyo valor parece desaparecer en un mundo masculino:

Feminist philosophers have shown us how the masculinity of philosophy is evidenced in the disappearance of the subject under the sign of the universal. The masculinity might also be evident in the disappearance of the materiality of objects, in the bracketing of the materials out of which, as well as upon which, philosophy writes itself, as a way of apprehending the world. (Ahmed 249)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Ahmed emplea el término ‘orientaciones’ para explicar la manera en que los objetos alteran los cuerpos a los que estos se orientan y viceversa. Continuamente las orientaciones de cuerpos hacia objetos —ya sean materiales u objetos como pensamientos, juicios o sentimientos (246)— se repiten y el mundo en que nos movemos va tomando forma. De esta manera, los objetos tienden hacia ciertos cuerpos dentro del espacio físico y los sujetos realizan unas acciones determinadas según los objetos hacia los que se orientan. El mundo material que rodea a un individuo consecuentemente da forma a sus acciones. Según este modo de considerar el mundo circundante a los cuerpos, rediseñar y sacar de su lugar a un objeto hace que nos podamos fijar en él, lo que sirve como un acto de desorientación. Así, el hecho de que la escritora de la que habla Woolf en *A Room of One’s Own*, en su condición de mujer, tome un espacio orientado hacia el escritor y desoriente la mesa de trabajo, la pluma y el papel,

constituye para Ahmed un acto profundamente político (Ahmed 252). Los cuerpos y los sujetos cambian su forma de estar en el mundo cuando incurren en una desviación, miran a los objetos y modifican el significado que tienen: “Political work hence reshapes the very surfaces of bodies and worlds. Or we could say that bodies resurface when they turn the tables on the world that keeps things in place” (254).

Tanto Grosz como Ahmed, en su búsqueda de la posibilidad de un cambio social radical, coinciden en considerar al mundo material como pieza clave de la lucha feminista. El acto de regresar a los objetos, de darles protagonismo y descentrarse como sujeto, resulta en un mundo más equilibrado y libre. Es por medio de esta compartida radical afirmación de la materia y la autonomía y de estas orientaciones alborotadoras que Rodoreda, Alós, Roig y Riera logran accionar un desorden liberador para los personajes de sus cuentos.

2.1 El protagonismo de los objetos: desestabilizar la subjetividad

*I never saw so much expression in an inanimate thing before,
and we all know how much expression they have!*

—Charlotte Perkins Gilman, “The Yellow Wallpaper” (1892)

¿Quién ha presentado alguna vez el poder propio, el poder soberano del objeto?

—Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales* (1983)

A nivel narrativo, según la escritora Harvena Richter (1970), existen tres maneras de presentar la conciencia de un sujeto, diferentes vías de acceso que se ofrecen al lector para llegar al personaje. Estas técnicas narrativas pueden organizarse de mayor a menor obviedad de exposición narrativa. La primera consiste en facilitar de manera directa el fluir de pensamiento lógico del personaje. Por medio de esta técnica, a quien lee le es permitido acceder a la conciencia del personaje directamente. Esta exposición se caracteriza, pues, por su claridad. Dicho acceso se extiende en el segundo modo, que presenta un itinerario más indirecto y tortuoso, a las zonas periféricas de la conciencia. Así, se conoce en este caso al personaje de manera menos evidente, intuyendo su conciencia y partiendo de ciertas imágenes y patrones narrativos. La tercera manera y más oscura de todas, consiste en presentar el punto de vista del sujeto a través de lo que no se escribe, de los silencios, de los símbolos o del intento de verbalizar sentimientos y emociones por medio de la articulación de soliloquios de carácter artificioso (Richter 42). Comprender las decisiones estratégicas autorales con respecto a cómo narrar y delinear la subjetividad de sus sujetos de ficción es primordial si se busca comprender la visión de la realidad que desarrolla un texto literario.

Al estudiar la narrativa woolfiana, la manera en que se expone el punto de vista y la subjetividad se posiciona siempre como una de las principales preocupaciones de estudio y característica definitoria de la producción literaria de la escritora. Tanto es así que las obras más estudiadas de la autora, como *Mrs Dalloway* y *The Waves* (1931), lo han sido desde la consideración de que su objetivo principal es plasmar los actos de conciencia o pensamiento en toda su realidad, en un esfuerzo por dejar a un lado el realismo y la claridad de su objetividad. El uso magistral que la escritora hace de las técnicas narrativas, la manera excepcional en que conjuga y juega con las previamente explicadas tres maneras de acercarse a los personajes, hacen que haya sido considerada —junto a nombres como los de Proust, Joyce y Faulkner— como una de las escritoras por excelencia de la subjetividad y los procesos interiores por críticos literarios como Auerbach (529).

Tal es la predominancia otorgada a la subjetividad en los textos de la autora que, incluso en los estudios literarios que se centran en el objeto y la prevalencia de su protagonismo, ha predominado un entendimiento de este totalmente dependiente del sujeto. Se ha considerado, pues, que los objetos funcionan en la ficción de Woolf como una herramienta para llegar a la subjetividad de los personajes. Un ejemplo de esta lectura es ver los objetos en su función de espejos indirectos (Richter 105). A los objetos cotidianos, al igual que a otros elementos como los paisajes, se les otorga el papel de reflejar emociones y sentimientos y esta supone, en muchas ocasiones, la manera esencial de conocer la psique de los personajes narrados. Parece lícito afirmar que es precisamente el énfasis en la experiencia que el sujeto tiene del objeto lo que destaca de la narrativa de Woolf con respecto a la de sus contemporáneos, que los modos de subjetividad que

reflejan los objetos en la narrativa de Woolf constituyen uno de los aspectos más valiosos de su producción literaria. Según dicha lectura, no es el objeto en sí mismo sino el objeto experimentado sensorial y emocionalmente, como extensión del sujeto perceptor, lo que interesa a la escritora y por tanto en lo que centra su experimentación narrativa. Así, en el conocido ejemplo del cuento “The Mark on the Wall” (1917), lo que interesa a la narración no es la marca de la pared, sino que esta es un pretexto para exponer los procesos de la conciencia a base de encadenados trazos impresionistas.

Consecuentemente, la subjetividad, la introspección, la experiencia sensorial y la conciencia son en todo momento considerados ejes narrativos de la ficción de Woolf, como ruptura perentoria con el realismo que la autora anhela y desarrolla de manera directa en sus conocidos “Character in Fiction” (1924) y “Modern Fiction” (1925).

Como alternativa, existe cierta trayectoria crítica que se interesa de manera notable por cambiar de dirección la mirada del interior hacia el mundo exterior. Los estudios de Alex Zwerdling, Mark Gaipa, Liesl M. Olson y Ann Banfield son ejemplos de esta mirada crítica alternativa que ve en la obra woolfiana un claro interés por temas históricos, sociales y políticos, más allá de la introspección (Harker 1-2). Dicha línea académica se mueve desde un sujeto introspectivo hacia un sujeto sociopolítico. No es tan numeroso, sin embargo, el conjunto de voces académicas que, siguiendo una lectura radicalmente divergente, desvían la mirada del sujeto. En su disertación “Tracing the Material: Spaces and Objects in British and Irish Modernist Novels” (2016), Allison Wise destaca los nombres de los académicos Bill Brown y Douglas Mao (Wise 108-9) como voces que desafían esta arraigada tradición crítica de ver en la literatura de Woolf una centralización del sujeto. Brown y Mao se inclinan más bien por descubrir el objeto en el

corazón del mundo woolfiano, en el que se celebra una existencia, una vida al margen de la subjetividad humana (Wise 109). Es este énfasis en la vida no necesariamente humana, este protagonismo otorgado a los objetos, la línea de pensamiento que se dispone a seguir este trabajo, uniéndose a las voces de Brown, Mao y Wise para estudiar la narrativa breve que las escritoras de las últimas décadas han dejado a la literatura catalana.

El presente capítulo tiene como objetivo, pues, ahondar en los procesos en que diferentes modos de percepción son desafiados y cómo estos operan en la cuentística de las escritoras catalanas. El análisis de la presencia de los motivos de la ventana y el espejo en la primera parte de este capítulo es clave para entender las reflexiones de cada autora en torno a la percepción y a manera alternativas de mirar. La segunda sección del capítulo, por su parte, se dedica al estudio de cómo cada una de las autoras que nos ocupan cuestionan las dicotomías y ceden protagonismo a la materia por medio de diferentes herramientas que ponen lo material en el centro: la porosidad de los cuerpos en el caso de Rodoreda, la antropofagia en la obra de Alós, las interdependencias materiales en la de Roig y la materialidad ineludible de la carta en el caso de Riera. El énfasis dado a la materia contrasta con la conceptualización tradicional de la dicotomía sujeto/objeto y viabiliza nuevas maneras de relacionarse con el entorno y con los cuerpos otros, redes de conexiones feministas que rompen con las jerarquías y el orden vertical impuesto.

2.2 Marcos de percepción y refracción

2.2.1 *Enmarcar la mirada: noies finestreres*

Out of one window I can see the garden, those mysterious deep-shaded arbors, the riotous old-fashioned flowers, and bushes and gnarly trees. Out of another I get a lovely view of the bay and a little private wharf belonging to the estate. There is a beautiful shaded lane that runs down there from the house. I always fancy I see people walking in these numerous paths and arbors, but John has cautioned me not to give way to fancy in the least. He says that with my imaginative power and habit of story-making, a nervous weakness like mine is sure to lead to all manner of excited fancies, and that I ought to use my will and good sense to check the tendency. So I try. (Perkins Gilman 649)

Las palabras de la mujer del conocido “The Yellow Wallpaper” (1892) desvelan la función domesticadora que la reclusión de la mujer dentro del hogar ha tenido en la sociedad. La narradora tiene la ventana como una vía de acceso al exterior, pero también como una puerta que le permite escapar y transitar por su yo más creativo, liberado del estricto confinamiento impuesto. La ventana se erige como ese umbral entre la domesticidad que es y aquello que podría ser, el abanico de posibilidades que se abre al disgregarse la mujer de esa losa que es la domesticidad. Es inevitable referirse al motivo de ‘the madwoman in the attic’, tan productivo dentro de la crítica literaria feminista de finales del siglo XX e inspirado por las ideas ya mencionadas en el presente estudio sobre ‘el ángel del hogar’ de Woolf (Gilbert y Gubar 17). Esa condición de umbral de la ventana está conectada directamente con la dualidad en la que Gilbert y Gubar

profundizan en su estudio, esa tensión entre el encierro y la fuga en la tradición literaria de mujeres escritoras: “images of enclosure and escape” (xi).

En la búsqueda de las escritoras de este estudio por plasmar en palabras su percepción del mundo vivido, espejos y ventanas se convierten en elementos clave que, como marco, posibilitan la percepción de los propios personajes. La decisión narrativa de situar a múltiples protagonistas femeninas frente a una ventana o un espejo manifiesta la experiencia vital constreñida que ha sido forzada a las mujeres a lo largo de la historia. Ver la vida desde ese umbral entre lo doméstico y el exterior o verse forzada a enfrentarse al ‘yo’ del espejo de una forma determinada, violentada por lo que se espera de lo femenino, es parte de lo que representan las ventanas y espejos que sirven de marco físico de autopercepción en estas narraciones.

Uno de los textos woolfianos más conocidos es indudablemente *A Room of One’s Own*, que, dirigido principalmente a mujeres, propone comenzar la reflexión sobre la escritura de estas desde una habitación con ventana: “I must ask you to imagine a room, like many thousands, with a window looking across people’s hats and vans and motor-cars to other windows, and on the table inside the room a blank sheet of paper on which was written in large letters WOMEN AND FICTION [sic], but no more” (25). Es años después de la publicación de dicho ensayo, en 1980, cuando llega a manos de Carmen Martín Gaité, quien lo lee con avidez un otoño neoyorkino.

Su escrito *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española* (1987) es la manera que la escritora salmantina tiene de continuar la reflexión de Woolf en relación a la literatura española. Martín Gaité emplea la ventana como eje de su reflexión crítica. Hace referencia a la “sed de ventana” (Martín Gaité 36), esa tendencia que quiso

plasmar Perkins Gilman en su relato de ficción, de las mujeres tradicionalmente recluidas al espacio doméstico por la imposición del rol de género femenino: “La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener” (Martín Gaité 36). La autora critica a los hombres, “carceleros suspicaces” (35), y el uso que los mismos hacen del adjetivo despectivo ‘ventanera’. Dicha crítica resalta que el calificativo ‘ventanera’ hace hincapié en lo pecaminoso de la mujer, percibida como quien se asoma a la ventana “por mero reclamo erótico” (36) y quedando así reducida a un cuerpo cosificado para ser visto. La escritora defiende, en cambio, el ansia de la mujer no de ser vista, sino de ver desde su agencia, abogando así por la mujer como sujeto y no objeto de la mirada. Marisol Morales Ladrón se interesa por las ventanas de Martín Gaité y por esta historia de la mujer encerrada cuya única salida de la reclusión es la ventana, acceso a “mundos imaginados o soñados, pero creados desde su propio modo de ver” (Morales Ladrón 74). La ventana se alza como una oportunidad de transgresión:

Como acicate contra esta división entre lo público y lo privado, Martín Gaité juega con la metáfora de la ventana, símbolo fronterizo entre el interior y el exterior, entre lo público y lo privado, y entre lo imaginado y lo vivido. Es más, la ventana permite al observador elegir distintos modos de mirar, desde fuera y desde dentro, o viendo pero sin ser visto, que es lo que históricamente ha distinguido el discurso femenino del masculino. Por esta razón, dice, su ensayo es un homenaje a todas las mujeres “ventaneras” (1993: 33), que han mirado por las ventanas en un intento de transgredir las normas sociales impuestas, la opresión

física y emocional, y la falta de libertad. De este modo, Martín Gaité “brings together the historical and theoretical dimensions of reading and feminine desire for access to the world «outside» without losing sight of the material circumstances of the gaze and the interiorized activity of reading” (Bergmann 1998: 178). (Morales Ladrón 75)

Hay algo de esta transgresión en los numerosos casos en que Rodoreda, Alós, Roig y Riera sitúan a sus protagonistas mujeres frente a una ventana, que no solo les da cierto acceso a lo público y lo imaginado, sino que también sirve al lector como apertura a la experiencia del mundo ajena. Esta presencia de la ventana fronteriza es llamativamente notable en las narraciones de Riera. En la introducción a una de las versiones en castellano de *Te dejo, amor, en prenda el mar* (1975), la traductora, Luisa Cotoner, se refiere a los inicios de la autora mallorquina como “una niña que miraba a través de los cristales de un balcón y que escuchaba con curiosidad las conversaciones de los mayores, sobre todo las de su abuela” (11). Así comenzó su pasión por escribir, por contar historias, por narrar experiencias de mujeres que también miran a través de los cristales. En un gran número de relatos las ventanas y los miradores suponen un elemento esencial, y de modo especial en la colección *Te dejo, amor, en prenda el mar*, en las narraciones “Te dejo, amor, en prenda el mar”, “Elegía por una dama”, “¿Estaría Ángela?”, “Mar, amor mío. Acompañamiento a seis voces” y “Llamaradas de luz”. Pero también está presente la ventana en relatos de otras colecciones como “Y pongo por testigo a las gaviotas”. Son ventanas que dan acceso a la subjetividad de los personajes, aunque también tienen peso narrativo en cuanto a sus propios límites físicos, pues

necesariamente el marco de una ventana condiciona la subjetividad, que no tiene acceso sensorial a nada más allá de lo recogido entre jambas y dintel.

Con frecuencia, Riera presenta mujeres cuya mirada se mueve desde el interior a un exterior restringido por la ventana. De hecho, las palabras que abren “*Te dejo, amor, en prenda el mar*”, y por tanto la colección homónima, son: “Desde aquí, desde esta ventana, no puedo ver la mar” (*Palabra de mujer* 9). La primera voz que se escucha es la de una mujer que añora el mar, “la intensidad azulada” (9) porque los límites de la ventana condicionan su mirada. El mar, tan presente a lo largo de toda la obra de Riera, generalmente representa el deseo inalcanzable, el amor tumultuoso (Cotoner 33). Para la protagonista del relato el mar queda lejano e inalcanzable. La mujer, a un lado del cristal, siente añoranza por lo que más desea y le es negado. De manera similar a las mujeres de Roig, como se verá más adelante también limitadas en su movimiento, la mujer recurre a los recuerdos de un amor imposible. Se limita al estatismo de la espectadora, de mirar por la ventana.

En “Elegía por una dama”, recogido en *Te dejo, amor, en prenda el mar*, otra de las protagonistas, cuyo cuerpo está especialmente restringido por encontrarse en una silla de ruedas, acepta pasivamente que la sitúen como un objeto más en el balcón: “Por eso cuando al atardecer me sientan junto a esos cristales con ánimo de que me distraiga mirando pasar la gente, lo acepto sin rechistar” (*Palabra de mujer* 46). Ella afirma que sus familiares “insisten en dejarme aquí” (46), en ese balcón desde el que “sólo se ve el gris de un cielo nuboso” (47). La falta de vida y dinamismo que reina en su vida ha llevado a un desdoblamiento del yo en esa otra dama que educada, pero invasiva, le permite hablar consigo misma y pasearse por sus recuerdos e imaginación. Las historias

que recuerda, imagina y lee ocupan su tiempo carcomiendo mientras espera el final de su vida. Las mujeres ventaneras de Riera son mujeres tristemente solitarias que buscan tras ventanas y miradores otras posibilidades de estar en el mundo. Parecen estar “condenadas irremisiblemente a contemplar la vida desde una silla de ruedas (“Elegía por una dama”) o buscan, como pájaros atrapados en la oscuridad, una salida imposible a través del auricular del teléfono (“¿Estaría Ángela?”)” (Cotoner 23).

En los interiores de los relatos hay mujeres que acechan sentadas tras los cristales de un mirador, resignadas a quedarse en casa (“¿Estaría Ángela?”) y mujeres que encerradas se dedican a recomponer su memoria mientras su mirada se pierde en el paisaje en la ventana (“Y pongo por testigo las gaviotas”). Incluso en casos en que la narración no sitúa a la mujer frente a la ventana de una habitación que le dé acceso al mundo, también se dan otros en que se dibujan otras ventanas condicionantes de la percepción, como es el caso de la mujer que recuerda cómo, siendo ella una niña, sus padres la “llevaron a ver el mundo tras los cristales de un coche de caballos” (*Palabra de mujer* 134). Todas ellas son experiencias que hablan de las limitaciones físicas, sociales e intelectuales impuestas sobre las mujeres, pero también de esa búsqueda, ese deseo de transgresión: “Pensaba que cualquier domingo de estos no podría resistir la tentación de ir a sentarse a uno de los bancos del paseo para entretenerse viéndoles pasar. Sin embargo, la vergüenza de que algún conocido la pescara sentada allí, sola, físgando, la obligaba a desistir. Se resignaba entonces a continuar detrás de los cristales” (*Te dejo* 72).

Cuando Francés Díez contempla las mujeres ventaneras de Roig, resalta la importancia del confinamiento del sexo femenino al hogar, que, similarmente a lo expresado por Perkins Gilman, funciona como mecanismo de domesticación. También

destaca la ventana como única apertura a lo exterior y, por consiguiente, al peligro de lo pecaminoso:

«Dona finestrera, es cansa de ser soltera», diu el refrany popular que cita. Era perillós, aquest espai llinar, frontera, que és la finestra, l'obertura al món de les dones confinades a l'interior de les seues cases. Quasi tan perillós com el balcó, autèntic espai de transició suspès entre el mur de la casa i l'aire del carrer. El món exterior sempre és font de temptacions gens profitoses per a la naturalesa dèbil i pecaminosa de la dona, una de les propietats més importants de l'home i la que més convenia vigilar si volia conservar el seu honor (el de l'home) intacte. En arquitectura, açò es tradueix en directrius com les del tractat d'Alberti, del segle XV. Sobre la dona, Alberti escrivia que calia tancar-la en les profunditats d'una seqüència d'espais, a la distància més gran possible del món exterior, mentre que aquest espai havia de ser el regne de l'home, més preparat per als afers públics. La casa, en el seu tractat, s'entén com un mecanisme de domesticació. Roig és conscient d'aquest procés. (Francés Díez 98)¹⁰

¹⁰ [«Mujer ventanera, se cansa de ser soltera», dice el refrán popular que cita. Era peligroso ese espacio umbral, frontera, que es la ventana, la apertura al mundo de las mujeres confinadas en el interior de sus casas. Casi tan peligroso como el balcón, auténtico espacio de transición suspendido entre el muro de la casa y el aire de la calle. El mundo exterior siempre es fuente de tentaciones nada provechosas para la naturaleza débil y pecaminosa de la mujer, una de las propiedades más importantes del hombre y la que más convenía vigilar si quería conservar su honor (el del hombre) intacto. En arquitectura, esto se traduce en directrices como las del tratado de Alberti, del siglo XV. Sobre la mujer, Alberti escribía que había que encerrarla en las profundidades de una secuencia de espacios, a la mayor distancia posible del mundo exterior, mientras que ese espacio debía ser el reino del hombre, más preparado para los asuntos públicos. La casa, en su tratado, se entiende como mecanismo de domesticación. Roig es consciente de este proceso].

Roig es consciente de este proceso, como es consciente de que “el hogar era y es el sagrario de todas las convenciones” (Roig, “La larga marcha” 121). Su escritura problematiza esta violencia del encierro de la mujer con el fin último de la domesticación en beneficio del hombre, cuyo honor se mantiene intacto por medio de dicha violencia. Roig misma reflexiona sobre el efecto que esta reclusión ha tenido sobre las mujeres a lo largo de la historia en “De ventanas, balcones y galerías” (1991):

La ciudad, pues, ha ido ofreciendo a las mujeres durante siglos diversos radios de visión construidos con figuras geométricas. Las mujeres han visto el mundo redondo, rectangular o cuadrado. (...) Y los arquitectos iban abriendo según los tiempos y según las clases, los huecos de las casas, las ventanas, balcones o galerías, ignorando, quizá, que a través de ellos había una mirada que quería volar.

(Dime que me quieres 202)

Sin olvidar que la clase social es un factor determinante en el acceso al mundo, la escritora reconoce la limitación impuesta a la mirada de la mujer a lo largo de la historia en su ciudad, Barcelona, y sostiene que esa mirada olvidada es la que falta en las voces literarias de la capital catalana. La repetida presencia de ventanas y miradores en los relatos que ocupan el presente estudio constituyen, además de una denuncia a la domesticación y restricciones de la experiencia de ser mujer, una apertura, una invitación a nuevas maneras de representar la percepción, a miradas transgresoras que reinventen modos de relacionarse con el mundo circundante.

2.2.2 *El espejo como convergencia de la dicotomía perceptiva*

En su narrativa breve, Rodoreda incluye otro elemento que, como la ventana, sirve de marco de percepción determinante para la mujer: el espejo. En numerosas ocasiones el instrumento del espejo se incluye en la narración como una reflexión en torno al acto de mirar y percibir la realidad. Es así también de manera muy evidente en el cuento “The Lady in the Looking Glass: A Reflection” (1929) de Woolf, en el que el espejo es el eje de la narración. Este relato consiste en una descripción de los objetos que componen la habitación de una mujer según son reflejados por un espejo, lo que se presenta como una reflexión sobre el acto de percibir y de representar la realidad y sobre las tendencias literarias narrativas, más o menos miméticas.

Con frecuencia se da prioridad al análisis de la subjetividad cuando se habla de la función de este utensilio en la escritura rodorediana. Dicha función ha sido estudiada tanto en novelas como cuentos y ciertamente con mayor interés por *Espejo roto* (1974), una de las más aclamadas novelas de la escritora catalana, pero la perspectiva predominante ha sido considerar la mirada, los ojos que perciben, por encima del propio espejo, de su materia y sus límites. Las palabras de la investigadora Maria Campillo resumen bien este entendimiento de la percepción en la narrativa: “la realitat objectiva, . . . , com a tal, no existeix, sinó que existeixen, sobretot, els ulls i els miralls, és a dir maneres de mirar —de subjectivitzar, d’interioritzar— la realitat exterior («Els ulls són el mirall de l’ànima i del món», proleg a *Mirall trencat*) i formes de reflectir, que són també formes d’escriure o de poetitzar” (129)¹¹. Siguiendo esta línea, está en los ojos, la mirada,

¹¹ [la realidad objetiva, . . . , como tal, no existe, sino que existen, sobre todo, los ojos y los espejos, es decir modos de mirar —de subjectivizar, de interiorizar— la realidad exterior («Los ojos son el espejo del alma y

la relevancia del espejo, y en las maneras en que el sujeto percibe, el interés de producir literatura.

Interesa a este estudio considerar la presencia del espejo en la narrativa breve de la escritora virando la perspectiva hacia lo percibido y los efectos de que esto sea más que un reflejo de la propia mirada. Dicha presencia se da en varios relatos; no obstante, el que lleva por título precisamente “El espejo” (1958) cede especial protagonismo a este objeto, que se torna fuente de revelación para la protagonista del texto. La narración, por medio del uso de tercera y primera persona, sigue a una mujer mayor y diabética que, tras recibir las indicaciones del médico, se va de la consulta y, en su camino hacia casa, para en una pastelería a comprar dulces, que secretamente engulle algo más tarde en su dormitorio. Ya en el tercer párrafo del relato se introduce el reflejo del yo en un escaparate, donde la mujer observa su mano, o la imagen que el cristal le devuelve de la misma: “una mano larga, surcada de venas oscuras, con las juntas de los dedos deformadas, lenta como un animal enfermo” (*Cuentos* 56). Más que su mano, parece ver una mano que no le pertenece, con énfasis en el artículo indeterminado versus un adjetivo posesivo. La descripción de lo que la mujer ve, su propio cuerpo, está llamativamente tintada de disyunción e incluso cierta aversión y alienación reflejadas en el cuerpo deshumanizado: “The confrontation with the mirroring surface, characterized by disunity between self and reflected image, allows the autor to dramatize and literalize a metaphor of alienation from self and society” (Vosburg 69).

del mundo», prólogo de *Espejo roto*) y formas de reflejar, que son también formas de escribir o de poetizar].

A pesar de ese primer encuentro con el reflejo, es un poco más avanzada la narración, cuando aparece el espejo de mano, introducido con unas breves palabras descriptivas: “Cogió el espejo de mano, un recuerdo de su boda, el regalo del padrino. El marco era de plata repujada: unas hojas de laurel entrecruzadas con cintas” (*Cuentos* 59). Entonces, al mirarse en él, se da un encuentro con su propia corporeidad envejecida: “Vio un rostro de sexagenaria, un poco congestionado, con la piel muy fina cosida de arrugas como una manzana, con dos bolsas azules y blandas debajo de los ojos. Tiró del parpado hacia abajo. En el interior, la carne estaba húmeda: de un rosa muy pálido en el centro, más vivo en el borde; con el globo blanco estriado de venas rojas...” (59). La imagen contenida dentro de los bordes del espejo que “lo sabe todo” (64) ha dejado de coincidir con su identidad. Lo que es más, el reflejo del cuerpo de algunas de las mujeres que protagonizan los relatos, empuja frecuentemente a la observación detenida de la materialidad corporal de manera notablemente fragmentada y, en última instancia, desligada del ‘yo’. De manera repetida se da la decisión de detenerse e invitar a observar la propia materia que compone el ‘yo’, la manera en que esa materia es percibida y el extrañamiento que el ‘yo’ puede sentir ante lo que realmente da forma a su ser.

Así pues, estos encuentros con el ‘yo’ del espejo pueden leerse como complejidad del sujeto y conflictos de auto-identificación, en la línea de Vosburg y de otras lecturas de textos de Rodoreda y Riera como las de Schumm en su *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women, 1944-1988* (1999), en el cual el espejo es una herramienta para reflexionar sobre la identidad y los límites de la condición femenina. Pero también hay una reflexión sobre la materia, sobre lo que constituye la propia corporeidad y sus límites y porosidades. Es una materia que se escapa al pensamiento y al control de la

subjetividad. Al fin y al cabo, extrañarse ante la materia del espejo es crear una distancia que permita repensar el cuerpo y repensarse desde la propia materia que lo conforma.

Como escribe Rodoreda en el prólogo a *Espejo roto*, el espejo es el elemento que nos hace extraños a nosotros mismos (*Obres Completes* 21), lo cual se refleja también en otros relatos como “Un hombre solo” (*Cuentos* 80 y 85). Asimismo, “Parálisis”, uno de los cuentos de *Parecía de seda y otras narraciones* y quizás uno de los casos más paradigmáticos del flujo de conciencia narrativo en la obra de Rodoreda, también ofrece la mirada de una solitaria y desencantada mujer mayor que tiene un encuentro revelador con su reflejo. Su piel, sus dientes, sus ojos, su cuello y todo su rostro se ha visto alterado con el paso de los años hasta el punto de que ella misma se ha convertido en “una cosa que no puede explicar” (496-497). Aunque de manera menos epifánica, también se halla este encuentro con el ‘yo-otro’ envejecido del espejo en los relatos de Riera. Ocurre así en “La petición” (1991):

Escogió un traje chaqueta azul marino que la adelgazaba un poco y maldijo su suerte: tenía el pie excesivamente hinchado, y no podía ponerse tacones. Rechazó la imagen que le devolvía el espejo y se buscó en una fotografía que sobre la mesilla de noche le sonreía treinta años atrás: «Deséame suerte —le susurró—, voy a necesitarla. Ojalá pudieras ir tú en mi lugar», murmuró de nuevo en voz baja, mientras acariciaba, sobre la superficie del cristal que lo resguardaba, su propio rostro joven”. (*Contra el amor* 123)

Como en este cuento de Riera, y de manera más central y manifiesta, la consideración del ‘yo’ como un cuerpo-otro, la contemplación de la carne y todos y cada uno de los detalles del propio físico transformado por el paso del tiempo, es un momento clave de varias

narraciones roredianas. Las mujeres observan detenidamente la materia que constituye el 'yo' y se da cierta desconexión, cierta violencia en esa mirada a través del espejo, que percibe una materialidad con extrañeza y crudo distanciamiento. La mirada en el espejo sirve indudablemente para reproducir la mirada patriarcal, para reproducir un imperativo de normatividad imposible a las que le está vedada la entrada, entre otras muchas realidades, aquella de la senectud, especialmente la femenina. Los personajes de Rodoreda, en la búsqueda de un autoconocimiento que lleva al espejo, han de pasar por este imperativo social que recuerda que las mujeres "solo existen en función de su cuerpo" y hacerse vieja es "dejar de ser" (Roig, "Hacerse vieja" 153). Así, el espejo reproduce la violencia sobre el cuerpo femenino, pero también es una herramienta de posible redención, pues el auto conocimiento puede llevar al cambio, a frenar la auto flagelación (Vosburg 70). Riera explora también un encuentro positivo y liberador con el 'yo' reflejado del espejo en su narración sobre la masturbación de una mujer frente a su propia imagen en "Contra el amor en compañía" (1991).

El canto a la juventud también usa el elemento del espejo para representar la epifanía de encontrarse con una misma. En "Amor y cenizas" Roig desarrolla el personaje de Maria, una mujer que, como la del título del poema de Sylvia Plath con el que abre el relato, es infértil, una falla física que Maria considera causa de todos sus males. La voz narrativa de los versos de Plath se identifica con una mujer que, en su infertilidad, teje mortuorios reflejos de sí misma: "Spiderlike, I spin mirrors, / Loyal to my image". La obligatoria pero frustrada maternidad y la muerte son dos fuerzas que Roig lleva del poema a su relato, en el que el espejo y el encuentro con el 'yo' son clave.

La tradicional oposición bíblica entre Marta y María de Betania inspira un contraste productivo entre las dos mujeres del relato de Roig. Si en los evangelios las mujeres sirven de ejemplo como contraste entre dos maneras de vivir¹², en el cuento las dos mujeres son comparadas desde el principio, siendo Marta una mujer que viaja y experimenta y María quien tiene una vida estéril y falta de emoción y amor. De manera similar a como ocurre con “El espejo” de Rodoreda, este relato tiene como momento culminante la revelación de una misma, el encuentro con el ‘yo’ para el cual el espejo es instrumento necesario. En este texto de Roig se produce de nuevo un encuentro entre la mujer protagonista y su corporeidad con el espejo como intermediario: “Se miró al espejo con el largo camisón negro, de seda y encaje. El camisón era escotado por detrás en forma de pico y contempló la piel de la mujer que la observaba desde el espejo. Ambas se acariciaron y ninguna de las dos hedía” (“Amor y cenizas” 23-24). El espejo es el puente entre dos ‘yoes’. En esta instancia, con mucha claridad existe una división entre quien observa y la materia observada. La imagen que a la mujer le es devuelta por el espejo es la de un cuerpo discernible como otro. Es el cuerpo con el que cerrará el relato: “la otra mujer del espejo” con la que brinda y celebra (26) la felicidad de haberse encontrado a sí misma.

En una situación similar se ve envuelta la protagonista de “El canto de la juventud”, relato que da nombre a la colección, al encontrarse con la imagen que le

¹² Aunque en el Evangelio se valore el servicio al prójimo que representa Marta de Betania, se pone por encima la actitud de su hermana María, quien prioriza la vida espiritual, el recogimiento y la escucha a la Palabra Divina. Según la enseñanza escritural, lo material ha de ser un camino para llegar a Dios, no una distracción.

devuelve el espejo: “Se miró al espejo y vio reflejada a otra persona” (“El canto” 13). Esta especie de desdoblamiento es, por lo tanto, común en estos relatos al introducir el elemento del reflejo del espejo. La mirada del cristal azogado puede devolver una reproducción incómoda en un intercambio representado como despacible e incluso violento, pero también puede devolver un reflejo liberador y transformador. De hecho, el ‘yo’ desdoblado en el espejo llega en algunos casos a hacer dudar de la ‘cordura’ de las mujeres de manera que recuerda, de nuevo, al ya mencionado “The Yellow Wallpaper”, pero también a una tradición de cuentística catalana escrita por mujeres con ejemplos que incluyen reflexiones directas sobre el motivo especular y su relación con el desdoblamiento del ‘yo’, como “Las virtudes peligrosas” (1985) de Ana Maria Moix y varias narraciones de Cristina Fernández Cubas como “Ausencia” y “La mujer de verde”, de *Agatha en Estambul* (1994). En dicha tradición los espejos revelan otredad y división del ‘yo’ (Schumm, “Progressive Schizophrenia” 166), y en ciertos casos conflicto y fuerte rechazo ante los constructos sociales identitarios (Folkart 166). La conexión entre el elemento especular, la doble y la posible locura está presente en relatos roredianos como “Parálisis” y “Parecía de seda”. Como salida ante la tradición impuesta de una dicotomía perceptiva sujeto-objeto, se da un desdoblamiento, en el que perceptor y percibido coinciden. El pensamiento predominante tradicional no deja espacio para la disolución de la dicotomía, lo cual se manifiesta como un desdoblamiento incómodo pero necesario.

En una de sus principales novelas, *To the Lighthouse*, Woolf juega con la noción de ventana como una trayectoria imaginaria en el mundo ficticio, e invita al lector a seguir la indagación del texto sobre el sujeto y el objeto y la naturaleza de la realidad (Olk

57), indagación que persigue la narrativa breve de Rodoreda, Alós, Roig y Riera. Tanto la ventana como el espejo, pues, sí constituyen elementos de violencia contra la mujer y liberación de la misma, siendo signo de la opresión sufrida, las limitaciones espaciales, físicas y sociales; aunque también son una oportunidad de autoconocimiento y reescritura en esta narrativa. Sin embargo, más allá de ser una herramienta de opresión y de autoconocimiento liberador, ventanas y espejos funcionan como una invitación a repensar los modos de entender la percepción, como una salida a entender la realidad desde la dicotomía sujeto/objeto, en la que se hacen posibles otras maneras de entender la realidad, de diluir las líneas que separan perceptor de percibido, sujeto de objeto. Estos marcos físicos cuestionan las maneras predominantes de mirar y problematizan la concepción tradicional de la unidad del sujeto, ofreciendo una transgresora manera de entender la materia y la relación del 'yo' con la misma.

2.3 Porosidad transcorpórea y objetos (des)orientados

En uno de sus ensayos autobiográficos más conocidos, titulado "A Sketch of the Past" (1939) Woolf muestra un claro interés por los objetos domésticos y describe con meticulosidad los abundantes enseres que abarrotan la casa victoriana (Wise 119) y, consecuentemente, terminan abarrotando el texto. Este abarrotamiento se traduce en una atmósfera de lectura densa y saturada. Es un ejemplo del interés de la escritora británica por ceder protagonismo a la materia no humana, protagonismo que queda patente de manera destacable en su relato "Solid Objects" (1918). En él, un individuo, John, queda cautivado al toparse con un pedazo de materia vidriosa en la playa. Su fascinación

aumenta hasta el punto de ocupar su pensamiento y el hombre termina dedicando su existencia a la búsqueda y obsesiva recolección de fragmentos similares. Si bien una lectura común lleva a la advertencia de los peligros de dar prioridad a la estética en detrimento de la practicidad, puesto que la búsqueda de la belleza hace que John abandone todo lo demás, Bill Brown ofrece otra lectura en “The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism)” (1999):

Woolf’s story might thus be read as moralizing against such materialist fascinations, if it does not rather, as I’ll suggest, investigate a different kind of fascination, indeed a kind of fetishism that seems like an alternative mode of inhabiting modern culture. By consecrating the valueless material object, such fetishism confounds political economy’s account of value, alienates itself from any enlightenment horror of waste. (5)

Hay en el análisis de Brown una propuesta de leer el texto de Woolf como una invitación a relacionarse con los objetos materiales de una manera diferente. Es este un cuento que subraya no la solidez sino la fluidez de los objetos, que aboga por la dislocación y transvaloración en la que la teleología instrumentalista pierde fuerza en favor de la pura estética (Brown 3). Lo que es más, Brown resalta el hecho de que atender a ciertas sustancias como la del hierro, como hace John con un pedazo de meteorito que encuentra en una de sus excursiones, le da acceso a una historia primitiva no antropocéntrica (Brown 9)¹³. De hecho, es debido a que los objetos que el personaje de

¹³ En palabras de Brown: “attention to the substance of iron, for instance, can provide access to a ‘primeval history’ that is no longer anthropocentric. The story begins to answer the question of how we could bring materials into history as something other than the history of their use, in industry or art. When John,

John colecciona han sido abandonados y no muestran rastro de lo que fueron, que la materialidad que los compone ha cobrado protagonismo por encima del valor de la funcionalidad o el consumo de los mismos (Stallabrass 408). Allison Wise se adscribe a esta lectura alternativa y celebra la negociación de una vida para los objetos más allá del desecho consumista (149), la posibilidad de ceder a los objetos su propia soberanía como hacen tanto John como la voz narrativa de “Solid Objects” (Brown 7). En este breve relato, el espacio que los objetos ocupan afecta a otros cuerpos y subjetividades: “Looked at again and again half consciously by a mind thinking of something else, any object mixes itself so profoundly with the stuff of thought that it loses its actual form and recomposes itself a little differently in an ideal shape which haunts the brain when we least expect it” (Woolf, *The Complete* 104).

En su consideración de las propuestas narrativas de Woolf, tanto en este cuento como en el resto de su obra, Wise concluye:

Woolf considers the possibility of a realignment with the object that goes beyond reclaiming or discarding it (. . .) but on also acknowledging its equivalences with the human subject. In this figuration, the object no longer holds a prosthetic position as a messenger of the past, but it also does not act as a privileged representation of beauty or permanence. Rather, it is the “thing itself before it has

perpetually scouring the crannies of London in his quest to add to his collection, finds a piece of iron under a furze bush in Barnes Common, his sense of time becomes cosmological: It was almost identical with the glass in shape, massy and globular, but so cold and heavy, so black and metallic, that it was evidently alien to the earth and had its origin in one of the dead stars or was itself the cinder of the moon. It weighed his pocket down; it weighed the mantelpiece down; it radiated cold. And yet the meteorite stood upon the same ledge with the lump of glass and the star-shaped china” (9).

been made anything” (Woolf, *To the Lighthouse* 193), liberated from functions and expectations but susceptible to the same depredations (and possibilities) as human subjects. This realignment redeems the object, releasing the thing from a subservient position that denies its ontology, but it also redeems the subject, opening the human up to less dominating (and crippling) ways of relating to their environment and to their history. (157)

Explica así su entendimiento de la visión que la escritora británica propone de los objetos e indica que, a pesar de que Woolf no ofrece una visión completa y concluyente de cómo debe resolverse la dicotomía sujeto-objeto, sí invita a la reflexión y a considerar posibilidades diferentes para dicha dicotomía. Deja espacio para elevar los objetos y darles una existencia e incluso una conciencia que tradicionalmente no les son atribuidas: “Woolf demonstrates that the essences of things and selves are not clearly divisible” en una propuesta de realineamiento objeto-sujeto (158).

Como analiza Martin Štefl, es la propuesta por Woolf una percepción de inclinación bergsoniana que cuestiona siempre la unidad del sujeto cartesiano. Štefl explora en la cuentística de Woolf momentos en que se da una “sympathetic identification of an individual with “his” perceived objects, in which one’s consciousness momentarily disappears and sees but is “not seen” and the only thing that remains is an inhuman gaze that penetrates into the depths of matter” (“Frames, Shapes and Selves” 102). Esta lectura de la obra de Woolf encuentra en su manera de plasmar el funcionamiento de la conciencia una tendencia descentralizadora y dispersante:

Woolf’s fiction might in fact be understood as illustrative of the process of de-humanizing de-centralization and dispersion of the already fluid consciousness

and its blending with the impersonal material objects, resulting in a complete loss of one idea of “the human” (an idea based on the intellectual autonomy and sovereignty of a unified subject) and pointing towards a post-human and post-modern condition in which human becomes defined by the ever-widening circle of its own outside. (“A Very Remarkable” 19)

En *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life* (2013) Derek Ryan pone a la obra literaria de Woolf y especialmente su teoría de ‘granito y arco iris’ en conversación con los nuevos materialismos de pensadores como Braidotti, Colebrook, Haraway, Barad, Bennett y Grosz. Dicha teoría woolfiana, desarrollada en el texto ensayístico “The New Biography” (1927), es una reflexión sobre el género biográfico que propone una reconciliación o equilibrio entre el binarismo granito (hechos, acciones)/arco iris (personalidad, ficción). El análisis de Ryan extrapola productivamente esta teoría biográfica a otros escritos de la autora, desvelando una oportunidad para el cuestionamiento radical de las estructuras dualistas. Es este un punto de partida para la revisión de la ficción y ensayística woolfiana, en la que se descubre una voluntad de compromiso vibrante, diverso y creativo con el mundo material (Ryan 13). Este entendimiento es la base de la que parte Leanna Lostoski al acercarse a lo que considera el ‘materialismo vital’ woolfiano. En sus palabras: “Woolf brings the nonhuman world to the forefront of her narratives in order to challenge the primacy of human agency in her decentering of the human and recognition of the vitality of all matter” (55). Este argumento se apoya en el ‘vital materialism’ de Jane Bennet, que reconoce y enfatiza la vitalidad de la materia no humana, lo cual insta a los humanos a encontrar nuevas

maneras de relacionarse con la materia-otra y poner en cuestionamiento el privilegio antropocéntrico que ve en la materia circundante una mera posibilidad de consumo.

Vital materiality better captures an “alien” quality of our own flesh, and in so doing reminds humans of the very *radical* character of the (fractious) kinship between the human and the nonhuman. My “own” body is material, and yet this vital materiality is not fully or exclusively human. My flesh is populated and constituted by different swarms of foreigners. (Bennett 112)

Pese a que la teoría de Bennett se arriesga a caer en tendencias vitalistas y antropomorfistas propensas a actitudes homogeneizantes y reductoras de la alteridad (Ferrando 161-162), es un esfuerzo importante y necesario por descentrar el sujeto humano y repensar la agencia de la materia.

2.3.1 *Materia porosa en la narrativa rodorediana*

La agencia de lo material es un rasgo clave de los universos creados en las narrativas que ocupan este estudio. El protagonismo de los objetos, la abundancia y densidad de las cosas, llenan los espacios que se desarrollan en los cuentos. Por medio de diferentes decisiones autoriales, varios relatos establecen, de hecho, su eje narrativo en un objeto aparentemente sin importancia. Existe de este modo una continua invitación a repensar lo material, a plantear y crear nuevas relaciones con la materia percibida.

Así, un acercamiento inicial a los cuentos de Rodoreda da cabida a la sospecha de que los objetos tienen un protagonismo especial en la obra de la escritora, puesto que quien se dispone a leer estas narraciones pasa necesariamente por su carta de

presentación: un título simple que en muchos de ellos hace referencia únicamente a algo material. En este aspecto son relatos herederos de la fértil cuentística de Pardo Bazán (1851-1921), que acoge títulos como “El talismán” (1894), “El encaje roto” (1897) y “Las medias rojas” (1923). Este hecho es muy evidente en la primera colección de Rodoreda, *Veintidós cuentos* (1958), que incluye textos como “La sangre”, “Aguja enhebrada”, “El espejo”, “El helado rosa” y “La blusa roja”, pero también se puede observar en sus dos siguientes colecciones, *Mi Cristina y otros cuentos* (1967) y *Parecía de seda y otros cuentos* (1978), que recogen narraciones como “Una carta” o “El billete de mil”. La lectura de todos ellos se inicia pues con una imagen predisponente que se caracteriza por su concreción y sirve de pronóstico. Aunque de manera distinta en cada uno de ellos, los relatos con dichos títulos confieren un espacio especial a los objetos cotidianos, en muchas ocasiones objetos pertenecientes al espacio doméstico habitado por la mujer.

En algunos de los cuentos dicho objeto acompaña de manera crucial toda la lectura, mientras que en otros es una herramienta que da paso a una experiencia neurálgica de epifanía para el protagonista. Lo que es común a todos estos relatos es la importancia de la contemplación de las cosas por parte de los personajes, la revelación del carácter determinante que los objetos pueden tener en la experiencia vital. El narrador de “La blusa roja” relata un recuerdo de su juventud y comienza situando su ‘yo’ estudiantil frente a una ventana que limita enormemente su campo visual a la casa de enfrente. Observar la mudanza de dicha casa le provoca “aquella melancolía cansina que, a los diecinueve años, suscitan las cosas cuando el azar subraya lo que de efímero hay en ellas. En aquel tiempo hubiera deseado fijar cada instante de mi vida, hacerlo definitivo entre las cosas ya establecidas para siempre” (Rodoreda, *Cuentos* 199).

Los objetos rodoedianos soportan una gran carga de significados sobre sí. En muchos de estos cuentos, los personajes cuyas voces y vivencias se desarrollan a lo largo del texto son presentados por medio de objetos. Son personas, y sobre todo mujeres, cuya experiencia vital se ve condicionada, movida o incluso encerrada en los objetos. Es el caso de Maria Lluïsa, la costurera que envejece “encorvada sobre las prendas” (37). Los personajes viven ‘pegados’ a los objetos, que tienen el poder de condicionarlos y hacerles ser de una determinada manera y darles forma incluso físicamente —son capaces de atraerlos hacia sí y encorvarlos, por ejemplo—. Lo que es más, el valor del ‘yo’ se descubre hasta condicionado por los objetos con que este se rodea, como ocurre con la mujer de “El billete de mil”. Esta breve narración sigue unos minutos en la vida de una mujer, presumiblemente ama de casa, que toma la decisión de salir del espacio doméstico para prostituirse y así acabar con la nefasta condición económica en la que vive. La lectura acompaña al personaje y hace hincapié en las miradas que van siguiendo su cuerpo en el espacio público del barrio parisino Pigalle: las de una vecina, la de la vendedora de flores y, más punzantes, las lúbricas miradas de los viandantes. A su vuelta a casa la protagonista se detiene a comprar un anhelado ramo de violetas, lo que le lleva a descubrir que el billete con que su cliente le ha pagado es falso. Consternada, termina prendiendo fuego al billete antes de volver a sus tareas domésticas y a su marido. El cuerpo de la mujer, cosificado por la mirada masculina y posteriormente prostituido, recibe un valor equivalente a un billete con el que no puede siquiera adquirir flores. La mujer ha de volver al hogar dejando la vitalidad y belleza de las flores y con un aire de lividez en el rostro. El yo experimenta un intercambio material en que un billete, la propia carne y un ramillete de violetas quedan al mismo nivel. Estos ejemplos muestran la

tendencia de la escritora a descubrir las aparentemente unidireccionales relaciones entre personas y objetos cotidianos y cargar a estos últimos de significados que incluso transforman a los sujetos que se relacionan con los mismos. Aquellos que los observan o poseen pasan a estar en cierta medida poseídos y condicionados por dicha materia. La materia deja pues de constituir una realidad que los personajes observan o explican o de la que hacen uso. Los objetos del mundo se entienden, por tanto, como agentes y actores (Haraway, “Situated Knowledges” 593) que condicionan la trama y de hecho transforman la subjetividad de los individuos.

Los objetos materiales encierran subjetividades humanas y hablan de ellas en clave simbólica, pero también tienen su propia agencia, su propia narrativa y actividad vital. Además de herramienta narrativa para acceder al sujeto, constituyen una fuerza transformadora para el mismo en la constante interacción entre las cosas, entre los cuerpos humanos y los que no lo son. En su libro *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material* (2010) Stacy Alaimo propone repensar el mundo en términos de transcorporeidad, “thinking across bodies”, prestando atención a las interconexiones, intercambios y tránsitos entre cuerpos humanos y naturalezas no humanas (Alaimo 2). Tomando este enfoque, todo lo que rodea a lo humano deviene en lo humano. El individuo está por tanto profundamente interconectado con toda la materia en que su corporalidad se desenvuelve. Existe pues una constante codependencia de los cuerpos, una infinita cadena de interconexión de agencias. Esta manera de entender las perpetuas e ineluctables interconexiones relacionales de los cuerpos se ve notablemente recalcada por la situación pandémica actual, como ha apuntado recientemente Judith Butler:

We do doubtless understand it [the pandemic] as global. It implicates each of us in an interconnected world, a world of living creatures, whose capacity to affect one another and to be affected by one another, can be matters of life and death. ...

‘Pandemic’, as you know, is etymologically ‘παν-/pan- ‘δῆμος /dêmos’, ‘all the people’, or perhaps more precisely ‘the people everywhere’, or ‘something that crosses over or spreads over and through the people’. It establishes the people as porous and interconnected. (Butler)

Los cuerpos de otros, pero también toda materia, se presentan como profundamente porosos y fluidos. Las sustancias pueden, de hecho, atravesar y propagarse a través de cualquier cuerpo material. El concepto de Alaimo de transcorporeidad está relacionado con lo que la filósofa Nancy Tuana entiende por ‘porosidad viscosa’: “an interactionist attention to the processes of becoming in which unity is dynamic and always interactive and agency is diffusely enacted in complex networks of relations” (Tuana 188-189).

En esta red relacional a la que Tuana se refiere los límites que separan entidades individuales se desdibujan. La voz narrativa rodolediana de “El helado rosa” describe así el parque que observa: “Hombres, mujeres y niños parecían figurillas que caminaran y sonrieran movidas por algún precioso mecanismo en el interior de un paisaje artificial creado para una humanidad real” (Rodoreda, *Cuentos* 91). Se confunden los límites entre lo animado y lo inanimado en este breve cuento que narra cómo la protagonista, paseando con su novio momentos antes de despedirse de él, recibe un anillo de compromiso que desata recuerdos de una relación pasada. Al observar el espacio arbolado en ese momento preciso del inicio de la narración, se presenta lo humano como un elemento más del

paisaje, como un accesorio de aquel parque en el que un sol esplendoroso y unos rumorosos árboles parecen contener y desprender más energía vital que las ‘figurillas’ humanas.

La porosidad de lo material, la fluidez de los cuerpos, mantiene una presencia significativa en muchos de los relatos rodoredianos. Un ejemplo claro de la fuerza de los cuerpos y la transcorporeidad viscosa presente en la obra de la escritora puede hallarse en la narración titulada “La sangre”. La sangre, anunciada desde el título del cuento y omnipresente en el discurso narrativo de la protagonista, puede considerarse el símbolo de todo lo que representa ser mujer no fértil en la cultura occidental, ser mujer en la última etapa del ciclo vital, o, en palabras de la autora, el momento en que “una mujer deja de ser mujer” (Rodoreda, *Cuentos* 22). La sangre puede entenderse como el pretexto del que hace uso la autora para acceder a la conciencia de la mujer protagonista, pero funciona también como la fuerza material activadora a partir de la cual surge toda la subjetividad desarrollada. El efecto que la etapa del climaterio de la que escribe Rodoreda conlleva, o sea, esos procesos y cambios físicos que la corporeidad femenina experimenta, tiene una indudable repercusión en la manera de pensar(se), sentir(se) y entender(se) como mujer. Atender a lo físico, lo más material, la violencia contradictoria de los ciclos del cuerpo de la mujer, no repercute únicamente en la manera de ver la subjetividad, también da forma, de manera productiva, a las subjetividades y las realidades en que estas se dan.

Si la sangre como materia expulsada por el cuerpo humano tiene tal efecto sobre la subjetividad, también la materia que entra en el cuerpo, convertida en alimento, actúa de manera transcorpórea sobre el ‘yo’, tiene un claro influjo en el sujeto, cuyas fronteras

se desvanecen. Una de las protagonistas de Rodoreda rememora un episodio que considera estas relaciones entre el ‘yo’ y la materia de la que el cuerpo se alimenta: “Yo comía un pétalo de rosa. *Si siempre comes pétalos de rosa te convertirás en rosa*. Por la noche soñé que nacía de un tronco viejo pegado a la pared y que, poco a poco, me abría en pétalos de sangre” (*Cuentos* 92). La ingesta de pétalos de rosa hace que la protagonista sea menos que humana, ya que la materialidad de la rosa se convierte en actante al ser consumida (Bennett 51).

2.3.2 *Materia comestible y antropofagia en la prosa envolvente de Alós*

Esta manera de entender la agencia de lo material y de la materia comestible es un punto de confluencia entre los relatos de Rodoreda y Alós. *Rey de gatos. Narraciones antropófagas* (1972), como indica la segunda parte de su título, constituye un conjunto de nueve relatos que la autora califica como ‘antropófagos’. Por ser la colección menos conocida de este estudio, conviene dedicar unas palabras a describir brevemente cada narración, lo que ayuda a adquirir una idea general de la colección.

El primero de los relatos, titulado “La otra bestia”, tiene por protagonista un sujeto desdoblado, que es Lila, pero también Ofelia, ‘la Bestia’, la hermana que falleció estrangulada por el cordón umbilical que la misma Lila apretó al nacer. El flujo de conciencia de Lila deja ver su turbulenta relación con ese otro ‘yo’ animal y desbocado, comparable a una hidra, y sus sentimientos de celos al descubrir que su marido, Nico, por quien renunció a todo, la engaña con otra mujer. A este relato inicial le sigue “Rey de gatos”, que cuenta la historia de un hombre desde su primera infancia hasta su muerte,

dedicando especial atención a su progresiva e inexplicable transformación en su difunto abuelo y, finalmente, en un gran gato. Tras una desoladora existencia acechada por lo sobrenatural y fantasmal y tintada de una hurañía cada vez más manifiesta, consiente que su casa se vaya llenando de animales, lo cual desemboca en una insubordinación debido a la cual el hombre termina siendo frenética y cruentamente devorado por unos agitados canes.

“Cosmo” es el tercer cuento y presenta similitudes temáticas con “La otra bestia”. Cosmo es el marido de la protagonista, una mujer que narra sus vivencias en torno al deseo, el sexo, los celos, el dolor, el trauma y el desamor en un tono alucinatorio, casi psicodélico, y perturbador. En el inquietante texto de “El leproso” una joven refiere en primera persona sus oscuras y aterradoras visiones protagonizadas por leprosos de mirada depredadora e impura. La siguiente historia, “Los pavos reales”, es la de Natalia Riera, que regresa a la casa familiar tras años de ausencia para encontrar cómo el paso del tiempo ha forzado una metamorfosis sobre las cosas y los cuerpos. Allí la reciben la única habitante hoy, su madre, y una serie de recuerdos llenos de añoranzas y rencores.

“Mariposas”, por su parte, se desarrolla en una atmósfera de oscuridad y pesadilla y relata los miedos, traumas y sueños de Pompeia Llorens de Ros, quien guarda cama con su supersticiosa criada como única compañía y se halla sumergida en una angustiada penumbra, ya que las negras alas de una multitud de mariposas bloquean la luz solar. Desde su postración, Pompeia piensa en el luto de su bebé muerto, en su cuerpo de embarazada débil y enfermo y en sus anhelos de libertad, solo cumplidos por medio de la metamorfosis liberadora, muerte de su cuerpo humano, con que cierra el cuento.

“Mariposas”, aún hoy, constituye un valioso y actual testimonio sobre las contradicciones

de la experiencia de la maternidad. En cuanto al relato “Sutter’s Gold”, es narrado en primera persona por una mujer que se está encargando de amortajar a Teresa, quien se ha ahorcado, presuntamente por celos. La protagonista reflexiona sobre su similitud con la mujer suicida y el engaño sufrido a manos de su propio marido, Beltrán. La narración ahonda en la familiaridad con la muerte, la condición de la mujer y los sentimientos anestesiados que esconden experiencias traumáticas. El penúltimo cuento de *Rey de gatos* es “Paraíso” y en él la protagonista revela la toxicidad de su relación con la figura paterna y las reprochables actitudes machistas de padres y esposos, que sistemáticamente reducen a las mujeres a la pusilanimidad y la castración. La narración enfrenta poderosamente la femineidad sumisa y complaciente al deseo subversivo feminista. “La coraza” es acertadamente el último relato de la colección de Alós y el que ofrece una salida liberadora del mundo patriarcal descrito en la colección. Desde el erotismo y la violencia vengativa, el cuerpo de la protagonista muta y pasa a ser el de un violento escorpión capaz de vencer al hombre, no ya como individuo sino como representante de todos los hombres, devorándolo gustosamente tras el acto sexual.

Dichos textos, que además del de ‘antropófagos’ podrían llevar calificativos como ‘delirantes’, ‘monstruosos’, ‘inquietantes’ u ‘oníricos’, presentan varias escenas de antropofagia, en la que criaturas no humanas ingieren materia del sujeto humano. Los relatos “Rey de gatos” y “El leproso” presentan estos no humanos antropófagos, que son los perros disputándose carne humana en el caso del primero y unos gusanos perforando el cuerpo de la niña protagonista del segundo. En ambos casos este flujo o intercambio de materia se presenta de forma delirante, como una pesadilla de estética kafkiana. Este tono de desasosiego no es una representación necesariamente negativa, pero sí perturbadora en

cuanto que rompe el orden establecido de las cosas. Los sujetos protagónicos de los relatos son descritos como trozos de carne destinados a la ingesta y el recorrido de otros cuerpos. El desenlace de “Rey de gatos” explica que, a excepción de la cabeza, el cuerpo del hombre del relato queda reducido a “piltrafas irreconocibles y aquel hedor bestial que mareaba” (Alós, *Rey* 62). Por su parte, la protagonista de “El leproso” intercala la narración de la realidad con la de un mal sueño en el que unos gusanos “Se me metían por la planta del pie y perforaban mi cuerpo en cavernas interminables. Algunos me salían por los oídos y por la boca” (103).

También la protagonista de “Los pavos reales” describe puntualmente a su madre como una cara “hirviendo de gusanos” (115) y en “Mariposas” estos insectos aparecen como una amenaza que acecha para devorar a las mujeres del relato. Por su parte, el relato redentor que cierra la colección de Alós, “La coraza”, es probablemente aquel en el que la antropofagia está presente de manera más directa y liberadora, celebrada. Una voz femenina lleva la narración en primera persona del presente, explicando sus prácticas antropófagas de mujer-escorpión como una victoria sobre los hombres de su vida y todos los hombres. Así son las palabras finales del relato y, por lo tanto, de la colección de Alós: “He de salir de debajo de este Sánchez Polo odioso. Tendré que devorarlo. Primero le clavaré el dardo para que no se defienda. Luego acabaré con él. Me lo iré comiendo. Será como si me comiera a todos los hombres del mundo. A Cosmo. A todos. Mastico. Es carne fresca, agradable... Soy muy feliz.” (206-207).

Tanto en los momentos en que se relatan prácticas antropófagas como en los que no, es común en las narraciones de *Rey de gatos* la presentación de los cuerpos como fragmentados, una representación casi cubista en la que la corporeidad se ofrece como

partes individuales y separadas de un todo, sacadas de contexto —fragmentación que recuerda a la previamente comentada descripción del cuerpo femenino desarrollada por Rodoreda en “El espejo”—. Así, los retazos del cuerpo se dibujan repetidamente como trozos de carne desconectados de un yo total y plenamente articulado. La mujer que protagoniza “Sutter’s Gold” comienza su narración describiendo los diferentes fragmentos del cuerpo inerte de Teresa, como si de objetos separados se tratase: “Con el cuello marcado por la soga, desollado en una línea gruesa y roja, rotas las vértebras. Y la lengua hinchada, negra, asomándole como una piltrafa que alguien le hubiera colocado para una broma” (141). Solo se ofrece al lector un escueto retrato a través de un plano detalle que no da lugar a percibir un sujeto humano completo. El cuerpo de Teresa, la mujer suicida, ha quedado reducido a un “oscuro espantajo” (152) y la misma protagonista habla de él como un objeto distante y extraño que percibe como ajeno, hasta el punto de que ella se descubre comprobándose el pulso (152), pues no siente en su cuerpo la vida, solo aridez y muerte. De hecho, siente estar menos viva, quizás, que mucha otra materia que la rodea.

Un proceso similar describe Natalia Riera, la protagonista de “Los pavos reales”, mientras observa el cielo y sus nubes en movimiento: “Y yo no sé si vivo, si las estoy viendo o si obedezco —puro resto de materia— a la vibración que producen una tibia y un trocánter al chocar, o a la fosforescencia vana de una mínima porción de materia que un día me perteneció” (122). Se crea una indiscutible distancia con la propia materia, un extrañamiento que permite observarla como objeto inanimado. En la misma línea perceptiva, Alós se refiere a los humanos como “tubos perfectísimos —tubos de carne de nuestra carne—” (37) ya en el primer cuento de la colección. Son múltiples los momentos

en que, para las narradoras de esta colección —a excepción de “Rey de gatos” todos sus cuentos están protagonizados por mujeres y la mayoría narrados en primera persona—, los cuerpos humanos, ajenos o propios, constituyen pedazos de carne totalmente desprovistos de subjetividad y agencia y son observados como materia distante irreconocible como humana. Así, la carne humana en esta colección es percibida como materia que alimenta otros cuerpos no humanos en un intercambio transcorpóreo, además de como materia fragmentada y descontextualizada de la subjetividad humana.

Como punto de encuentro común, en muchas de las voces narrativas que pueblan los relatos de estas escritoras se entrevé una preocupación, una percatación: “awareness of the complicated web of dissonant connections between bodies” (Bennett 4). Esta toma de conciencia del ecosistema de interdependencias cotidianas humanas y más que humanas (Callén y Pérez-Bustos) se hallan en las narraciones de todas ellas de diferentes formas. Lo que es más, es una toma de conciencia necesaria para, desde el pensamiento feminista, examinar las inevitables dinámicas relacionales entre los cuerpos y, por consiguiente, las redes de cuidado necesarias para que se den las varias formas de vida en el mundo que conocemos, la circulación del cuidado concebido como una forma descentralizada de ética vital (Puig de la Bellacasa 219).

2.3.3 *Roig: memoria e interdependencias sociomateriales*

Los ocho relatos que componen la colección *El canto de la juventud* (1989) de Roig tienen como motor narrativo la memoria y la recolección de la juventud perdida. En su mayoría celebran el ejercicio de la mujer para volver al pasado y narrarlo, reconstruirlo,

en la escritura de quien ha vivido el silenciamiento del momento histórico en que le ha tocado subsistir como mujer, además de por su lengua y posicionamiento político. Zelda, Maria, Glòria, Norma y Nadiejda son las mujeres cuyos recuerdos se van reconstruyendo en la narración. De manera similar a como se trabaja en la prosa woolfiana y el modernismo anglosajón, Roig explora la subjetividad de sus personajes por medio de técnicas narrativas como el flujo de conciencia o *stream of consciousness*. Son frecuentes los objetos o imágenes que provocan cadenas de asociaciones (Santos da Silva 6) y liberan este flujo de conciencia, funcionando como magdalenas proustianas en los cuentos de esta colección. Así, en “El canto de la juventud” la blanca bata de su doctor traslada a Zelda a la camisa blanca que vestía el desconocido con quien engañó a Lluís, su prometido, hasta el momento exacto que cambió su vida; del mismo modo que las margaritas silvestres del hayedo y los abanicos de las feligresas en la iglesia provocan en el pensamiento de Glòria una asociación con su hija fallecida, Aloma, lo que le hace volver a revivir sus recuerdos con ella en “La división”. El encuentro con un objeto viabiliza el vaivén temporal y el flujo de conciencia, por el que se accede a la verdad del personaje y a su mundo interior.

Sin embargo, en estos ejemplos se puede ver más que el desarrollo del mundo interior y la subjetividad de un personaje. Dora Zhang, especialista en literatura del modernismo anglosajón, propone pensar en el flujo de conciencia más allá del monólogo interior, con el que en ocasiones se confunde, y considerar el uso que Woolf hace de él como algo más que una reflexión sobre la subjetividad y los íntimos procesos mentales individuales:

Although Woolf, along with many of her modernist contemporaries, has often been accused of being overly preoccupied with individual minds, sometimes to the point of solipsism, we can in fact discern in the very textures of her stream of consciousness writing a deeply relational worldview that reaches out to other domains of experience, social, historical, and natural. (Zhang)

De hecho, tanto en Woolf como en Roig la narración es una oportunidad para hablar también de la materia compartida. Esta perspectiva alternativa muestra el funcionamiento de la realidad con y entre los cuerpos. Muchos de estos recuerdos en Roig se despiertan debido a los vínculos sociomateriales (Callén y Pérez-Bustos 451) que previamente se han producido entre el sujeto y la materia. Los lazos afectivos creados entre las mujeres y los objetos de los que se han rodeado afectan las experiencias vitales e influyen en los recuerdos, que son parte esencial de la identidad de estas mujeres y determinan cómo ocupan el espacio y cómo se relacionan con otros cuerpos. Volver a ciertos objetos les permite recordar, narrar su pasado, de dónde vienen y quiénes son. Al margen del simbolismo de dichos objetos, la conexión que los personajes experimentan con ellos hace que se vuelvan esenciales y necesarios para entender no solo a los propios personajes, sino también el funcionamiento de las relaciones materiales.

Más allá del simple vínculo afectivo sujeto-objeto, se puede observar todo un entramado relacional material (Callén y Pérez-Bustos 452) con otros entes, otros cuerpos y espacios que dan sentido al modo de estar en el mundo del personaje. “A salvo de la guerra y de las olas”, uno de los dos únicos relatos de la colección de Roig protagonizados por hombres, cuenta la historia de Biel y cómo estando en la guerra le vienen a la mente los zapatos de su madre, que le hacen recordar su pasado e identidad.

En un momento crítico de dislocación y violencia, Biel necesita volver a ese entramado para regresar a su infancia e identidad, del mismo modo que Glòria tiene la necesidad de volver a las margaritas y los abanicos para poder existir en su cuerpo maternal, ligada a las experiencias físicas que ella y su hija Aloma tuvieron. La manera en que Roig presenta a sus personajes, con sus recuerdos, hace especial hincapié en el modo interconectado e interrelacional de estar en el mundo.

El primer relato de la colección, “El canto de la juventud”, presenta a una mujer de edad avanzada, Zelda, que, postrada en la cama de un hospital, esperando su muerte, hace un recorrido por un recuerdo apasionado de su juventud. La narración en tercera persona sitúa al lector en la inmovilidad del cuerpo en cama de Zelda —de manera que recuerda a la inmovilidad del cuerpo de la mujer de “Elegía por una dama” de Riera— y hace un repaso por lo que la rodea, esos objetos que, afirma, se despiertan con ella (9). Objetos cotidianos, nimios, activan pensamientos y se llenan de significados. El estatismo del cuerpo de la protagonista, cuya percepción se ve considerablemente reducida, contrasta con el dinamismo y fuerza de la materia que la rodea. Se narra, por ejemplo, cómo Zelda observa la danza de las motas de polvo iluminadas por el sol que se cuelan por la ventana. El movimiento de un cuerpo que constituye lo que no es más que polvo, la idea más menuda de la materia, el deshecho, es admirable para la mujer cuyo cuerpo se ve impedido y en decadencia, esperando la muerte. Un cuerpo que apenas puede realizar ligeros movimientos de párpados, cabeza y manos (9), parece tener menos vitalidad y ser menos vibrante o inanimado que el polvo.

Durante el tiempo comprendido en la narración, se puede acompañar a Zelda en su percepción del presente y del pasado. La mujer revisita sus recuerdos y observa

también su corporeidad en el momento. En su quietud, parece ser especialmente consciente de los ritmos y cambios que se dan en y a través de su materia corporal. Para la protagonista su propio cuerpo se vuelve foráneo, poseedor de una vida ajena de la que su misma subjetividad carece:

Levantó una mano y la mantuvo alzada ante el rayo de sol que entraba por la ventana. Era una mano transparente, con los huesos desnudos y varios riachuelos azulados, hinchados, surcados por manchas parduzcas. Luego la movió hasta que quedó frente a la pared. La mano ya no era tan transparente. “Cuando nos hacemos viejos —pensó— parece como si los huesos tuvieran vida propia. Mi esqueleto intenta traspasar la piel. La dermis, aunque floja, evita que sea lo que soy: un esperpento. Parece mentira que el cuerpo sea en gran parte agua. No, no es agua. Es gelatina”. (Roig, “El canto” 16-17)

Se produce un extrañamiento ante la propia corporeidad, cierta sorpresa que permite ver el propio cuerpo con autonomía al margen de la subjetividad. El yo es sujeto y objeto de la mirada, de modo similar a como ocurre en los encuentros con espejos, destacando así la fluidez, la falta de unidad del sujeto, que en cierto modo se desdobla. También Maria, de “Amor y cenizas”, experimenta este extrañamiento que en un momento de la narración se llega a tornar en rechazo de su propio cuerpo, que siente como “lleno de verdín, como si fuera una habitación de tufo enrarecido donde jamás entrara un rayo de luz” (“Amor” 22). Para las dos mujeres el cuerpo es extraño porque pasa a ser percibido como parte del mundo natural, es un cuerpo que es agua y es verdín.

Una nueva mirada permite percibir esa continuidad, esa fluidez entre el propio cuerpo y los demás.

Todas las historias

empiezan en el agua

Todas las historias

empiezan con un verbo

Todas las vidas

empiezan con una célula (Arnal, Sánchez y Solà)

Estas palabras de la cantante Maria Arnal y las escritoras María Sánchez e Irene Solà, pertenecientes al texto performativo —“relat d’aigua” (“El líquen”)— “El líquen” (2020) y pronunciadas como contestación a un texto de Haraway, expresan bien esta continuidad, esta transcorporeidad manifiesta en los cuerpos, en el agua y en el verdín del líquen, en el cuerpo humano y en la vida de especies compañeras.

“El agua no sólo es un archivo planetario de vida y muerte, de memoria y de olvido: es un elemento que conecta materialmente todos los cuerpos y que se introduce en las grietas de la ontología para disolver las separaciones que creamos entre las cosas” (Fernández Pan 11). Ver el propio cuerpo como un ente fluido, acuoso, capaz de extenderse abundantemente como un líquen, cual musgo húmedo, constituye parte del ejercicio de disolver las artificial y forzosamente ordenadas jerarquías que separan unos cuerpos de otros.

2.3.4 Riera y el género epistolar: el artificio del papel

Si bien los cuentos de Riera no privilegian el papel de los objetos cotidianos con la misma patencia que en algunos de los casos de otras escritoras ya analizados, lo material no deja

de tener un protagonismo especial, aunque menos explícito, en ellos, y es así gracias primordialmente al elemento físico de la carta. Y es que las colecciones de Riera están repletas de cuentos adscritos, dentro de su diégesis, al género epistolar. Es el caso de, entre otros, “Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda”, “Mar, amor mío. Acompañamiento a seis voces”, “Y pongo por testigo las gaviotas”, “Casi un folletín”, “Sí, me llamo Helena”, “La cita”, “Letra de ángel”, “*Mon semblable, mon frère*” y “La seducción del genio”¹⁴. Son textos de carácter íntimo cuya voz narrativa se expresa a través del formato de una carta, unas notas o un informe, ganando con dicho formato total autonomía narrativa (Cotoner 29); pero narraciones siempre dirigidas a uno o más destinatarios de ficción. Una y otra vez Riera presenta protagonistas-narradores desde su condición de escritores y, sobre todo, escritoras. Tanto es así que, si algo une de manera notable a todos y cada uno de los anhelantes personajes que pueblan su colección de cuentos *Contra el amor en compañía y otros relatos* (1991) —tanto aquellos epistolares como los que no lo son—, es el acto de la escritura y la lectura. El conjunto de relatos constituye, pues, una reflexión sobre las diferentes perspectivas sobre el acto de escribir y, como se verá, sobre las tensiones materiales que el mismo supone, con todo lo que ello conlleva para el sujeto que escribe.

El lector se acerca a la historia de estos cuentos y, guiado por la voz narrativa-epistológrafa, es capaz de introducirse en cada una de las historias, las realidades de cada

¹⁴ Riera también explora el género epistolar en obras que no se inscriben necesariamente en la narrativa breve. Este estudio se limita a tres de sus colecciones de relatos —*Te dejo, amor, en prenda el mar, Y pongo por testigo a las gaviotas* y *Contra el amor en compañía*— y deja al margen obras como *Cuestión de amor propio* (1987), normalmente clasificada por su extensión como novela corta.

personaje. Sin embargo, ese recurrente y marco epistolar y esa segunda persona a la que constantemente se dirige la voz narrativa resisten con firmeza una total inmersión de principio a fin en la diégesis narrada, debido a que el artificio de la carta insta a la reflexión metaficcional. Si en la totalidad de las obras rierianas son recurrentes los elementos que habilitan un pacto metaficcional y atraen la atención a la propia naturaleza literaria del texto, a la ruptura de la mimesis realista y a sus propios mecanismos literarios ficcionales (Gregori Soldevila, Bergmann), dichos elementos están especialmente presentes en *Contra el amor en compañía*. La lectura de estos cuentos va necesariamente acompañada de la materialidad del acto de escribir, de la carta, ya que repetidamente se recuerda a qué género pertenece el texto. Asimismo, el conocimiento progresivo de los personajes va acompañado paralelamente del recordatorio de que ese mismo conocimiento es posibilitado por la propia escritura.

Según avanza la lectura se nos devuelve una y otra vez a la rigidez de la pluma que escribe, a la pálida materia fibrosa del papel, al contraste de la oscuridad y fluidez de la tinta, a todo aquello que hace factible que la narración se materialice. Para verdaderamente comprender la carta, esta se ha de leer en función de su materialidad, como artefacto compuesto por sustancias como el papel, la tinta y cualquier otro instrumento o superficie que acompañe al acto de escribir (Daybell). Lo que es más, en la tradición crítica epistolar frecuentemente se habla del valor metonímico de la carta, y especialmente de la misiva amorosa, según el cual el contacto físico con la materialidad del escrito equivale al contacto con el remitente, en muchos casos la persona amada, lo cual revaloriza la carta como fetiche (Altman 19).

Previamente se ha explicado con brevedad el concepto que Ahmed denomina ‘orientaciones’, concepto que nos mueve a percibir el dinamismo y la inestabilidad de lo material (Ahmed 234). La continua orientación de los sujetos a lo material, al objeto de la pluma en la escritura, no deja de recordar el papel activo y transformador de la materia. Riera insiste en sus narraciones en remitentes que no deberían serlo, que encuentran una resistencia a su escritura, ya sea dicha resistencia proveniente del interior de quien escribe o de la condición social exterior. Se encuentran algunos ejemplos de estos narradores en: la mujer que, ya casada y con miedo a una inminente muerte, se dirige por medio de la escritura a su antiguo amor lésbico en “Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda”; la mujer recluida que sigue escribiendo en “Y pongo por testigo a las gaviotas”, aun sabiendo lo infértil de su ocupación —“Sé que estas notas nunca llegarán a publicarse y, pese a ello, continúo escribiendo” (Riera, *Palabra* 33)—; y el jubilado de “Letra de ángel” que escribe por error a una mujer imaginada desde la esperanza de amor. En el caso de todos estos cuentos, el acto de superar la resistencia a escribir y orientarse hacia la pluma, el papel y la mesa, es la razón por la que se da forma al mismo sujeto que escribe. Los sujetos de ficción llegan a serlo porque, contra todo pronóstico, se orientan a la escritura, materializan su historia en el papel y (se) escriben:

Orientations shape the corporeal substance of bodies and whatever occupies space. Orientations affect how subjects and objects materialize or come to take shape in the way that they do. The writer writes, and the labor of writing shapes the surface of the writer’s body. The objects used for writing are shaped by the intention to write; they are assembled around the support they give. (Ahmed 235)

En la narrativa rieriana el acto de escribir conlleva una creación identitaria, una transformación física que desemboca en metamorfosis y llama la atención sobre la propia mutabilidad de los cuerpos. Es el caso del personaje de “*Mon semblable, mon frère*”, cuyo recorrido como poeta le lleva a un tortuoso desdoblamiento físico con otro personaje, otro ‘yo’ metamorfoseado como doppelgänger a lo William Wilson de Poe. La historia sigue las vidas del narrador y su alter ego y némesis, vidas que se desenvuelven como reflejo la una de la otra, en una interdependencia literaria, lingüística e incluso afectivo-sexual (Bieder 63). El cuento constituye una alegoría de una España esquizofrénica, representada por rivalidad y al mismo tiempo interconexión entre un hablante de catalán y otro de castellano a quienes une una tensión identitaria que los hace inseparables. La lengua, la producción poética y la traducción conducen a un terrible proceso de transformación y desdoblamiento.

De hecho, la creación identitaria que resulta del orientarse a la escritura de la misiva está en ocasiones provocada por el enmascaramiento frecuentemente presente en este género. La trama epistolar está condicionada por integrarse dentro de una correspondencia con una segunda persona. Dicho intercambio social es propenso a un control o una alteración excesiva de los sentimientos y un enmascaramiento (Rueda, *Cartas sin lacrar* 384) que complica el acceso a los personajes de ficción. Es así como en la redacción de la carta se produce un desdoblamiento del ‘yo’ únicamente presente en ese texto, pues la selección de palabras y el uso de lenguaje modulado y formulaico deja paso a un ‘yo’ alternativo, disfrazado.

La presencia de ese ‘tú’ para quien se escribe la misiva recuerda al lector que aquello expresado por la voz narrativa está inequívocamente condicionado por dicho

destinatario. Un ejemplo de este ‘yo’ fabricado para el destinatario de la carta es el protagonista de “Letra de ángel”. Este cuento está compuesto por la correspondencia entre Ramón, un jubilado de origen humilde, y Olga, que, como termina descubriendo un defraudado y furioso Ramón, no es más que un nombre inventado por la correspondencia publicitaria. Con un claro toque de humor, los escritos impersonales que recibe el protagonista contrastan con las cartas afanosamente redactadas por él, que muestran un anhelante interés por lo que se presenta como el origen de una nueva relación: “antes de enviarle la carta, hago muchas pruebas y escojo la que me queda mejor” (Riera, *Contra el amor* 29). Ramón se aferra a palabras ciertamente vacías como “estimado amigo” y “reciba mi sincera amistad” (23, 27). A pesar de que el cómico malentendido da lugar a que el viudo se extrañe ante la falta de respuestas que recibe de Olga, en este desconcierto él mantiene sus respetuosos “s.s. que b.s.m.” (28) y “atentamente” (30). Estas convenciones tan propias de las cartas maquillan una confusión y frustración que termina desatándose cuando Ramón descubre la ‘traición’ de la que ha sido víctima. Aquella descripción de la amiga fina y educada, que “escribe como los ángeles” (32) pasa a ser la de una “bruja, mala pécora, zorra” (21). A su vez, las palabras cercanas y aduladoras producidas por una máquina, ‘Olga’, para ganar clientes, resultan efectivamente embaucadoras para el jubilado y ocultan la realidad creando una ilusión de intimidad y amistad. El intercambio epistolar ha construido un ‘yo’ y un ‘tú’ maquillados, ficcionales.

Existe en esta literatura de Riera una invitación a orientarse hacia los objetos. Se proponen remitentes que, a pesar de la resistencia principalmente exterior a serlo, se orientan hacia los objetos que provocan la escritura. Los sujetos se desvían y orientan sus cuerpos hacia esa materialidad que finalmente da lugar a la creación literaria. El elemento

de la carta provoca que el foco se sitúe en todo lo material que hace que la subjetividad se narre. Una de las protagonistas escritoras de *Contra el amor en compañía y otros relatos*, específicamente la de “Esto no es un cuento”, comunica en un momento de su narración lo que puede servir de punto de partida de esta reflexión. Así, hace alusión al momento en que ocupó su tiempo con la escritura de “una fábula sobre la creación literaria y sus limitaciones materiales: bolígrafos que se secan, plumas que emborronan, máquinas de escribir que se insubordinan, ordenadores que se declaran en huelga” (*Contra el amor* 147). Riera está así corroborando su interés por la reflexión sobre la función de lo material que rodea y, de hecho, constituye la base indispensable del acto literario creativo. Más tarde, la misma narradora, Andrea Hurtado, quien dice poseer una innata “disposición afectiva” hacia máquinas y aparatos, avanza el cuento tornándolo en un discurso cuyo objetivo es alertar a sus compañeros escritores de la infame existencia de una máquina exitosamente programada para producir ilimitadamente y “a base del sabio manejo de la intertextualidad y el intratexto, el mejor cuento posible entre los cuentos” (*Contra el amor* 150), gran amenaza para aquellos que tienen el narrar por oficio. Inquietantemente, los objetos se imponen, intimidantes, como los únicos narradores posibles de las más perfectas subjetividades literarias.

Recordando a la María Lluisa rodorediana, las mujeres trabajadoras de *Y pongo por testigo a las gaviotas* (1977) de Riera, a las que se da voz en la sección del libro titulada “Bestia de carga, carne de cañón”, son definidas también por los objetos que las rodean en su labor, labor que, en su precariedad, ocupa la mayor parte de su tiempo. Lo ejemplifica la narración de “Arrugas como olas”, perteneciente a dicha sección, que abre así: “Estas arrugas de los dedos, en seguida que toco agua se me extienden por todo el

cuerpo, aunque sólo me *bañe* las puntas de las uñas, me crea. Y no le hablo por hablar: los médicos no se pueden *avenir*... En seguida que toco agua, la piel se me vuelve como las olas, olas de carne, ¿sabe?, que me recorren el cuerpo todo seguido.” (*Palabra* 159).

La mujer que narra la historia en primera persona describe esta extraña condición cutánea que ella asocia a toda una vida trabajando como limpiadora. Por estar siempre “*aferrada a la pica*” (159), orientada a la ropa, a la pila, al agua, la misma superficie de su cuerpo se transforma. Con tan solo rozar el agua, la condición ahora acuosa de su dermis se hace palmaria. A su vez, la desalentada narradora de “El detergente definitivo” tiene una relación física similar con los objetos. Ahora viuda y forzada a vivir en una residencia de ancianos, la mujer se define como ama de casa. Su trabajo ha llenado su vida y ahora, habiendo estado siempre dentro del espacio doméstico, orientada hacia los objetos del hogar, se siente vacía por no poder habitar su casa. El cuerpo de esta mujer, como el de la arrugada limpiadora, también se ha transformado, y productos de limpieza como la lejía y el aguarrás con los que tanto ha limpiado han llegado a comerse la materia porosa de sus uñas (171); ese puente entre quien limpia y lo que se limpia se ha desdibujado a base de orientarse hacia los objetos de la casa y de entrelazarse con ellos creando un territorio afectivo. La limpiadora, en su desazón, llega a identificar su cuerpo con la casa a la que ha dedicado su vida y le ha sido forzosamente arrebatada: “Me siento *vasía* pero llena de este nudo que me aprieta el estómago, como si por dentro yo misma a mí, como *hise* con las paredes de mi casa, dos días antes de que mis sobrinos me sacaran para traerme aquí y se la quedaran a cambio de un *vitalisio*, hubiera blanqueado por última *ves* las paredes de mis entrañas” (174).

Las voces narrativas de Riera, pues, llaman la atención sobre la materialidad, ya sea reflexionando sobre el acto de escribir y las necesarias orientaciones materiales que lo viabilizan, o llamando la atención sobre los cuerpos de mujeres, cuyas interconexiones con otros cuerpos los modifican y perturban su aparente estabilidad material. También Rodoreda, Alós y Roig participan de esta perturbación desestabilizadora. En sus narraciones se dan encuentros con la transcorporeidad y la vitalidad material, encuentros que abren grietas en los conceptos dicotómicos de sujeto/objeto y cultura/materia. Dichas grietas dan acceso a la liberada porosidad y fluidez de los cuerpos, lo cual permite una mirada más horizontalizante y, en última instancia, ontológicamente más igualitaria.

CAPÍTULO 3. LO FANTÁSTICO SUBVERSIVO: SUJETOS MÁS QUE HUMANOS

Llenas. Llenas de todas las cosas. Llenas de saber y de conocimiento y de esporas. Las esporas vuelan como mariquitas. Las esporas son hijas, madres y hermanas, todo a un tiempo. Cada espora como una caída. Como una madre. Como una semilla. Como una mariquita. Esporas que habéis conocido a todos los hombres, y todos los rayos, y todos los jabalíes y cazuelas, y cestos y conejos. Las esporas duermen debajo de la tierra oscura, húmeda. Guardan dentro todos los despertares.

—Irene Solà, *Canto jo i la muntanya balla* (2019)

Si bien la lectura desarrollada hasta el momento en el presente estudio revela una clara tendencia en la obra cuentística de estas autoras por destacar la porosidad de la materia y difuminar las dicotomías jerarquizantes, es imprescindible analizar las herramientas de ficción que efectúan una drástica ruptura de los límites que definen los objetos. Es mediante lo fantástico, y más concretamente elementos como la monstruosidad, las metamorfosis y lo espiritual, que las escritoras escapan las constricciones que violentamente definen y limitan las identidades y encuentran un camino liberador. Estas herramientas de ficción permiten una reescritura, el cuestionamiento de los límites materiales, de lo que se define como sujeto y como humano. Las autoras dejan espacio para cuerpos metamorfoseados y monstruosos que activamente huyen de las dicotomías que les han sido impuestas, ya sean hombre/mujer, mente/cuerpo o sujeto/objeto. Así, el capítulo que sigue propone un análisis de aquellos cuentos de las escritoras cuya trama presenta elementos fantásticos que ponen de relieve y agudizan las ya existentes fisuras del concepto del yo-humano, ya sea por medio de misteriosas mutaciones físicas, flores antropomórficas o presencias espectrales.

Puesto que interesa más a este estudio la reflexión sobre los límites del sujeto humano, no se incluye una profundización teórica en torno a lo fantástico. Sin embargo, la vasta producción crítica desarrollada hasta el día de hoy, iniciada por la de sobra conocida teoría de Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* (1970) y en la cual destacan voces como la de Rosemary Jackson en *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), presenta conceptos en los que el presente capítulo encuentra un apoyo teórico para su análisis. Todorov delimita el terreno de lo fantástico mediante tres condiciones que han de darse necesariamente: el lector debe considerar el mundo de los personajes como su propio mundo conocido y dudar entre una explicación natural a los hechos narrados y una posible explicación supernatural. Dicha vacilación puede ser experimentada por un personaje también, y el lector se ve obligado a adoptar una posición concreta frente al texto rechazando tanto una interpretación alegórica como poética (Todorov 33). Estas ideas han servido de punto de partida para una rica elaboración teórica de lo fantástico a lo largo de los años.

En su teorización de lo fantástico, Todorov arguye que la interpretación de dicho elemento fantástico abre dos posibilidades: por un lado la intromisión del elemento que violenta las leyes naturales conocidas puede explicarse y realmente se da dentro de las propias leyes naturales, lo que podría definirse mediante el concepto freudiano de lo *uncanny* o ‘insólito’, y por otro lado la interpretación sitúa ese elemento extraño más allá del mundo real y lo acepta como alternativo al mismo, en cuyo caso se denominaría ‘maravilloso’; es a lo que el teórico se refiere como “supernatural explained (*the uncanny*)” y “supernatural accepted (*the marvelous*)” (Todorov 41-42). Debido a la

naturaleza elusiva de lo fantástico (Rodero 264), la distinción definitoria entre los conceptos de lo fantástico, lo *uncanny* y lo maravilloso no tiene una delimitación clara, puesto que son modos que se solapan y, en dicha superposición, dan lugar a subdivisiones de los conceptos. Las ideas de lo *uncanny* y lo fantástico desarrolladas tanto por Todorov como por Jackson resultan de gran utilidad para un acercamiento y análisis de la cuentística que ocupa el presente estudio.

Una década después de la publicación del estudio de Todorov, Jackson, aun claramente reconociéndose en deuda con el precursor del estudio crítico de lo fantástico, introduce algunos cuestionamientos que problematizan ciertas partes de *Introduction à la littérature fantastique*. De entre lo que aporta la obra de Jackson destaca su reflexión sobre conceptualizar lo fantástico como género, que presenta grandes limitaciones. La autora se inclina por identificarlo como modo, lo cual permite la flexibilidad para leer lo fantástico en productos literarios y de ficción adscritos a géneros y subgéneros enormemente distantes entre ellos. Jackson descubre además una importante falla en la obra de Todorov; una falta de exploración de las implicaciones que van más allá de lo literario, aquellas sociopolíticas que son obviadas en el texto de Todorov (Jackson 6) y esenciales para entender el modo fantástico en profundidad. Una característica definitoria de lo fantástico moderno es, según *Fantasy: The Literature of Subversion*, la intención de ruptura y transgresión de los valores dominantes. Este carácter subversivo del modo fantástico es un concepto clave en la teoría de Jackson y ha sido defendido por un gran número de voces de la crítica literaria como las de Irene Bessièrè, Christine Brooke-Rose,

Víctor Bravo y Lucie Armitt (Rodero 266). El deseo de subversión tiene una presencia determinante en el análisis literario llevado a cabo en la presente investigación.

En lo que respecta a teorías más recientes en torno a lo fantástico, las reflexiones desarrolladas por David Roas, actualmente uno de los más destacados estudiosos de la literatura fantástica y de terror del panorama literario catalán y peninsular, sirven de punto de partida para el estudio de varios de los cuentos que aquí se analizan. En su definición de lo fantástico contemporáneo incluida en su ensayo *Tras los límites de lo real* (2011), donde también lo considera una categoría subversiva, Roas explica que “lo que caracteriza a este último es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, para revelar que nuestro mundo no funciona como creíamos”. La presente lectura analítica de la obra de las escritoras catalanas incluidas en este estudio propone precisamente la consideración de esta función de lo fantástico, que, en un acto de ruptura con la convención, replantea, desordena y cuestiona el entendimiento prevalente del mundo conocido. Más concretamente, se pone en duda la manera de entender lo humano y sus relaciones físicas con el resto de la materia.

3.1 Presencias fantasmales en la prosa woolfiana

A pesar de que lo fantástico no es un elemento que comúnmente se asocie con la obra novelística de Woolf y, por tanto, no ha recibido mucha atención por parte de los estudiosos de dicha narrativa, sí tiene un gran protagonismo en algunas de sus narraciones. La asociación de lo fantástico y la producción literaria woolfiana es

probablemente más inmediata en la obra de *Orlando: A Biography*, novela biográfica publicada en 1928 que cuenta en tono de sátira la vida del aristócrata y literato Orlando a través de los siglos, tanto sus aventuras literarias como las amorosas, incluyendo su súbito cambio de sexo, que le hace despertarse un día en un cuerpo metamorfoseado. Esta presencia de lo fantástico en *Orlando* ha sido analizada como herramienta de exploración y aceptación de lo *queer*. Según esta perspectiva, es el elemento de la metamorfosis fantástica tal como la concibe Rosemary Jackson (Jackson 81) la que permite a la escritora británica cuestionar la ‘estabilidad natural’ de las cosas en la novela (Mitchell 154).

Orlando experimenta una transformación física mediante la cual, sin cambiar lo más mínimo su identidad —“Orlando remained precisely as he had been” (Woolf, *Orlando* 138)—, su anatomía sexual se encuentra completamente transformada de manera repentina, sin ningún tipo de explicación racional y causando estupor a la voz narrativa. Es, pues, gracias a lo fantástico, elemento central en la novela, que queda expuesta la fragilidad del constructo dicotómico hombre/mujer. El proceso de metamorfosis fantástica en la novela desestabiliza los conceptos de ‘sexo’ y ‘género’, revelando su carácter primordialmente performativo. Como se verá más adelante, las casas encantadas y los fantasmas que se hallan en las narraciones breves también tienen un efecto desestabilizador.

Las narraciones de Woolf proponen, como ya se ha visto, una relación horizontal con los objetos inanimados desde un proceso por el cual son animizados a la vez que se presenta una reificación de personas humanas (Fraser 81-82). Algunas de dichas narraciones, como “The Mysterious Case of Miss V.” (alrededor de 1906), “A Haunted

House” (1921) e incluso “The Lady in the Looking Glass: A Reflection” (1929) evocan también una esfera de continuidad en la que reinan apaciblemente lo sobrenatural y lo espiritual (Wisker 19). En estas historias de fantasmas, los personajes habitan un continuo vida-muerte en el cual las líneas definitorias de lo humano se desdibujan, apostando por la ambigüedad y el desorden, como ponen de manifiesto estas palabras sobre la enigmática Srta. V.: “on (looking at) the signboard I found it stated ambiguously —like the rest of us— that she was both out and in” (Woolf, *Complete* 32). Se dan en estos espacios de ficción identidades que no pueden adscribirse a un aquí o un allí y que, de hecho, están en un umbral indefinible. Así, las casas encantadas de Woolf, llenas de presencias más que humanas, son ese elemento sobrenatural que funciona como salida a la dicotomía impuesta de percibido/perceptor.

Distanciándose del trabajo de otras escritoras de lo fantástico del momento, Woolf, al igual que su coetánea Katherine Mansfield¹⁵ (1888-1923), rechaza escribir al ser fantasmal como lo abyecto, presentándose este más bien como una presencia amigable y familiar (Wisker 16). Es un desorden bienvenido, que altera jerarquías del ser, pero, lejos de operar de una manera violenta, lo hace orgánicamente y con una naturalidad harmónica exenta de turbaciones. La pareja espectral de “A Haunted House”, cuyos

¹⁵ Katherine Mansfield, escritora neozelandesa, es considerada, junto con Woolf, una de las voces más representativas del modernismo anglosajón y del uso modernista del *free indirect discourse* gracias a colecciones de cuentos como *The Garden Party and Other Stories* (1922). La autora mantuvo amistad con la escritora británica y con el círculo de Bloomsbury. El relato “Felicidad” de Rodoreda, incluido en *Veintidós cuentos* (1958), ha sido entendido como un texto de ficción en conversación con uno de los, sin duda, más conocidos textos de Mansfield, “Bliss” (1918) (Rhodes 181). La misma Rodoreda confirmó la extraordinaria estimulación que leer las obras de Woolf y Mansfield supuso para ella como escritora (Rodoreda, “El aliento” 67).

espíritus habitan la casa junto a otra pareja de vivos, no constituyen para estos últimos una otredad lejana y temible. Es la de los fantasmas, de hecho, una presencia apacible que, además, mantiene la casa segura y atentamente se preocupa por no perturbar el sueño de los habitantes contemporáneos de la vivienda. Se da una relación con los objetos domésticos compartida, una cotidianeidad de interacción y cohabitación en la que los vivos llegan a referirse a los espectros por medio de una cercana segunda persona del plural. Las voces de los vivos, los fantasmas y la casa quedan al mismo nivel en el espacio creado en la narración e incluso se cruzan y confunden, intrincándose a su vez las líneas que dividen objetos y sujetos, vida y muerte. La vitalidad de la casa y la pareja fantasmal es, de hecho, más fuerte que la de los vivos durmientes (Wisker 23). Como explica Jackson sobre los cuentos de fantasmas, estos provocan la interrupción de la línea definitoria que separa la vida ‘real’ de la ‘irrealidad’ de la muerte, subvirtiendo las unidades mediante las cuales el significado unitario de ‘realidad’ es escrito (69).

El cuento de fantasmas no se define, pues, como cuento de terror, género al que con tanta frecuencia pertenece. Se presenta más bien como una exploración natural de múltiples modos de ser, habitar y percibir, de las distintas formas de vida material y su continuidad: “The idea of ghostliness suggests that there are other ways of being that dwell on the limits of our understanding. Through the experience of spectrality, we embrace a world that is made of strangeness and oblique perceptions” (Hoffmeister 57-58). La prosa woolfiana explora y cuestiona la estabilidad de la realidad percibida, y lo fantástico sobrenatural es una de sus herramientas de ficción para llevar a cabo dicho cuestionamiento: “Woolf, questioning the fixity of the real, explores the spiritual,

supernatural, superstitious, imaginative life coexistent with the life in shared ‘reality’ (Wisker 19).

A continuación, se verá cómo las escritoras catalanas emplean elementos que, aún muy diferentes a lo fantasmal, son también instrumento para cuestionar la estabilidad ontológica. La presencia de las plantas va a ser uno de esos elementos clave en este proceso desestabilizador.

3.2 Enredos plantas-humanos en el herbario rodorediano

Diana L. Swanson, que ha dedicado varios textos a la investigación de la obra de Woolf y sus conexiones con la naturaleza y las plantas, ha destacado en relatos como “A Mark on the Wall” (1917) y “Kew Gardens” (1919) el interés por dar voz a subjetividades no humanas (Swanson 30). En estos textos de Woolf se descubre un flujo de conciencia que va dirigido a descentrar el sujeto humano: “Woolf asks us to sit still and pay attention to the nonhuman as well as the human and to pay attention to our bodily senses, especially to sight and sound, and the experiences and thus the knowledge our senses give us” (Swanson 31). Así, la obra de Woolf cuestiona la centralidad de lo humano y la manera en que elementos de la naturaleza se filtran una y otra vez en sus narraciones invita a pensar la vida de un modo más relacional y evita un pensamiento anclado en binarismos.

De las escritoras que ocupan este estudio, es Rodoreda la que más extensamente explora diferentes expresiones de lo fantástico en su obra, y más concretamente en su narrativa breve. Así, su producción cuentística está repleta de plantas animadas y seres metamorfoseados. Además, es común que sus personajes femeninos experimenten una

fuerte conexión con las flores, en ocasiones hasta el punto de desdibujarse los límites entre sus subjetividades.

“The Materiality of Plants: Plant–People Entanglements” (2014) ofrece, desde la disciplina de la arqueología, un análisis de las complejas interconexiones y profundas interrelaciones entre plantas y humanos, cuya integral codependencia se complica en las múltiples interacciones que entre todos nosotros se dan, desde absorción respiratoria e ingesta hasta cultivo y domesticación, pasando por numerosísimos y constantes intercambios materiales. La autora del artículo, Marijke van der Veen, opta por los términos ‘meshwork’ y ‘entanglement’ para describir comprensivamente estas complejas conexiones relacionales entre lo vegetal y lo humano.

Ingold (2007) coined the term meshwork to describe the interwoven lines along which materials flow, mix and mutate, in contrast to the term ‘network’ which implies connections between specific points. Hodder (2011, 164) uses the term ‘entanglement’ to try and capture the fact that both plants and humans become caught up or trapped in the relationships: ‘humans get caught up in a double-bind, depending on things [plants] that depend on humans.’ (806)

Esta ‘malla’ relacional de la que van der Veen escribe, en la cual se producen un sinnúmero de codependencias, entrelazamientos, mutaciones y enredos, se encuentra en continua creación dinámica, en actividad multidireccional.

It is not the materials themselves that cause entanglement, but the interlacing of materials with the whole suite of ways in which humans and things depend on each other. So it may be better to think of the entangled web as made not of strings but of multi-stranded cables. It is precisely the interactions between the

multiple strands —the material, biological, social, cultural, psychological, cognitive strands of the individual cables— that make the entanglement so strong. (Hodder 164)

Además de mostrar un pertinaz interés por las flores, la narrativa rodorediana incide en los entrelazamientos activos humano-planta. En la misma línea de la reflexión en torno al entrelazamiento transcorpóreo previamente mencionado en el ejemplo de la ingesta de pétalos de rosa —“*Si siempre comes pétalos de rosa te convertirás en rosa*” (Rodoreda, *Cuentos* 92)—, que ya pone en duda la definición de lo humano, la autora catalana crea situaciones en las que lo vegetal protagoniza una participación de lo humano, en numerosas ocasiones por medio de lo fantástico. Es una literatura que habla de las complejas interacciones materiales, “unfanthomable interactions that conform our existence as a mixture of boundless tangled worlds” (Hoffmeister 57).

Son múltiples los casos en que los límites entre lo humano y lo vegetal, así como entre lo humano y lo animal, se cuestionan y confunden en la obra de la escritora barcelonesa. Así, como indicio, se encuentran plantas comparadas con personas humanas —soldados que “son como plantas sin tierra” (Rodoreda, *Cuentos* 295) en “Aquella pared, aquella mimosa”—, tantas mujeres que llevan nombre de flor a lo largo de toda su narrativa, como Crisantema y Jacinta en esa misma narración (296) e incluso unas jóvenes de perfume floral que son plantadas hasta el cuello con la inútil esperanza de que sus cabellos empiecen a florecer y perfumar el pueblo en el que viven (615). Sin embargo, la vitalidad de las flores, que llegan a presentar características humanas por medio del recurso de la prosopopeya que domina la narración, alcanza su máxima

expresión en la última colección de Rodoreda, *Viajes y flores* (1980). Lo que es más, en esta colección los modos de ficción antropomórficos van más allá de la prosopopeya, la animalización o la reificación, pues exceden la metáfora ontológica para adentrarse en el mundo de la fantasía.

Viajes y flores, libro en el cual culmina este interés casi obsesivo de la autora por las flores, se divide, como puede adivinarse en su título, en dos partes: la primera, “Viajes por unos cuantos pueblos”, dedicada a los viajes de una sentenciosa voz narrativa en permanente nomadeo y observación de una otredad de hermética idiosincrasia, y la segunda dedicada a las flores, si bien ya en la lectura de la primera parte es fácil toparse con múltiples referencias a estas, como en el relato titulado “Viaje al pueblo de las dos rosas”. Esta segunda parte, llamada “Flores de verdad”, recoge 38 microrrelatos, cada uno de ellos dedicado a una flor con nombre propio. Así, unas breves narraciones llenas de lirismo acercan a quien las lee a intrigantes personajes con nombres como Flor bailarina, Flor roja, Flor sin nombre, Flor de fuego o Flor fósil. Como si de una viajera entendida de botánica se tratase, la voz narrativa nombra y cataloga las flores que conoce y describe atentamente los entrelazamientos que se dan entre las mismas y la materia que las rodea: insectos, luz, humedades, musgos y tantas otras formas de vida entrecruzadas que determinan y definen el propio ser de las flores protagonistas.

Sin embargo, en vez de registrar metódicamente las flores por tipos como sería de esperar que ocurriese en un herbario al uso, recoge más bien la personalidad y el carácter, e incluso lo que podría entenderse como ‘humanidad’, de ciertas flores con nombre e individualidad propios. Dichos personajes vegetales dejan de ser ese objeto de estudio o

de herborización inerte al servicio de la cultura científica que constituye un reflejo de la representación determinada por el colonialismo capitalista —y por ello criticado por Haraway (“Situated Knowledges” 591-593)—, y pasan a reflejar una realidad que se acerca más al concepto de *naturecultures* (Haraway, *The Companion*), desarrollado por la misma teórica estadounidense. De este modo, los microrrelatos dibujan unas flores que están lejos de ser estáticas y, más bien, están incluso “en guerra con el viento” (Rodoreda, *Cuentos* 603). Son personajes llenos de vida que brincan, se enojan, aman, reniegan o ríen.

Según la lectura de la investigadora Irene Andres-Suárez, especialista en el microrrelato español, “Siguiendo la senda trazada por Baudelaire en *Les Fleurs du mal*, Rodoreda exalta los pecados capitales, en su caso los de las flores (el orgullo, la melancolía, los celos, la locura...), sus pasiones, su goce de la vida y, sobre todo, sus secretos y belleza oculta” (22). De hecho, en este herbario alternativo las protagonistas florales tienen la agencia de nombrarse a sí mismas: “in ‘Flors,’ the assigning of names is not unilateral. The language of the flowers names and unnames, it organizes and disorganizes, it constructs and deconstructs” (Ayala 105). Entre lo poético y lo fantástico, Rodoreda crea un universo o, mejor, presenta su propia lectura del universo conocido, en la que existe una horizontalidad que obliga al lector o a la lectora a verse y entenderse en las flores y a detenerse a contemplar las relaciones materiales activas entre los cuerpos. En las palabras expresadas por una de las narradoras de Riera, “las flores tienen lengua y nos dicen cosas si nosotros las sabemos escuchar...” (Riera, “Metamorfosis” 150). Esta capacidad de las flores para comunicar, como se verá más adelante y debido a la

implicación de lo fantástico, va más allá de la metáfora o la personificación poética. Las flores y otras plantas literalmente tienen, gracias a lo fantástico, lengua. La comunicación de las flores rodoredianas también sobrepasa los límites de la floriografía, puesto que no son estas unos instrumentos inertes a las que otorgar valores de significado ni son portadoras inactivas de mensajes codificados. No están, en definitiva, al servicio de sujetos cuyos sentimientos buscan ser transmitidos. Al contrario, son las propias flores, cuyo comportamiento no puede preverse, las que experimentan sus sentimientos en toda su individualidad con un lenguaje que no es posible aprender porque no es conocido para el hombre. Este lenguaje de las flores es imprevisible y requiere una escucha continua, siempre activa, por parte de quien las observa. El lector se halla ante las flores de verdad, que se oponen a las flores que regularmente percibe, pasivas y distantes, objetivadas, las flores que Rodoreda presenta por omisión, en definitiva, como flores falsas.

Todas las flores de verdad, protagonistas absolutas de la acción, literalmente se mueven, bailan, y hasta se enredan por medio de sus zarcillos con aquello que se encuentra a su alrededor, como la Flor bailarina (Rodoreda, *Cuentos* 595). El movimiento de otras hace que se reproduzcan a tal velocidad que son capaces de invadir casas enteras con gran rapidez (625) e incluso expulsar las construcciones de la tierra con sus incansables raíces (628). Son plantas que interactúan y se enredan con la materia que encuentran en su camino. Además de relacionarse con otras plantas y criaturas como insectos o pequeños animales, las hay que comparten su corporeidad con humanos. La Flor golosa, quizás la más perturbadora de la colección, se introduce en el cuerpo humano para ir asimilándolo, devorándolo parasitariamente. Se da pues un intercambio

transcorpóreo de materia que desdibuja los límites entre la flor y el humano. Las enmarañadas y poéticas redes de intercambios se muestran también en las huellas que unos cuerpos dejan sobre otros, en toda vida que contiene otras vidas. Este hecho se refleja en el personaje de la Flor mágica que vive dentro del tronco de un pimentero, en el Bosque de los Espejos Rotos: “la muerte viene de todo lo ya muerto. Cada fragmento de espejo es un fragmento de vida de cada uno de los hombres que han dejado en el bosque todo lo que tenían. En cada trozo de espejo palpita brillante, ardiente, vacilante, un fragmento de aquellas vidas” (598). Los cuerpos, las vidas, no son nunca entes aislados, se dan siempre en relación transcorpórea con otros, permanentemente transformando y transformándose mutuamente. La materia existe en continuidad con la materia-otra. En esta fluidez, en el carácter de libertad que lo caracteriza, en lo fantástico se desdibujan las rígidas líneas fronterizas que separan vida de muerte (Jackson 2). Al igual que hacen las historias de fantasmas, este relato de Rodoreda propone considerar una disolución del binomio vida/muerte.

El terreno de irrealidad creado en “Viajes por unos cuantos pueblos”, pero presente también en el jardín que compone “Flores de verdad”, cuestiona el orden establecido del mundo conocido. De hecho, la dilucidadora puesta en duda de la dicotomía realidad/apariencia constituye un eje narrativo esencial en esta obra en la cual las enigmáticas flores se presentan como reales solo en la redefinición que de sí mismas elaboran en el espacio narrativo que les es dado en esta colección (Ayala 105). A pesar de que en algunos de los relatos que componen *Viajes y flores* el elemento que juega con los límites de lo posible puede llevar a una interpretación poética que incluye la prosopopeya

como recurso estilístico principal, una lectura más penetrante de esta obra conduce a descubrir el elemento maravilloso en las dos partes de la colección, tanto en los viajes como en las flores.

Jackson, en una revisión de los géneros y subgéneros de lo fantástico de Todorov, describe lo maravilloso como el modo al que pertenecen narrativas como las de cuentos de hadas, los romances y todas aquellas cuya trama se desarrolla dentro de la presencia de lo mágico y lo sobrenatural. La voz narrativa funciona como la autoridad concedora de la verdad de una historia situada en un tiempo pasado. Tanto protagonista como lector experimentan dicha trama de manera pasiva, sin participar en el desarrollo y como receptor de una historia que se presenta como ya consolidada (Jackson 33). Lo maravilloso presenta un mundo secundario, como explica la autora: “Movement into a *marvellous* realm transports the reader or viewer into an absolutely different, alternative world, a ‘secondary’ universe . . . This secondary, duplicated cosmos, is relatively autonomous, relating to the ‘real’ only through metaphorical reflection and never, or rarely, intruding into or interrogating it” (42).

La inestabilidad intrínseca a lo fantástico no está presente en lo maravilloso. Así, las remotas localidades que el viajero de Rodoreda describe presentan estabilidad, puesto que se rigen por sus propias reglas, alternativas a lo real. Esta voz narrativa peregrina va describiendo, recordando al Gulliver de Swift, los diferentes pueblos ficticios que visita, sus múltiples encuentros con la otredad. En estos curiosos lugares son habituales hechos mágicos particulares de cada pueblo como que unas mujeres abandonadas por sus maridos viven encapulladas como gusanos de seda, la hierba crece con gran rapidez de la

noche a la mañana, los niños nacen con la piel rayada con los colores del arco iris y hombres y mujeres de piel pegajosa viven en el lodo alimentándose de caracoles. La sección de los extraordinarios viajes, por preceder a la de las flores, acondiciona las expectativas narrativas de la lectura, que ya prevé el escenario de lo maravilloso en que las flores de verdad van a desenvolverse. Lo maravilloso es, sin duda, un elemento importante en esta colección de relatos. Rodoreda, no obstante, explora el modo fantástico más exhaustivamente en un conjunto de cuentos previo: *Mi Cristina y otros cuentos*, como se verá a continuación.

3.3 Más que humanos: metamorfosis en *Mi Cristina y otros cuentos*

El grupo de cuentos de Rodoreda que presenta más resistencia a la dicotomía sujeto/objeto es aquel que recurre a lo fantástico de una manera más clara por medio de la metamorfosis. Estas transformaciones, a través de las cuales cuerpos humanos dejan de serlo, están muy presentes en *Mi Cristina y otros cuentos*, específicamente en “La sala de muñecas”, “El río y la barca”, “El señor y la luna”, “La salamandra” y “Mi Cristina”¹⁶, siendo este último uno de los cuentos más conocidos de Rodoreda y el que da nombre a

¹⁶ La narrativa de la escritora incluye otros cuentos en los que, aunque no necesariamente dentro del marco de lo fantástico, la metamorfosis ocupa un lugar importante en la trama. Es el caso de “La gallina”, relato perteneciente a la misma colección de *Mi Cristina* en el que un hombre cree que el espíritu de su mujer fallecida está en una gallina que la misma mujer llevó a casa. Sin embargo, este cuento es narrado desde la perspectiva del hijo, y la metamorfosis se presenta como un delirio del padre más que como un hecho fantástico de la trama. Todos los demás cuentos son narrados o bien en tercera persona del singular omnisciente o en primera persona, pero en todo caso desde la perspectiva del propio personaje metamorfoseado.

esta segunda colección de 16 relatos breves publicada en 1967. Además de historias que tratan de manera clara y central personajes metamorfoseados, a saber “El río y la barca”, “La salamandra” y “Mi Cristina”, conviene mencionar que no es difícil encontrar en la obra rodorediana otros casos en que los objetos descritos se acercan de manera llamativa, incluso físicamente, a la apariencia humana. Tal es el caso de la muñeca antropomórfica de “El baño”, Kitty, cuya ‘muerte’ es lamentada por los otros personajes de la historia. Los objetos materiales son de gran utilidad para la autora a la hora de complicar y jugar con la noción de sujeto humano y sus límites. Si bien la decisión de incluir animales u objetos antropomorfizados ha sido frecuentemente analizada como una mera herramienta que permite proyectar a los sujetos, siendo el misterio de lo humano el principal interés narrativo (Castaño 5), el claro interés por lo físico, lo corporal y material, invita a una lectura que dé prevalencia precisamente a la condición de fluidez de los cuerpos que resisten dicotomías descriptivas.

“La sala de las muñecas”, cuento de género epistolar perteneciente a esta misma colección, incluye una breve reflexión que, sin duda, interesa a este análisis. El personaje y narrador, quien escribe la carta, afirma: “de las cosas más triviales, si las conozco, no sé cómo deshacerme, pues se convierten en una prolongación de mí mismo —soy un poco la pluma de oca, soy la mesa y el tintero, soy ese rayo de sol que va marcando el tiempo sobre las losetas de mi humilde despacho-dormitorio-rincón de meditaciones” (Rodoreda, *Cuentos* 315). La incapacidad para definirse prescindiendo de los objetos y la poderosa afirmación de que se es uno con ellos indica mucho más que un simple apego a lo material. Lo que es más, el final del relato de atmósfera densa revela un proceso de

metamorfosis por el cual el protagonista ve su cuerpo transformado en uno que se asemeja al de las muñecas que le obsesionan: “Tenía los ojos abiertos, vidriosos, como los de una muñeca (...) Cerca de la ventana, de pie aunque un poco inclinada, caigo no caigo, estaba la muñeca de los pies clavados (...) Con la corriente de aire, cayó de espaldas, recta, de cara al techo, y el vidriado de sus ojos era idéntico al de los ojos del joven señor Bearn” (Rodoreda, *Cuentos* 328). Es ante esta incapacidad para distinguir la subjetividad humana de la materia y ante el carácter irreconciliable de la relación de los personajes con las dicotomías impuestas, que surge disruptivamente el elemento de la metamorfosis fantástica en las narraciones, a modo de vía de escape ante una encrucijada sin solución.

Los tres cuentos mencionados que tratan de manera más directa y protagónica la metamorfosis presentan puntos en común que permiten que sean analizados en conjunto con el objetivo de desvelar cómo opera este fenómeno en la narrativa rodorediana. El protagonista de “El río y la barca”, el relato más breve de los tres, narra su dulce y delirante experiencia paseando en una barca en el río, cuyas aguas ejercen una extraña e imponente fuerza sobre él, sometiendo sus sentidos y su voluntad. La profunda conexión con aquel cuerpo líquido, ya muy presente en su más tierna infancia, culmina para el hombre en ese paseo en el que su cuerpo humano se va transformando en el de un pez. Por su parte, “La salamandra”, ambientada en un periodo de tiempo indefinido, siglos atrás, cuenta la historia de una mujer que, estando apaciblemente en el bosque, es víctima de una violación. Tras repetidos encuentros sexuales con el violador, la esposa de este los encuentra y acusa a la anónima protagonista de bruja, quien, tras ser acosada por los

aldeanos, termina siendo quemada en la hoguera. El cuerpo de la mujer, envuelto en llamas y justo antes de arder, se convierte mágicamente en el de una salamandra. La salamandra pertenece a una larga tradición de mitología y folclore, esoterismo y alquimia (Borges y Guerrero 47-49) en la que esta criatura legendaria presenta cualidades fantásticas manifiestas en una gran afinidad al fuego, al cual, como representan los bestiarios medievales, su cuerpo puede sobrevivir sin quemarse. Así, desde su ahora cuerpo anfibio, la protagonista de Rodoreda experimenta el mundo que la rodea y toda la violencia a ella dirigida por parte de algunos aldeanos. Hacia el final del relato, desorientada y magullada, la mujer-salamandra va a parar a su bosque, al lago con el que abre el relato, y entre lodo y raíces, observa en la más absoluta soledad cómo tres anguilas se llevan una de sus pequeñas manos, imagen desoladora con que cierra la historia.

Por último, el cuento final de la colección, “Mi Cristina”, es narrado por un náufrago que, tragado por una ballena, cuenta sus vicisitudes sobreviviendo tanto dentro de esta como una vez que logra salir del cetáceo. Los largos años que habita el interior del gran pez, a quien bautiza con el nombre ‘Cristina’ como a su barco hundido y causante de su naufragio, su relación con ella y con su entorno va mutando, al igual que su propio cuerpo va sufriendo una mutación progresiva pero definitiva hasta convertirse en un hombre-perla. Es cuando su Cristina, prisión y protección, encalla y muere, que el ahora hombre-perla abandona el cuerpo de esta. Náufrago de nuevo, despierta en una sociedad humana en la que su ser nacarado ya no tiene cabida y por la que es severamente rechazado como lo fuera la salamandra del cuento anterior. Desde las monjas que se

empeñan sin mucho éxito en destrozarse con un martillito su revestimiento perlado (Rodoreda, *Cuentos* 393) hasta la desaliñada desconocida que le golpea al tiempo que le grita que es su marido (395), el protagonista es repudiado y despreciado. En un lugar alejado del pueblo y de su violenta aspereza, desde lo más alto de los acantilados, tan solo le queda perder en el mar su mirada de nostalgia, añorar ser marinero de su Cristina, fuera de todo tiempo, en la inmensidad oceánica.

En los tres textos, pues, lo fantástico entra en la forma de metamorfosis física por la que el cuerpo pierde algunas de sus facultades humanas, proceso presente en otras obras de Rodoreda como la de *Viajes y flores*, en la que, como ya se ha mencionado, la voz narrativa tiene encuentros con seres como mujeres-gusano y hombres-caracol. En *Mi Cristina y otros cuentos* Rodoreda se mueve en este ámbito de lo fantástico y juega con los límites de la fantasía y la realidad, siendo este juego central en varios relatos:

A pesar de la oscilación continua del concepto de lo fantástico entre lo perteneciente al plano real y al imaginario, se dan casos en que la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural adquiere fuerza irremisible; entonces todo se explica y al mismo tiempo queda sin explicación, obligándonos a creer en lo imposible. Ejemplos indiscutibles de esta última posibilidad son “El río y la barca” y “La salamandra”; ambos cuentos están imbuidos en la totalidad del escenario fantástico. (Encinar 3)

Estos relatos de ficción presentan la realidad como una incógnita y la línea que separa lo real de lo sobrenatural es tan confusa como los límites entre hombre y animal, entre realidad y sueño y entre identidad y cuerpo biológico. Es la presencia de lo fantástico

como deseo de una realidad excluida del orden cultural, como entendido por Jackson, para quien los elementos de irrealidad son plasmados en la ficción precisamente en contacto directo con el orden impuesto, iluminando así las limitaciones de dicho orden sociocultural e incluso gnoseológico.

Los límites que Rodoreda cuestiona son desafiados en el momento concreto y catártico de la metamorfosis. En “El río y la barca” el relato de los recuerdos de la infancia del protagonista se centra en sensaciones físicas concretas y realistas experimentadas que van evolucionando en una descripción casi onírica del entorno natural en que el personaje se mueve. Como el río en el que se originan, las emociones y las imágenes fluyen hasta desembocar de manera natural en la metamorfosis fantástica del mismo personaje, una “vuelta a un estado primigenio” (Castaño 5): “Y entonces sentí que de arriba abajo de la espalda, dolorosamente, me surgía una aleta membranosa y que un suave remolino de agua me absorbía. Inocente, empecé a nadar. Todo se había vuelto fresco y fácil. Divino. Me había convertido en pez. Y lo fui por muchos años” (Rodoreda, *Cuentos* 353). En este pasaje culminante y conclusivo de “El río y la barca”, la descripción de la transformación, realista, narra las sensaciones físicas concretas con toda naturalidad y verosimilitud, lo que contrasta con la inverosimilitud y la violencia del hecho. Es mayor aún la violencia en “La salamandra” por las circunstancias del personaje. Rodoreda narra, en un texto lleno de detalle y delicadeza, cómo el personaje principal se metamorfosea en el anfibio a la vez que mantiene un realismo firme y detallado en la descripción de su experiencia del mundo en su nueva naturaleza animal:

Y entonces sucedió algo que me hizo rechinar los dientes: los brazos y las piernas se me iban acortando como los cuernos de un caracol al que una vez toqué con los dedos, y por debajo de la cabeza, donde el cuello se junta con los hombros, sentí algo que se estiraba y me pinchaba [...] me pareció oír que alguien decía: es una salamandra. Y me puse a andar por encima de las ascuas muy poco a poco; la cola me pesaba.

Tenía la cara a ras del suelo y andaba con los pies y las manos. (367-368)

A pesar de la constante duda entre lo real y lo ficticio en la narración, se da una aceptación del elemento fantástico en la lectura. Sin embargo, la ruptura de las leyes naturales conocidas no se explica porque no tiene explicación. La metamorfosis no hace sino subrayar la inestabilidad de las formas naturales (Jackson 81), considerar y desafiar sus límites o, se podría afirmar, desafiar la percepción de dichas formas. El hecho de que la narración provenga de un cuerpo metamorfoseado y no culmine con la mutación es significativo en la manera de presentar la realidad: “the salamander continues to perceive and to remember, presenting her own horrific experience as the narrative voice. The fact that Rodoreda’s story is told by a consciousness still partly human situated beyond the loss of her human condition gives far greater immediacy and prominence to the motif of metamorphosis” (J. Pérez 193). “La salamandra” y “Mi Cristina” cuentan su experiencia durante la transformación física, pero también su modo de estar en el mundo *a posteriori*.

Del mismo modo que las presencias fantasmales de Woolf no son siniestras, la metamorfosis física, aunque violenta, es positiva y celebrada en esta colección de Rodoreda. Si bien la aparente estabilidad de la forma humana resiste hasta cierto punto la

transformación, en todo caso se presenta como la salida más natural, orgánica y posible para el personaje protagonista. Así, el contraste de dicha conjunción de lo real y la introducción del elemento fantástico de la metamorfosis, funciona para Rodoreda no solo como una vía de escape sino también como un modo de entender y cuestionar la realidad y cuanto en ella hay de constructo o imaginado. Lo fantástico refleja, pues, la intención de descentralizar y explorar sin límite hasta provocar el tambaleo de cualquier noción de inalterabilidad o conformidad (Armitt 11).

A pesar de que el elemento fantástico aparezca de manera puntual y casi inesperada en los relatos que ocupan este análisis, es evidente que la escritora catalana prepara este ‘escenario fantástico’ a través de diferentes imágenes y técnicas narrativas. Así, la intromisión de lo fantástico se dispone por medio de la premonición. Si bien es la metamorfosis el único elemento fantástico de los cuentos, esta es en cierto modo anunciada a través de distintas técnicas. En el caso de “El río y la barca” ya en las primeras líneas se compara al protagonista con un pez: “abría la boca como un pececillo” (Rodoreda, *Cuentos* 349), imagen cuya presencia acompaña la lectura hasta el momento de la metamorfosis final casi de manera inconsciente. De hecho, la imagen del hombre-pez surge con más fuerza al final porque ya ha sido construida a partir de las memorias del personaje al comienzo del texto. Más adelante el narrador afirma que “el agua dulce te toma” (350), lo que también hace las veces de premonición de lo que va a ser la mutación y liberación final del hombre-pez. Estos avisos de la transformación final se apoyan en otras imágenes más sutiles como la del viento que parece despedirse del personaje en su forma humana o el anuncio de que algo empieza a cambiar (351). En una especie de

delirio, el hombre se deja arrastrar por una naturaleza que cambia. A través de los sentidos percibe el cambio en detalles como el espesor del agua, los colores de las hojas o la temperatura. En este río que cambia experimentará el hombre la fuerza transformadora de la naturaleza en su propia corporeidad.

A pesar de que los anuncios de la metamorfosis no sean tan evidentes o directos en “La salamandra”, la transformación liberadora se construye de manera similar a base de un entorno natural enigmático y poderoso. Ya en la segunda oración, aparece la protagonista rodeada por las ranas y, de hecho, la cara de estas queda yuxtapuesta a la de la mujer cuando observa su reflejo en el espejo del lago, lo que anuncia la próxima naturaleza anfibia de la mujer-salamandra. Como en “El río y la barca”, este relato también se detiene en la descripción de una naturaleza cambiante y a la vez transformadora. En un pasaje la voz narrativa hace referencia de manera poética a la noche reflejada en los árboles, lo que no deja de recordar al lector o la lectora la imagen de la madera quemada en que va a ‘(re)nacer’ la mujer-salamandra: “Y el agua se iba volviendo triste y los árboles que trepaban por el alcor ennegrecían poco a poco” (363).

Otras de las características por medio de las cuales se prepara al lector para lo fantástico en la narración rodolediana son la de la inestabilidad y la incertidumbre, indispensables, según la teoría de Todorov, en la construcción de lo fantástico. En primer lugar, varios de estos relatos son narrados en primera persona en un tono profundamente intimista y son inconcebibles con otro tipo de narrador: “In terms of narrative structure the most fruitful device is that of the first person narrator, for this narrator can insist upon the ‘truth’ of statements in the sense of an ‘exigence de validité’ at the same time because

the narrator is also a character whose statements can be questioned. Hence hesitation about and identification with the character can be effected” (Hunter 82). Se ha de lidiar con este tipo de narrador en el proceso de lectura, siempre entre el reconocimiento comprensivo y la desconfianza, narradores de lo fantástico al estilo de los de Poe. No hay indicios directos en los textos de Rodoreda de aparente locura o dudosa estabilidad psíquica de los personajes, lo cual diferencia estos de otros relatos no fantásticos de Rodoreda como “La gallina”, pero la autora sí crea una incertidumbre que crece paulatinamente y hace emerger la duda en algunos momentos sobre la fiabilidad del discurso de los personajes metamorfoseados. No es accesorio la confesión: “mi sed no puede explicarse” (Rodoreda, *Cuentos* 349) en el primer párrafo de “El río y la barca”. El narrador deja al lector sobre aviso de la ausencia de explicación razonable de los hechos de la trama, en la que va a existir la permanente fluctuación y la duda sobre la realidad de lo que está ocurriendo exactamente a nivel diegético. Asimismo, resulta llamativa la repetida presencia del término ‘delirio’ inmediatamente después de dicha afirmación, en el momento en que dice experimentar “Un delirio por sentir en las encías el frescor del agua, un delirio por sentir el agua bajar por la garganta” (349). Rodoreda propone una relación entre delirio y realidad presentando lo fantástico como delirante. Por lo tanto, la lectura va a interrogar una y otra vez cuál es el alcance de dicho delirio.

Como es de esperar, tanto lector como personajes experimentan cierta desorientación, fruto de la permanente incertidumbre. Así, no hay certeza sobre cuánto tiempo está realmente el hombre-peze en el agua cuando sale y nota que “la piel de alrededor de las uñas estaba blanca y arrugada” (351). A su vez, el paso del tiempo puede

ser también delirante. Además, no se descarta la posibilidad de que todo haya sido un sueño, duda que nace efectivamente de la frase: “del agua subía un hálito que me adormecía” (351). El espacio y el tiempo, o la percepción de los mismos, sufren alteraciones, al igual que los personajes. El hombre-perla experimenta similarmente la confusión temporal: “cualquiera sabe dónde se había metido el tiempo” (387). En el proceso de lectura se debe elegir entre pensar que hay cambios ontológicos o gnoseológicos, siempre dudando de qué está ocurriendo en realidad. Paralelamente la mujer-salamandra experimenta una desorientación similar en su nueva corporalidad anfibia: “nunca lograba saber dónde me hallaba en realidad” (370) y “yo estaba en los dos sitios, entre el lodo, con las anguilas, y un poco en aquel mundo de no sé dónde...” (373). Al salir de su ballena, el marinero también se encuentra “en una especie de mundo que debía ser el mundo de los limbos” (393). Así pues, el espacio y el tiempo son tan confusos como los límites entre hombre y animal, entre realidad y sueño y entre identidad y cuerpo. Toda estabilidad social y cultural, pero también ontológica, puede ser puesta en duda en la narración fantástica:

al enfrentarnos con las ficciones fantásticas resulta inevitable (y esencial para su funcionamiento) poner en contacto el mundo intratextual y el mundo extratextual (el horizonte sociocultural del lector), pues estas «se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad y tematizan, de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las “evidencias”, de todas las “verdades” transmitidas en que se apoya el hombre de

nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él» (Reisz 194). (Roas *Tras los límites*)

3.4 Cuerpos metamorfoseados y agua primigenia

Rodoreda dispone el terreno narrativo para lo fantástico, para la transformación, apuntando al hecho de que los personajes, en su forma humana, tienen un contacto especial, hasta transcorpóreo, con la naturaleza y, con frecuencia, más específicamente con el mar, pues se presentan criaturas con gran cercanía al agua. Para algunos personajes esto se manifiesta en una conexión con el entorno natural que les hace sentirse uno, en relación de fluidez. Es así como se presenta la protagonista de “La salamandra”, a cuyo profundo vínculo con el bosque y su lago le son dedicadas las primeras líneas del relato, vínculo perturbado por la aparición del hombre en la trama. En varios de los cuentos, sin embargo, este intercambio material con el entorno natural se da en forma de contacto con otro cuerpo no humano e ingesta. Así, uno de los momentos clave en el proceso de metamorfosis del marinero de “Mi Cristina” es cuando este comienza a consumir el cuerpo de la ballena a la que llama su Cristina y a cuyo interior se encuentra abocado. La carne que con un chuchillo va extrayendo del paladar del animal lo mantiene con vida y a la vez va transformando sus entrañas paulatinamente, que en un punto, una vez fuera de la ballena, describe “en llaga viva” (394). Será la baba del animal la que precipite la metamorfosis, formando una recia masa nacarada, su costra de perla: “Vivía arrinconado en un hueco del paladar, y ella me guardaba abrigándome con la lengua y yo sentía como si me acartonase, y es que ella, con su baba, me iba cubriendo de costra” (392). Este

momento recuerda sin duda a la formación de las coquinas de la que habla el primer relato de la colección, “El mar”: “a las coquinas las va formando el mar” (266). Como para el hombre-molusco nacarado, para el hombre-pezu el contacto con otro cuerpo y su consumo, son elementos necesarios para que la transformación física se efectúe. En una experiencia física similar a la de la limpiadora del relato de Riera “Arrugas como olas” mencionado con anterioridad (página 97) y recogido en *Y pongo por testigo a las gaviotas*, la superficie de la piel se ve permanentemente transformada por el contacto con el cuerpo acuoso. El hombre-pezu, además, explica haber sentido siempre una sed inexplicable: “Mi sed no puede explicarse. Un delirio por sentir en las encías el frescor del agua, un delirio por sentir el agua bajar por la garganta. Un vaso lleno de agua, la mano dentro del agua, la mejilla bajo el agua, el baño...” (349). Son personajes, pues, cuyos límites se desdibujan a través del acto de la ingesta y el contacto con la naturaleza circundante.

Ahora bien, para entender la función y el alcance del elemento fantástico en los textos que componen *La meva Cristina i altres contes* es conveniente determinar cómo opera el proceso de la metamorfosis. No hay duda de que la función de la transformación es purificadora y liberadora a través de los elementos naturales del agua y del fuego. Para el hombre-pezu y la mujer-salamandra la mutación a un cuerpo nuevo significa un renacer que también difumina los límites de la vida y la muerte. En sus memorias, basadas en la percepción de la realidad circundante, el personaje de “El río y la barca” habla de una “primera sensación viva de la lluvia” (349). A partir de esa afirmación hay una insistencia en la vida del agua, cada vez más latente. Es un agua que llega a comerse la madera y a

atraer al hombre hacia la profundidad negra (352). El agua, como el fuego, parece estar más viva y tener más agencia e incluso experimentar más emociones que el propio protagonista. Asimismo, el renacer que la metamorfosis constituye libera al hombre de su soledad, representada por la pequeña isla de arena en la que pasa tiempo durante su infancia, y de sus miedos más íntimos, para los que el agua es, como explica, verdadero alivio y calma ya desde su niñez: “la lluvia me caía en la boca, yo bebía, y se me pasó el miedo” (349).

Another important symbol is that of water in the form of rain, ponds, rivers, and seas. Because of its fluidity, its lack of fixed form, water is a transitional element and, appropriately, it plays an important role in the two tales of metamorphosis, «El riu i la barca» and «La salamandra». Water stands as a mediator between life and death. It is identified, on the one hand, with destruction and annihilation, and on the other with rebirth and regeneration. (Glenn, “Muted Voices” 136)

Los personajes metamorfoseados se vuelven uno con su entorno natural, ya sea el inhóspito terreno lunar, la materia acuosa en permanente movimiento del río, la masa de agua lodosa del lago o la inmensidad del mar. Todas esas aguas son, de hecho, el agua primigenia, todas las aguas son el mismo agua (Fernández Pan 11). Su transformación corporal es resultado de y consolida su alienación social, pero también libera al individuo de lo constrictivo de la manera de entender la realidad y sus jerarquías ontológicas además de morales. Lo fantástico permite trascender el individuo y verlo en continuidad con la materia circundante. Es a raíz de la metamorfosis que la voluntad del ‘yo’, la subjetividad, queda relegada para verse en consonancia con las fuerzas naturales, que

guían de alguna manera sus acciones. Esta colección está repleta de personajes que son “objects rather than subjects, acted upon rather than acting” (Glenn, “Muted Voices” 142). El marinero de “Mi Cristina”, víctima de un naufragio, se ve pasiva e irremediamente sometido a la voluntad del agua, “atrapado y arrojado, y atrapado, escupido y engullido” (385). La abundancia de adjetivos cede dominio verbal, de acción, a la fuerza de la tormenta, al mar. Posteriormente, el hombre-perla se verá sometido también a la voluntad de la ballena, responsable de su metamorfosis física:

. . . the story presents extraordinary connections between all living forms, as well as between animate and inanimate order. The transformation into pearl belongs to the mythical pattern in which an external force—the whale—invades the subject and appropriates or subjugates him by fusion. This type of fusion of self with something outside produces a state which questions the sexual and human identity of the subject . . . Magic subdues all things to the self, erasing the line between subject and object. (Rueda, “Mercè Rodoreda” 207)

Es similar al personaje que, guiado por una fuerza externa, nocturna, la de la luna, se ve obligado a dirigirse a ella en “El señor y la luna”: “Bien, se lo crea o no, me encontré en la luna. No puedo explicarle lo que me sucedía porque bajo los efectos de la sorpresa siempre se deja de pensar. Sé que algo cambió en mí” (Rodoreda, *Cuentos* 362). El inevitable contacto con la superficie lunar provoca el proceso por el que su piel se vuelve piel de luna: “con la cara blanca, con toda la piel blanca, un poco quemada y un poco agujereada” (362). Por su parte, el cuerpo ya transformado en anfibio de “La salamandra” tampoco se mueve por voluntad propia, incluso cuando se dirige a la casa de

su amante, dice hacerlo “sin pensar por qué lo hacía, como si alguien me fuese diciendo: haz esto, haz aquello” (369). Aunque parte de su conexión con el mundo está conformada por su subjetividad y a cierto nivel sus lazos afectivos permanecen, su capacidad de razonar y especialmente de tomar decisiones se han visto manifiestamente mermadas. Así, su instinto animal compromete su subjetividad y deja espacio para una conexión profunda con la materia que conforma su hábitat natural. En cuanto al hombre-pezuca de “El río y la barca”, es dominado también por una fuerza que va más allá de su voluntad o raciocinio, por “puro instinto” (352). De hecho, desde el principio de la narración se percibe la dificultad que tiene para explicar lo que le pasa y exponer razonablemente su conexión con el agua. En el momento en el que la metamorfosis se está llevando a cabo, explica que algo de aquel agua, desde el fondo del río, le atrae sin esfuerzo, de manera inexplicable y como una fuerza natural irresistible e incontestable (352).

No cabe duda de que la agencia y voluntad no humanas son esenciales en esta narrativa. Como explica Ana Rueda en “Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy” (1994), el relato “Mi Cristina” constituye un diálogo narrativo intertextual con una serie de historias de ficción clásicas en que el héroe protagonista está profundamente conectado con, o hasta es tragado por, una gran criatura marina dentro de la cual se produce un viaje de búsqueda y, eventualmente, redención: el texto bíblico del Libro de Jonás, *Moby Dick* (1851) e incluso *Las aventuras de Pinocho* (1882-1883), en la que, de hecho, también vemos una importante presencia de la metamorfosis. Algo que contrasta enormemente con la historia de Jonás es que la importancia de la voluntad humana, de los actos libres del hombre para llegar a un fin lleno de significado, no tienen

sentido en la fábula rodorediana. A diferencia de la enseñanza tipológica del Antiguo Testamento, en esta historia no hay libertad de elección, penitencia redentora ni escritura del propio sino (Rueda, “Mercè Rodoreda” 208-209). No hay *Yahveh*. En el universo de la Cristina hay, por el contrario, ciclos naturales, suerte, desorden y pura supervivencia.

Otra discrepancia con la gran carga simbólica y espiritual de narraciones como la del Libro de Jonás y la de la obra de Melville es la predominancia dada a lo material por encima de lo espiritual en el cuento de Rodoreda. Los viajes de Jonás y el capitán Ahab son guiados y narrados desde lo interior. La suya es una travesía, ante todo, de índole espiritual, una travesía del alma, pero en “Mi Cristina” es lo material el centro neurálgico del viaje. Lo que realmente interesa a la narración de Rodoreda es la transformación de la materia, del cuerpo del marinero y de la propia carne de la ballena, que constituye alimento para el pasajero de la Cristina y la interacción del hombre-perla con el espacio físico en el que se encuentra. No interesa la supervivencia o posible salvación del alma, sino la del cuerpo. Una muestra de ello es que, en su relación de los hechos, el marinero no dedica mucho interés a la exposición de sus tribulaciones y aflicciones. Por el contrario, la explicación de su relación con la materia circundante lleva gran peso narrativo. Si el viaje, interior y alegórico, del profeta es uno de angustia, fe, docilidad, sacrificio y redención, el del hombre-perla habla de su transformación física dentro de la ballena, de la interacción de su propio cuerpo con el de ella y de la supervivencia de dicho cuerpo en un entorno hostil. Son escuetas las palabras dedicadas al viaje interior experimentado, escasas las líneas que hablan de la evolución de sus emociones e inquietudes: “Y yo temblando y sufriendo”, “y yo llevo dentro una pena que me mata,

pero nadie lo sabe” (Rodoreda, *Cuentos* 390, 385). En cambio, la descripción física es continua, repleta de todo tipo de detalle. Todo lo que ve y toca, cómo respira y bebe, los olores, sabores y ruidos, todo lo que percibe por cada uno de sus sentidos humanos y más que humanos queda delineado en la narración.

No deja de llamar la atención el hecho de que la violencia, intrínseca al concepto de lo *uncanny*, tanto en “La salamandra” como en “Mi Cristina” no resida tanto en la metamorfosis como en la sociedad y el entorno que rodea al personaje. Los vecinos del pueblo de “La salamandra” se presentan como agresivos, movidos por reglas morales fijas y la naturaleza se vuelve violenta solo debido a la intromisión del hombre que viola a la protagonista: “natural space is clearly hers, and her connection to the earth and to nature suggests an almost-supernatural link. Yet this locus is violated by the appearance of the man, and when he physically violates her, the descriptive construction of the event emphasizes how she is crushed against the tree and flattened in such a way that her bones feel as though they will break” (Bruno 113). El íntimo vínculo con la naturaleza del cual la protagonista disfruta queda roto por la presencia masculina, irrupción que sigue a la mujer-salamandra hasta el final del relato.

El cuerpo de la protagonista se ha roto irreparablemente, la violencia de esta violación persigue a la mujer en su cuerpo anfibio: “las anguilas jugaban con aquel pedazo de mí misma y lo abandonaban y volvían a cogerlo, y la manita iba de una anguila a otra, revoloteando como una hoja pequeña, con todos los dedos separados. Y yo estaba en los dos sitios, entre el lodo, con las anguilas, y un poco en aquel mundo de no sé dónde... Hasta que las anguilas se cansaron y la sombra engulló la manita...” (Rodoreda,

Cuentos 373). El cuerpo de la salamandra, como el cuerpo de la mujer, no está roto y desorientado por la transformación sino por la violencia infligida sobre la mujer por parte del hombre y de la sociedad en la que ella se mueve. Es en este ámbito violento en el que la metamorfosis tiene lugar. En la prosa de Rodoreda la redención va ligada a la violencia frecuentemente y hay un juego con el contraste entre la idea de redención y la idea de la violencia y lo monstruoso. Así, un alejamiento de la idea jerárquica de lo humano resulta propicio para recuperar la armonía con el mundo.

El hecho de que los tres cuentos tengan por protagonista a una persona que se siente atrapada en una sociedad incapaz de comprenderla es significativo y resalta con fuerza el carácter subversivo de la metamorfosis. La violencia de la transformación crea un ser metamorfoseado que es 'otro', hecho quizás más notable en la protagonista de "La salamandra", quien pasa de ser bruja a ser una alimaña, pero siempre un individuo alienado por la sociedad. En este relato Rodoreda cuestiona tanto la percepción de la realidad como los límites de la moral. Al deshacer las fronteras de lo real y presentar la experiencia sensorial, íntima y concreta, tanto de la mujer como de la salamandra, relativiza las perspectivas predominantes y los valores morales instituidos: "In 'La salamandra,' a great fire awaits the old moral values so that a new vision can (re)emerge through a disturbingly new perspective" (Rueda, "Mercè Rodoreda" 219). El posicionamiento feminista es evidente. Así, la metamorfosis de los personajes rodoredianos no ha de ser reducida a vía de escape de la realidad, sino que además constituye un cuestionamiento de lo establecido.

the fantastic becomes a subversive category, not just in its thematic aspects but also in its linguistic dimension; it alters the representation of reality established by the system of values shared by a community by inserting a description of an impossible phenomenon within that system: the fantastic text announces the presence of the unspeakable (the other side of the speakable) without being able to declare it. (Roas, "The Female Fantastic" 7)

Se puede concluir que las metamorphosis de Rodoreda tienen algo de redentoras y algo de monstruosas: "Metamorphosis in the modern fantastic suggests that the slipping of object into subject is no longer redemptive and that 'perverse' images of mutilation/horror/monstruosity have taken precedence over utopian dreams of superhuman or magical transformations of the subject" (Jackson 82). Los personajes de los dos cuentos de Rodoreda se sienten liberados a través de la metamorfosis, a pesar de que la experiencia física y sensorial de la misma violenta sus cuerpos humanos y, de un modo más evidente en "La salamandra", los mismos personajes experimenten su ser como extraño, animalizado e incluso monstruoso para los vecinos del pueblo. El cuerpo que traspasa los límites normativos de lo humano no es aceptable en el orden predominante, pero es la salida liberadora.

Con todo, Mercè Rodoreda es una escritora que, con una destreza y maestría admirables, es capaz de que el lector quede pasmado ante la experiencia sensorial del mundo cotidiano y ante una metamorfosis de carácter fantástico a partes iguales. La lectura de *Mi Cristina y otros cuentos* hace que, por medio de la intromisión del elemento de lo insólito, el lector se vea instado a plantearse preguntas sobre la manera en que la

realidad es percibida e incluso construida a través de la memoria, necesariamente subjetiva, y preguntas que plantean y desafían tanto valores morales como los límites entre la realidad física personal y el mundo natural, la realidad y el sueño y el delirio, la identidad y el cuerpo, o el ser humano y lo animal. Así, y mediante una historia sencilla, la narrativa rodolediana llega a problemas de gran profundidad y logra provocar una vuelta a la materia por medio de su uso de lo fantástico.

3.5 *Rey de gatos*: Seres monstruosos y antropófagos

Rey de gatos (1972) es, como ya se ha mencionado, una colección repleta de personajes monstruosos, personajes que sufren algún tipo de transformación que les va menguando su naturaleza humana. La presencia de lo sobrenatural o inexplicable es central en algunos relatos, mientras que en otros es una sombra que continuamente se enfrenta a la posibilidad de locura o enajenación. En el proceso de lectura se ha de elegir constantemente si los hechos narrados son resultado del enloquecimiento de la voz narrativa o si realmente el hecho fantástico tiene lugar en la trama como tal, quedando sin explicación racional. Con esta firmemente presente duda sobre si lo narrado pertenece al terreno de los sueños y alucinaciones o no, incertidumbre definitoria del modo fantástico¹⁷, la colección abre con una protagonista monstruosa desde el primer cuento,

¹⁷ En lo que respecta a esta característica de lo fantástico, la teoría de Jackson coincide con la de Todorov: “The narrator is no clearer than the protagonist about what is going on, nor about interpretation; the status of what is being seen and recorded as ‘real’ is constantly in question. This instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode” (Jackson 34). La duda y la inestabilidad son, pues, condiciones centrales del modo fantástico.

“La otra bestia”. Este personaje principal descrito como una bestia es un personaje doble. Es su desdoblamiento el que la lleva al mariticidio y la convierte en una hidra monstruosa. Lila/Ofelia vive atormentada por su terrible bicefalia y por los celos que invaden su existencia. Ya desde la primera narración se da un lugar protagónico a lo monstruoso, lo animal, el ser bestia. Es un anuncio de lo que se va a dar en la colección, pues los seres de cada una de las narraciones son monstruosos de algún modo u otro, se caracterizan por presentar alguna desviación respecto a la norma, alguna anomalía por la cual destacan, alejándose de lo humano y, en varios casos, también rebelándose contra la normalidad impuesta.

Por su parte, “Rey de gatos” (resumen de la trama en la página 79), además de ser un cuento que trata los enfrentamientos del yo con el otro y el conflicto de no entender las cosas otras, cuestiona los límites del ‘yo’ y de lo humano. Lo animal y lo fantasmal o sobrenatural resultan una posibilidad de huida ante la dificultad para definir la realidad. Si bien no se da una metamorfosis física como en algunos cuentos hasta ahora considerados, se introduce una transformación en el carácter del protagonista que, como sugiere la narración, supera los límites naturales, pues inexplicablemente termina convirtiéndose en su abuelo: “La metamorfosis iniciada en su infancia por aquella revelación y que cambió al chico bullicioso, locuaz, en lo que era, se precipitaba en las últimas fases, identificándolo, cada día más, con el abuelo materno que murió solo en aquella misma casa, comido por una roña maligna” (Alós, *Rey de gatos* 53). Esta metamorfosis inexplicable, así como la narración de un sueño en el que se ve convertido en un gran gato, funcionan como una advertencia de la metamorfosis fantástica que va a presentarse

en cuentos posteriores de la colección. Algo similar ocurre con “Cosmo”, que incluye una metamorfosis metafórica (85) que culminará con la metamorfosis física fantástica más adelante en la colección.

Asimismo, la vida del protagonista de “Rey de gatos” se ve siempre afectada por extrañas compañías sobrenaturales, las llamadas ‘Presencias’ que se descubren en el espacio de la casa. De nuevo, la narración no desvela totalmente si el origen de estos espíritus es realmente sobrenatural o por el contrario provienen de una mente irreversiblemente afectada por la soledad, la pérdida y la misantropía. El debate sobre la naturaleza de los acontecimientos es frecuente en esta colección, pero en todo momento estamos ante un paisaje de pesadilla en el cual lo insólito y lo ominoso siempre tiene cabida en la trama.

Además de las presencias, hay otras fuerzas que afectan la vida del hombre de manera extraordinaria en “Rey de gatos”. Así, la casa familiar perteneciente al abuelo determina dónde y cómo el protagonista ha de pasar la vida que le queda: “tan evidente parecía que la casa de piedra y el arbolado que se deslizaba hacia el tajo profundo y rojizo del acantilado le había sido adjudicado precisamente a él por una misteriosa voluntad” (49). Sin duda los animales, gatos y perros, también ejercen gran poder sobre el hombre, hasta ser los mismos causantes de su muerte, reducirlo a piltrafas y literalmente consumirlo. Así, el hombre, ‘rey de gatos’, vive una vida en un cuerpo que parece ser reencarnación de otro —el de su misterioso abuelo materno—, que habita una casa que tiene voluntad y fuerza propias, con unas presencias que están entre la vida y la muerte y con animales que, según el narrador, pueden ver más allá de lo humanamente visible (53)

e insubordinarse y organizarse hasta el punto de sembrar el caos en el pueblo y finalmente comerse al protagonista del relato.

“Mariposas”, el relato en tercera persona de Pompeia (brevemente comentado en las páginas 79-80), logra crear una atmósfera inquietante y turbadora en la que una sensación paralizante y claustrofóbica inunda la habitación en la que la protagonista se encuentra con su asistenta. Una vez más en este libro de voces delirantes, es difícil distinguir las palabras que son producto de la alucinación de la embarazada moribunda. De hecho, la misma Pompeia se pregunta si delira (130). Desde el inicio de la narración se puede observar cómo lo religioso y espiritual se mezcla con la magia y la superstición por medio del personaje de la acompañante de Pompeia, ‘la negra’, quien en sus intervenciones se santigua, reza, se sobrecoge ante lo que considera la amenaza del diablo y evoca las dotes brujescas de la figura de su abuela. La asistenta se muestra aterrorizada ante la presencia de unas enormes mariposas negras que acechan la habitación de Pompeia y que con sus alas tienen dicho espacio en angustiosa penumbra. La presencia continua y espantosa de estos insectos se confirma como real cuando ‘la negra’ se queja del acoso, refiriéndose a ellas como “mariposones de Satanás” (125), lo cual da a entender que no se reducen a una visión de la protagonista agonizante.

La reencarnación como fluidez material de los cuerpos, la transformación corporal está muy presente en “Mariposas”. Este tema ya asoma en las palabras de ‘la negra’ que Pompeia recuerda de un día paseando por la playa con ella: “usted podrá mojarse los pies, mirar los erizos. Lástima que no hayamos cogido el limón. Le hubiera preparado uno. Son exquisitos, doña. Son joyas mojadas, vivas. Hay gente que dice que son plantas, otros que

son bichos. Seguramente en otra vida fueron gente que hicieron el mal, por eso ahora tienen los pinchos, por eso no tienen cara. Todo lo ignoramos” (137). La porosidad y fluidez de los cuerpos es recordada una y otra vez en esta colección y las mariposas comúnmente se asocian, de hecho, con los procesos de transformación, cambio y resurrección tratados en este relato y en general en el conjunto de cuentos de Alós.

Al final del relato, la voz narrativa describe cómo el cuerpo de Pompeia parece convertirse en el de una de las mariposas negras: “Y no sabe que son las últimas palabras que pronuncia. La negra ha pegado un alarido y grita frases en las que se repite la palabra sangre” (137). En una descripción oscura, guiada por una voz enajenada, se va mostrando cómo Pompeia se encuentra en un lugar liminal, deslizándose por un desnivel indeterminado y percibiendo a ‘la negra’, su bebé y la sombría habitación desde un lugar externo, estando allí pero también fuera de allí: “a cada segundo que pasa, la negra, la habitación, toda aquella gente y la Tierra, están más lejos de ella” (139). El hecho de que se mencione la sangre da a entender que la mujer está realmente en sus últimos segundos de vida y, quizás, imaginando una transformación antes de perder el conocimiento definitivamente. Sin embargo, la posibilidad de que el hecho sobrenatural de la metamorfosis o reencarnación esté ocurriendo permanece abierta y las últimas palabras del relato pueden entenderse como momento de liberación a través de la metamorfosis fantástica: “Gritan y gritan los del cuarto. Gritan y quieren cogerla. Pero no podrán hacerlo. Que griten, que se desgañiten. Pompeia Llorens de Ros va entrando por una puerta iluminada precedida por las mariposas que ahora son de colores. Y le parece oír la

voz de la negra, aún. Pero tanto da la negra. A Pompeia le han nacido alas. Vuela. Canta.” (139).

En la narración de este relato se muestra cómo el cuerpo permanentemente transformado por la maternidad de la protagonista experimenta sentimientos extremos como el insuperable duelo tras el fallecimiento de su primer bebé, la dicha y la esperanza de un nuevo embarazo o la soledad y el miedo ante la posible pérdida. La mujer ha experimentado el gran cambio de engendrar un hijo, así como la energía y la debilidad de un cuerpo frágil cuyas carnes han sufrido violencia obstétrica y el abandono de un marido ausente. Desde la soledad de la cama Pompeia anhela la supervivencia de su bebé, pero también un cambio de orden en que el cuerpo de mujer no sea sumisa y sistemáticamente controlado. Las mariposas, que acompañan la cubierta de la última reedición de la colección de 2019 de la mano de la ilustradora María Díaz Perera, son la representación del anhelo de cambio que se realizará con la metamorfosis fantástica del último relato de la colección.

En el relato llamado “Paraíso”, como guerra contundente contra la imposición de sumisión a la mujer, la protagonista va exponiendo, con una de las voces narrativas más atormentadas y enmarañadas de la colección, los conflictos y penas que conlleva la condición de ser mujer. Como en previas narraciones, “Paraíso” habla de sonambulismo, pesadillas y sueños y, aunque no haya elemento fantástico, de nuevo son frecuentes las referencias a la transformación y a cuerpos que mutan y se animalizan. Así, la protagonista se identifica como mujer-pantera, mujer-perro y mujer-roca, e incluso explica que es una mujer que se transforma en su madre. En un momento determinado

considera las posibilidades de previos cuerpos habitados: “Es posible, pensaba, que en alguna de mis reencarnaciones haya sido perro” (189). Además, una y otra vez se refiere a sí misma como Ariadna, princesa cretense cuyo cuerpo, tras haber sufrido el abandono de un hombre, su amado Teseo, experimenta el catasterismo¹⁸ y la petrificación con la cabeza de Medusa por parte del semidios Perseo. La figura de Ariadna está ligada a la transformación física, como queda reflejado en la que puede ser considerada la más importante obra de la tradición de la metamorfosis en literatura, *Metamorfosis* (8 d. c.) de Ovidio:

A ella, abandonada y de muchas cosas lamentándose,
sus abrazos y su ayuda Líber le ofreció, y para que por una perenne
estrella clara fuera, cogida de su frente su corona,
la envió al cielo. Vuela ella por las tenues auras
y mientras vuela sus gemas se tornan en nítidos fuegos
y se detienen en un lugar -el aspecto permaneciendo de corona-,
que medio del que se apoya en su rodilla está, y del que la sierpe tiene. (Ovidio,
“Libro VIII” 176-182)

¹⁸ Según la mitología griega, la constelación de la *Corona Borealis* pertenece a Ariadna, hija de Minos, rey de Creta.

Como Ariadna, la protagonista de “Paraíso” se siente petrificada. Lo que es más, algo más adelante habla de encontrarse tejiendo (Alós, *Rey de gatos* 176), volviéndose a identificar, quizás, con Ariadna como diosa de la tejedura¹⁹.

“La coraza”, el relato de antropofagia final, muestra, sin duda, de manera más central el elemento de la metamorfosis. La protagonista sufre un proceso de animalización liberador, una transformación por la cual se convierte en lo que se describe como un escorpión:

Y yo, aterrada de mí misma, me pongo a aullar por dentro, a ESE, que si de veras existe, que me convierta en bestia, que quiero salir de mí, que no puedo soportar ni un minuto más ser como soy.

Y en seguida —es curioso lo sencillo que puede resultar a veces lo más increíble— veo que mis brazos ya no son mis brazos. Se han segmentado, toman un dorado color . . . Me ha nacido una coraza. En vez de manos tengo dos pinzas. Las miro orgullosa porque son grandes y potentes. Unas pinzas gigantes de cangrejo antediluviano y archidesaparecido, quizás solo estudiable en alguna impresión fósil, única y preciosa. Mi coraza es de color ámbar. Solo quería que saliera el sol para verla resplandecer. ¡Quiero brillar! ¡Vivir! Mis caderas, mis

¹⁹ Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas, marcha como voluntario a Creta para matar al Minotauro y salvar al pueblo ateniense de su tributo. Ariadna, enamorada de Teseo, le ayuda dándole un ovillo de hilo para poder ir desenrollándolo y encontrar así la salida del laberinto sin perderse. Es por ello que Ariadna es considerada como una de las diosas de la tejedura. Tras la muerte del Minotauro, Ariadna huye con Teseo. Más adelante, este abandona a la princesa cretense.

piernas, son ahora un apéndice, una especie de cola que acaba en un dardo bellísimo bajo el cual intuyo una bolsa de veneno siempre disponible, mortal. Por fin soy fuerte. (Alós, *Rey de gatos* 205-206)

A diferencia de previos ejemplos de metamorfosis analizados, la mujer-escorpión no se encuentra en soledad con la naturaleza cuando su cuerpo se transforma, como tampoco lo está la Pompeia de Alós. En “La coraza” ella está acompañada del hombre al que termina engullendo, puesto que la metamorfosis se da en un momento de canibalismo sexual arácnido.

Alós decide dotar a su protagonista de fuerza y poderío extraordinarios que subvierten la pasividad de la mujer en tradiciones literarias como la del mito de Dafne. En sus *Metamorfosis* Ovidio explica que la transformación de la náyade en un laurel, ejecutada por su padre Ladón, dios fluvial, tiene por objetivo escapar de la persecución lujuriosa del dios Apolo. Para la mujer-escorpión la metamorfosis es también liberadora, pero de un modo activo, agresivo, en el que la voluntad de la mujer queda por encima de la del hombre y, en última instancia, literalmente la engulle. A diferencia de la celebración de la castidad que supone la interpretación de la metamorfosis de la ninfa de Ovidio²⁰, la protagonista de Alós lleva a cabo una radical afirmación de sí misma, de su

²⁰ Conviene mencionar que el uso de la metamorfosis en la mitología dista mucho del de lo fantástico moderno. Rosemary Jackson se refiere precisamente al mito de Dafne para explicar las cargas de significados presentes en los mitos y ausentes en las narraciones fantásticas modernas: “Fairy tales, allegories, medieval romance situate metamorphosis within a frame which gives it a teleological function. It serves either as a vehicle of meaning within the narrative, as concept, or metaphor, or symbol of redemption” (81).

propio deseo y no del deseo de los hombres. Es en esta rebeldía, esta autoafirmación, que tiene lugar la mutación de su cuerpo de mujer en el cuerpo de este depredador ambarino, una mutación que nace sin intercesión divina, de su propio deseo, de dentro de sí y no desde una realidad externa²¹. Dicho exoesqueleto o coraza se revela como el cuerpo real de la mujer, surge de manera natural, “tan normal como si yo fuera desde siempre este animal segmentado y bello” (193), es el cuerpo perteneciente a esa voz interior, “una voz potente que quiere gritar: ‘Yo no me entrego a nadie. Solo soy mía’” (203). En este ritual de apareamiento no es el macho el que clava su aguijón cargado de veneno en la hembra con el objetivo de someterla durante el *promenade à deux*, es la mujer, por el contrario, quien le clava el dardo para que no se defienda y poder devorarlo (206-207).

La mujer, con la transformación, se convierte en una mujer nueva o, mejor, libera a la mujer que realmente es. Lo fantástico posibilita representar la disrupción, sobrepasar las líneas delimitadoras del orden social y llegar a los límites de lo monstruoso y de actos como la antropofagia: “Esta práctica de antropofagia, prohibida por la sociedad como un acto depravado, sí encuentra aceptación dentro de la literatura fantástica que además permite la descripción de otros actos prohibidos como el incesto y la necrofilia. Lo fantástico, por representar otra realidad, permite la descripción de lo que no se suele describir” (Talbot 112). La metamorfosis fantástica posibilita la aceptación de actos

²¹ Jackson hace una distinción entre dos clases de metamorfosis fantástica moderna según el origen de la transformación, la que sigue el modelo de Frankenstein y la que sigue el de Drácula. En el primer tipo el proceso de metamorfosis, de otredad, es provocado desde dentro, “self becomes other through a self-generated metamorphosis”; mientras que el segundo encuentra su origen en una fuente externa al ser metamorfoseado. Se da, pues, la metamorfosis como fusión con una realidad otra, produciendo una nueva forma (Jackson 58-59), como se ha comentado sobre “Mi Cristina” (página 124).

prohibidos y de otras descripciones de la realidad, un orden social distinto, pero también maneras alternativas de ser, estar y percibir.

El elemento fantástico en la obra cuentística de Alós, siempre unido a lo onírico, la locura y el delirio y concretizado en presencias sobrenaturales y monstruosas y en procesos de reencarnación y metamorfosis, problematizan la unidad de los cuerpos y del sujeto perceptor, que se descubre difuminado, confuso y fragmentado. “It is the power of the fantastic to interrogate the category of character —that definition of the self as coherent, indivisible and continuous whole which has dominated Western thought for centuries” (Jackson 82-83). El sujeto ya no es uno con su cuerpo, sino que es un yo fragmentado, un cuerpo mutante y en conexión siempre activa con la materia otra. Esta fragmentación es un efecto del uso de lo fantástico, como explica Jackson: “The fragmentation of ‘character’ in fantasy deforms a ‘realistic’ language of unified, rational selves. The subject becomes ex-centric, heterogeneous, spreading into every contradiction and (im)possibility” (90). El protagonismo dado a lo animal y la materia mutante permite restar importancia al sujeto humano racional y, finalmente, descentrarlo.

3.6 “Carne de mimosa” rieriana: enraizada en la tierra

Carme Riera publica “Metamorfosis” en 2002 en *Orosia. Mujeres de sol a sol*, una colección de narraciones breves de la editorial Pirineum que reivindica a la mujer que habita los pueblos pirenaicos. Los once relatos de *Orosia*, todos ellos escritos por autoras españolas nacidas entre los años 30 y 70, retratan la atmósfera rural oscense y la

experiencia de marginalidad y soledad, pero también plasman y celebran la suavidad de los recuerdos amables y la inigualable sintonía con el mundo natural.

La protagonista del texto de Riera, Margariña, es una mujer mayor que, justo antes de irse de viaje por primera vez en su vida para hacer una visita a la aldea de donde es oriunda, despierta en el patio de su casa con un cuerpo metamorfoseado en, como se revela al final del relato, una acacia. La narración da acceso al fluir de pensamientos de la mujer, que va presentando, no solo sus preocupaciones con respecto a su nuevo cuerpo no humano, sino también el recuerdo de lo que ha sido una vida limitada al espacio de la ciudad y dominada por la dureza del interminable y áspero trabajo, dejando poco espacio para el placer, el autocuidado y el deseo. Destacan momentos como que, ya en la madurez de su vida, nace una amistad con Antonio, jardinero. Desde su nueva corporeidad arbórea, la mujer recuerda, estática y encandilada, el momento en que, apenas unos días atrás, Antonio le regaló un ramillete de mimosas y le propuso, ante su sorpresa y feliz azoramiento, tener una cita. El penetrante perfume de aquel ramillete será el causante de la metamorfosis de Margariña.

Aunque su nuevo cuerpo metamorfoseado en árbol no es descubierto en su totalidad hasta el final del relato, la narración va dando pistas de lo que ha acontecido. Así, ya desde la primera página del cuento, la mujer se lamenta por haberse quedado “plantada” en un rincón (Riera, “Metamorfosis” 147) y, apenas unas líneas después, menciona haber sentido una especie de simiente viva creciéndole en el vientre desde su juventud: “Descalza sobre la hierba, despechugada, respiraba a gusto y me sentía más libre . . . Me invadía un calorcillo tibio como si en el vientre me empezara a crecer la

simiente de un hijo . . . imaginaba una boca menuda chupándome los pezones” (148).

Como los seres metamorfoseados de Rodoreda, la mujer-mimosa definitivamente disfruta de una conexión profunda con la naturaleza. Esta conexión se describe en el cuento como una comunión de una gran intensidad sexual. Si, según la interpretación del mito, la Dafne convertida en laurel queda entregada a la castidad eterna, la Margariña transformada en acacia anhela complacer su intenso deseo erótico con la materia que la rodea. Tanto es así que su padre se escandaliza cuando ve a su hija con la camisa desabrochada en el jardín y la mujer, desasosegada, incluso llega a admitir esa intimidad como un pecado de lujuria en el confesionario. Su fuerte vínculo con el mundo natural y sus deseos reprimidos chocan fuertemente con las convenciones sociales y religiosas que siempre ponen trabas al crecimiento de la mujer. El poder de dicho vínculo le lleva, de hecho, a dejar su trabajo de años en una fábrica y pasar a vender dulces en un carretón, ocupación con la cual le es posible pasar un codiciado tiempo al aire libre, en el parque.

La mujer-acacia siente inquietud y desvelo ante la otredad de su propio cuerpo. Dicho desasosiego le hace preguntarse en repetidas ocasiones cómo será su aspecto y temer el momento próximo de no ser reconocida por su vecina Rosa, “¿Porque algún parecido debo de guardar todavía conmigo misma?, digo yo” (149). Sin embargo, se observa en su narración una aceptación y una paz que nace de ser una con la naturaleza. Ahora puede oír con más claridad el paso del aire y el rumor de las hojas y disfrutar de una manera más plena del calor del sol, utilizando la energía del mismo para hacer la fotosíntesis y viviendo una especie de matrimonio con él, “como si nos hubiéramos casado” (154). Existe confusión y cierta intranquilidad ante el cuerpo metamorfoseado,

pero también una sosegada fluidez, un dejarse llevar lleno de serenidad y placidez, tanto que parece que Margariña solo puede encontrar su lugar en el mundo existiendo en este nuevo cuerpo no humano, siendo plenamente consciente de su conexión con la materia, con la tierra, el agua y el sol.

Como el hombre-perla y el hombre-pez rodoredianos, la protagonista de este relato experimenta una metamorfosis que se activa por medio de la ingesta, por esa materia que se vuelve alimento, materia actante, e interviene en el cuerpo humano para transformarlo drásticamente. Tras inhalar el perfume de las mimosas que Antonio le ha regalado y verse intoxicada con todos los perfumes del jardín, de flores y frutos cercanos y lejanos, Margariña no puede evitar empezar a comerse las flores del ramo: “Casi a puñados arranqué los botones de la mimosa para llevármelos a la boca, con ansia de masticarlos y comerlos y tragarlos con mucha unción, como cuando comulgaba, para que mi carne y la suya no fueran sino una misma carne. Carne de mimosa. Nada más” (154). Además de activar la metamorfosis fantástica, se hace una referencia directa a la transustanciación, el momento milagroso de metamorfosis dentro del catolicismo gracias al cual se hace posible la comunión diaria. Del mismo modo que la materia inerte del pan ácimo y del vino se transustancian realmente, según la doctrina católica, en el cuerpo y la sangre de Jesucristo y todo aquel que esté en Gracia de Dios puede recibir ese cuerpo dentro de sí, la mujer del relato participa de la comunión real con la naturaleza, con la materia más allá de su cuerpo humano. No hay una mutación y comunión simbólicas, se da una transformación física real, una unión real con el mundo natural. Existe una fuerza vibrante e imbatible en las flores contra la cual la voluntad de la mujer no tiene nada que

hacer. Es, de nuevo, esta fuerza material que supera e influye inapelablemente en lo humano.

A diferencia de transformaciones como la del hombre-perla de Rodoreda (páginas 121 y 129), la descrita en “Metamorfosis” es, al igual que la de “La coraza”, repentina: “al despertarme la cabeza me daba vueltas y más vueltas y estallaban los colores dentro de mis ojos y las mariposas revoloteaban a mi alrededor y los pies se hincaban en tierra, afanosamente, hacia lo hondo, como raíces y las piernas se me quedaban quietas y juntas como un tronco que fuera a ramificarse y sentía una savia dulce mezclada con mi sangre” (154). Tras haber perdido el sentido, la narradora de Riera se despierta para descubrir un cuerpo que ya no es humano, recordando a la manera en que el Gregor Samsa de Kafka descubre su nuevo ser: “Estaba echado de espaldas sobre un duro caparazón y, al alzar la cabeza, vio su vientre convexo y oscuro, surcado por curvadas callosidades, sobre el cual casi no se aguantaba la colcha, que estaba a punto de escurrirse hasta el suelo. Numerosas patas, penosamente delgadas en comparación al grosor normal de sus piernas, se agitaban sin concierto” (s.p.). Cuando Margariña recupera el conocimiento y despierta, ha echado raíces y ha perdido su cuerpo humano. A pesar de quedar literalmente enraizada en la tierra y, por tanto, incapacitada para regresar al pueblo, este fluir y dejarse llevar en unidad orgánica con su entorno es mucho más natural y adecuado que las largas jornadas de trabajo en la fábrica a las que ha dedicado tantas horas de su vida o sentarse a ver telenovelas como Rosa: “a mí, la tele me da igual, y prefiero no hablar con los muertos, a mí, las flores” (150).

La metamorfosis fantástica, por la que la mujer queda paralizada en forma de árbol, le sirve a Riera para denunciar la parálisis emocional, afectiva y sexual a la que mujeres como Margariña son condenadas por normas sociales impuestas por el orden religioso y patriarcal. Al mismo tiempo, este elemento fantástico es subversivo por ser liberador para la mujer. La metamorfosis precipita la liberación de un cuerpo reprimido al que le ha sido negado el placer, un cuerpo que ha sido olvidado en favor de la razón, lo espiritual, el decoro y el trabajo. El anhelo de liberación para ella y todas las mujeres es claro en las palabras que cierran el relato, de clara connotación sexual:

¡Quién sabe! A lo mejor crezco mucho hasta asomarme a la ventana de Rosa y quizá los vecinos, al verme tan lozana le pidan que les corte un ramo... y tal vez entonces, de nuevo, un hombre se lo regale a una mujer y ella se deje penetrar por su perfume hasta lo más hondo, hasta diluirse y transformarse en un árbol, como yo, para siempre... (155)

“Metamorfosis”, este relato tan poco conocido de la escritora mallorquina y recogido en un libro ya descatalogado, resulta un texto sugerente que le sirve a Riera para explorar la metamorfosis fantástica de modo central. En él se exploran las relaciones con la naturaleza y el contacto material de los cuerpos, posibilitando así los contornos que delimitan las diferentes entidades, la diversidad de formas de estar en el mundo en continuas interconexiones e interdependencias físicas.

En todos los relatos analizados en el presente capítulo, que, de manera más o menos central, hacen uso del elemento fantástico, se da un cuestionamiento subversivo de lo que define lo humano. Ya sea en forma de presencias fantasmales, plantas cuyo

antropomorfismo supera las barreras de lo metafórico o cuerpos humanos metamorfoseados en otros animales o vegetales, las líneas que delimitan lo humano quedan desdibujadas una y otra vez.

Se da, al mismo tiempo, una celebración de los cuerpos no humanos y una descentralización del sujeto. Así, la materia-otra, el agua en su fluidez y tantos elementos del entorno natural, adquieren una personalidad y una agencia que los vuelven más poderosos que el propio sujeto humano que los percibe, aquel a cuya única percepción la narración da acceso. Las autoras de dichas narraciones ponen el énfasis en la materia y la celebran a ella y a todas las interconexiones que en ella se dan. Es una literatura que, al permitir la entrada al terreno de lo fantástico, deja espacio a la reflexión sobre los entrelazamientos activos, la porosidad material, los intercambios transcorpóreos. Las jerarquías materiales quedan, pues, tumbadas, proponiendo una horizontalidad ontológica que permita nuevas redes relacionales, nuevas maneras productivas de estar en el mundo.

CONCLUSIONES

Los relatos de Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Concha Alós y Carme Riera, como los de su predecesora británica Virginia Woolf, han inspirado y siguen inspirando multitud de lecturas y han dado lugar a gran variedad de estudios de investigación. Sin embargo, acercarse a esta narrativa hoy y leerla desde el marco de los nuevos materialismos, prestando atención a las herramientas de las que las escritoras se sirven para subvertir convenciones, ofrece en este trabajo de investigación un nuevo y fructífero entendimiento del conjunto de su producción literaria. Como ha mostrado el análisis detallado de los diferentes cuentos, pensarlos desde esta perspectiva teórica, desde el pensamiento del giro material, posibilita descubrir una mirada más flexible y dilatada sobre los mundos de ficción creados por las escritoras, encontrarse con voces narrativas que manifiestan un interés por ofrecer críticas sociales y visiones alternativas del mundo. Este estudio constituye, de hecho, parte del esfuerzo por “superar la trampa cultural implícita en una inercia académica que ignora completamente su contexto biofísico” (Prádanos 133). Así, poner el foco en elementos como la transcorporeidad, los enredos materiales, la materia actante, las interdependencias sociomateriales, la vitalidad de los objetos y los seres metamorfoseados, entre otros, deja ver la centralidad de la materia y un interés por representar por medio de la escritura un mundo de horizontalidad y escucha activa.

El capítulo inicial de este trabajo, en el que se explica la recepción que la obra de ficción y ensayística de Woolf tiene en España y, más concretamente, en Cataluña, facilita una comprensión de qué impacto tiene en las cuatro escritoras tanto la narrativa woolfiana como las ideas feministas desarrolladas por la escritora británica. Lo que es

más, en este primer capítulo se exponen las conexiones que se dan entre las autoras y cómo cada una va construyendo su mundo literario acompañada de las voces de sus predecesoras. Antes de analizar dichos mundos literarios, el capítulo construye lo que va a suponer el entramado teórico en el que el análisis literario central va a apoyarse. Los nuevos materialismos constituyen los cimientos de la investigación, proveyendo las herramientas teóricas necesarias para provocar la ruptura con el binomio perceptivo sujeto/objeto y una nueva manera de concebir las relaciones con la materia y lo no humano, un equilibrio simbiótico más horizontal.

Las maneras en que el giro material toma forma en la cuentística de las escritoras son analizadas y ejemplificadas en el segundo capítulo, que abre con una reflexión sobre cómo los procesos de percepción son entendidos y desafiados en los diferentes relatos. Así, el análisis de la presencia de los motivos de la ventana y el espejo en la primera parte del capítulo es clave para entender las reflexiones de cada autora en torno a la percepción y a manera alternativas de mirar. Estos marcos físicos cuestionan las maneras predominantes de mirar y problematizan la concepción tradicional de la unidad del sujeto, ofreciendo una transgresora manera de entender la materia y la relación del 'yo' con la misma. Posteriormente, se lleva a cabo un análisis de las instancias en que se da una vuelta a los objetos y a la materia en los cuentos: la porosidad de los cuerpos en el caso de Rodoreda, la antropofagia en la obra de Alós, las interdependencias materiales en la de Roig y la materialidad ineludible de la carta en el caso de Riera. Es así como la dicotomía sujeto/objeto va perdiendo fuerza y se hace posible descentrar el sujeto humano, repensando así la agencia de la materia y tomando conciencia del ecosistema de

interdependencias cotidianas humanas y más que humanas, de las dinámicas relacionales entre los cuerpos.

El análisis textual desarrollado en el último capítulo llama la atención sobre el alcance subversivo del modo fantástico. Por medio de una lectura de aquellos cuentos cuya trama presenta elementos como presencias espectrales, flores antropomórficas o metamorfosis físicas y monstruosas, se logra exponer cómo el elemento fantástico puede poner de relieve y agudizar las ya existentes fisuras del concepto del yo-humano. Las posibilidades de lo fantástico facilitan una ruptura de límites ontológicos construidos y ayudan a adquirir una mirada más expansiva. Las teorías desarrolladas por Rosemary Jackson y David Roas, entre otros, permiten entender el modo fantástico no solo como una herramienta narrativa, sino como una oportunidad de crítica social y de ruptura con lo establecido. Lo fantástico funciona como presencia desestabilizadora que abre profundas grietas en las concepciones tradicionales del orden, tanto social como ontológico. Es así como los diferentes encuentros con lo fantástico en la cuentística de las escritoras permiten ir resquebrajando los conceptos jerárquicos y dicotómicos de sujeto/objeto y cultura/materia. Dichas grietas dan acceso a la liberada porosidad y fluidez de los cuerpos, lo cual permite una mirada más horizontalizante.

Tanto el protagonismo dado a la materia como el cuestionamiento de lo que delimita las subjetividades, así como el uso de lo fantástico subversivo en la producción cuentística de Rodoreda, Roig, Alós y Riera, provoca una profunda y necesaria reflexión sobre la manera en que nos relacionamos con el mundo circundante, el orden antropocéntrico imperante y la rigidez de los dualismos que integran nuestra manera de

estar en el mundo. Esta reflexión es posible considerando el texto más allá del texto, saliendo del nivel narrativo y literario para poder apreciar el relato y todas sus posibilidades, como producto cultural que tiene un alcance mucho mayor a nivel social y cultural. Las prácticas subversivas de estas obras literarias, pues, van más allá de la crítica feminista que denuncia la experiencia de ser mujer en la España del siglo XX, ya que también empujan a cuestionar todo orden establecido y proponen precisamente la posibilidad de ruptura con ese orden, de lucha por un mundo más igualitario, más feminista, donde los cuidados y el decrecimiento tengan siempre cabida.

Es esta una propuesta de apertura a imaginar otros mundos posibles y refuturizar (Prádanos), de disposición a la escucha. Prestar atención al lenguaje de los relatos incluidos en este estudio equivale a participar en la acción de vislumbrar otros mundos posibles y deseables: “stories have incantatory powers, they bring existence to life, they activate possibilities to be imagined and, like songs, they create forces and desires of making with”. Con estas palabras, la filósofa Vinciane Despret invita a participar en esta escucha en su “Fonoceno” (2020), lectura performática en la que participa del mundo sonoro multiespecie del cual la especie humana forma una pequeña parte. La hibridez y fluidez de los personajes de los cuentos analizados en el presente estudio hablan de una realidad en que las relaciones entre lo humano y lo no humano se caracterizan por infinidad de fusiones, entrelazamientos, confluencias y, consecuentemente, hibridez entitativa. Una apertura activa a la escucha conlleva en última instancia descentrar lo humano, resituarse en un orden alternativo no antropocéntrico y reconocer esa red de complejas interacciones con la materia-otra, deshacer la distinción entre lo que es humano

y lo que no, lo que es naturaleza y lo que no, esas divisiones conceptuales que no se sustentan en la realidad material relacional (Latour y Ortín Castellví). Como explica Haraway en *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016): “The task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present” (1).

Si los nuevos materialismos constituyen una herramienta útil para el análisis literario y, en términos más generales, para el análisis de gran variedad de productos culturales, también lo son los campos del posthumanismo, la ecocrítica, los ecofeminismos, los *animal studies*, las humanidades ambientales y tantos otros, todos ellos relevantes en ámbitos como la antropología, los estudios culturales, los estudios de género y la filosofía, entre otros. El giro material activado en los nuevos materialismos sustenta el estudio de todas estas disciplinas en torno a las relaciones de lo humano con lo más que humano, las interacciones entre diferentes especies y las maneras de entender la materia y la naturaleza. Es esto parte de una labor profundamente interdisciplinar que se refleja en esta investigación y busca suavizar la tradicional brecha que divide las humanidades de las ciencias.

Como trabajos de investigación futuros continuadores de las propuestas desarrolladas en la presente disertación, es de gran pertinencia rastrear la producción literaria escrita por mujeres dentro de Cataluña y especialmente en la capital de la comunidad. Promete ser fructuoso, por ejemplo, el estudio de la obra de la previamente mencionada escritora Irene Solà (1990–) publicada a lo largo de la última década, desde 2012, en especial su novela *Canto yo y la montaña baila* (2019), que le ha merecido

varias distinciones literarias y que ha tenido una fenomenal acogida tanto en Cataluña como en España e incluso fuera de la península, a nivel internacional. La novela de Solà es un claro ejemplo de la búsqueda activa de esa escucha esencial y subversiva, este espacio de escucha y atención a la materia desde el cual se presenta la posibilidad de sintonía y cuidado futurible. Sin duda, otras sendas investigativas pueden abrir las opciones de exploración a productos culturales que vayan más allá de la literatura, como pueden ser el cine y la música. El caso de *Clamor* (2021), último álbum del conocido dueto barcelonés Maria Arnal i Marcel Bagés, definitivamente guarda gran afinidad con las voces narrativas de Solà, por lo que podría interesar su análisis dentro de esta línea de pensamiento y, de nuevo, la buena acogida del público.

Una familiarización con el conjunto de obras de no ficción que tratan la cuentística en este estudio incluida, un buen número de ellas indicadas en la lista de referencias bibliográficas, permite descubrir que las interpretaciones literarias incluidas en esta disertación no solo logran aportar una nueva manera de mirar a la cuentística de escritoras tan estudiadas e incluidas en el canon literario como Woolf, Rodoreda y Riera, sino que también apoyan la recuperación de una voz literaria tan valiosa y olvidada como la de Alós, contribuyendo así al esfuerzo de recuperación editorial que está arrancando en los últimos años en España.

Con todo, esta disertación resulta de un enriquecedor diálogo intergeneracional, internacional e interdisciplinar cuyo eje se encuentra en la interrogación en torno a cómo entendemos la agencia de los cuerpos materiales y su interacción con el sujeto humano, inextricablemente enredado con y entre otros cuerpos porosos. La decisión de pensarse y

pensar la realidad desde dicha interrogación, de considerar ‘thinking across bodies’ siguiendo la argumentación de Alaimo, abre las puertas a la oportunidad de imaginar una sociedad en la que la materia-otra es considerada parte del ‘yo’, en la que hay espacio para una responsabilidad ética horizontal, unas prácticas realmente democratizadas donde las dicotomías verticales y rígidas no tienen cabida.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. "Orientations Matter". *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, editado por Diana H. Coole y Samantha Frost, Duke University Press, 2010, pp. 234-257.
- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.
- y Susan Hekman. "Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory". *Material Feminisms*, editado por Stacy Alaimo and Susan J. Hekman, Indiana University Press, 2008, pp. 1-19.
- Alós, Concha. "Belleza femenina"²². *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 498-499.
- . "Cosas de niñas". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 510-512.
- . "El sexo de las artes". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 513-521.
- . "Las jefes". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 495-498.
- . "Quemar las alas a 'Pepita Rodríguez'". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 500-503.
- . *Rey de Gatos. Narraciones antropófagas*. Concha Alós. La Navaja Suiza Editores, 2019.
- . "Sus labores". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 490-493.
- . "Vencer y llorar". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 493-495.
- . "... y sin novio". *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. Eun Hee Seo. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. 2010, pp. 503-505.
- Altman, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Ohio State University Press, 1982.
- Andres-Suárez, Irene. "Consideraciones sobre el microrrelato en catalán, gallego y euskera". *Historias mínimas: Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*, editado por Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros. Cátedra Miguel Delibes, 2016, pp. 17-54.

²² Los ocho textos de no ficción de Alós referenciados aquí están publicados en la tesis doctoral de la doctora Eun Hee Seo.

- Ansell-Pearson, Keith. "Deleuze and New Materialism". *The New Politics of Materialism: History, Philosophy, Science*, editado por Sarah Ellen Zweig y John H. Zammito. Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, pp. 88-108.
- Armitt, Lucie. *Pushing Back the Limits: The Fantastic as Transgression in Contemporary Women's Fiction*. University of Warwick, 1992.
- Arnal, Maria, María Sánchez e Irene Solà. "El liquen: Un relat de peixos i de natura, de sequera i de pantans, de pedres i de veus a partir de les paraules de Donna Haraway". *CCCLAB Investigació i Innovació en Cultura*, 15 de junio de 2021, https://lab.cccb.org/ca/el_liquen_ca/. Acceso el 27 de julio de 2022.
- . "Maria Arnal, María Sánchez i Irene Solà. Les Veus del Planeta". *Youtube*, subido por CCCB, 16 de diciembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=4CzJM5TPy4Y&ab_channel=CCCB.
- Arnau, Carme. *Mercè Rodoreda*. Edicions 62, 1992.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Traducido por Willard R. Trask. Princeton University Press, 1953.
- Ayala, Mónica. "Spaces and Aromas in *Viatges i flors*". *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*, editado por Kathleen McNerney, Susquehanna University Press, 1999, pp. 98-108.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Banfield, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge University Press, 2000.
- Bartky, Sandra L. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power". *Femininity and Domination*. Routledge, 1990, pp. 63-82.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Bergmann, Emilie L. "Letters and Diaries as Narrative Strategies in Contemporary Catalan Women's Writing". *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, editado por Luis T. González del Valle y Julio Baena, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, pp. 19-28.
- Bessière, Irene. *Le récit fantastique*. Larousse, 1974.
- Bieder, Maryellen. "Cultural Capital: The Play of Language, Gender, and Nationality in Carme Riera". *Catalan Review*, vol. 14, no. 1-2, 2000, pp. 53-74., <https://doi.org/10.3828/CATR.14.1-2.4>.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Kier, 1967, <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf>. Acceso 2022.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Publicado por Polity Press en asociación con Blackwell, 2002.
- . *The Posthuman*. Wiley, 2013.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Monte Ávila, 1987.

- Brenes García, Ana María. *Montserrat Roig in the Context of Postmodernity: Nationalism, Body, Memory and Feminism*. 1995. Arizona State University, tesis doctoral.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge University Press, 1981.
- Brown, Bill. "The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism)". *Modernism/Modernity* (Baltimore, Md.), vol. 6, no. 2, 1999, pp. 1-28.
- Bruno, Paula M. "Yin/Yang, Axolotl/Salamander: Mercè Rodoreda and Julio Cortázar's Amphibians". *Confluencia*, vol. 21, no. 1, 2005, pp. 110-122, www.jstor.org/stable/27923116.
- Butler, Judith. "Intertwined and Proximate: A Pandemic Phenomenology". The 53rd Annual Convention of the Northeast Modern Language Association, 11 de marzo de 2022, Baltimore Marriott Waterfront, MD. Ponencia principal.
- Cabré, Maria Angels. Entrevista por Clara Ardévol Mallol i Albert Salamé "M. Àngels Cabré: 'El gran perill de la quarta onada feminista és la banalització'". *VilaWeb*, 4 de marzo de 2020, <https://www.vilaweb.cat/noticies/maria-angels-cabre-feminisme-catalunya-el-llarg-viatge-de-les-dones/>. Acceso el 14 de junio de 2020.
- Callén Moreu, Blanca y Tania Pérez-Bustos. "Metodologías con objetos-objeciones metodológicas". *Política y sociedad*, vol. 57, no. 2, 2020, pp. 437-458, doi:10.5209/poso.66452.
- Capmany, Maria Aurèlia. *Quim/Quima*. 1. ed., Plaza & Janés, 1986.
- Campillo, Maria. "Mercè Rodoreda: la realitat i els miralls". *Els Marges*, nº 21, 1981, pp. 129-130.
- Cano Abadía, Mónica. "Nuevos materialismos: hacia feminismos no dualistas." *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, nº. 7, 2015, pp. 34-47.
- Castaño, Natalia Soledad. "Las poéticas de Mercè Rodoreda y Franz Kafka: Emblemas de lo extraño". *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina*, editado por Natalia Corbellini, Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata, vol. 1, 2011, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2785/ev.2785.pdf
- Cotoner, Luisa. "Introducción". *Te dejo el mar*. Traducido por Luisa Cotoner. Espasa Calpe, 1991, pp. 11-34.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain the Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Berg, 1994.
- Daybell, James. *The Material Letter in Early Modern England: Manuscript Letters and the Culture and Practices of Letter-Writing, 1512-1635*. Palgrave Macmillan, 2012.
- DeLanda, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum, 2006.

- Deleuze, Gilles. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Traducido por Martin Joughin, Zone Books, 1990.
- Despret, Vinciane. "Phonocene". *Fabbula y CCCLAB Investigació i Innovació en Cultura*, 13 de octubre de 2020, <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/las-voces-del-planeta/234586>, <https://fabbula.com/artists/phonocene-by-vinciane-despret/>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.
- Dolphijn, Rick e Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press, 2012.
- Ellenzweig, Sarah y John H. Zammito. "Introduction: New Materialism". *The New Politics of Materialism: History, Philosophy, Science*, editado por Sarah Ellenzweig y John H. Zammito, Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, pp. 1-15.
- Encinar, Àngeles. "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 11, no. 1, 1986, pp. 1-10.
- Everly, Kathryn Anne. *Changing Identities of Catalan Women Writers and Artists: The Works of Merce Rodoreda, Remedios Varo, Montserrat Roig and Carme Riera*. 2000. The University of Texas at Austin, tesis doctoral.
- Fernández Pan, Sonia. "Humans are ecohazards, machines too". *Compost Reader*, editado por Institute of Postnatural Studies, Cthulhu Books, 2021, pp. 9-18.
- Ferrando, Francesca. "From New Materialism to Object-Oriented Ontology". *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury Publishing Plc, 2019, pp. 158-165.
- Folkart, Jessica A. *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Bucknell University Press, 2002.
- Francés Díez, Maria Àngels. "Finestra Endins i Enfora: Sobre Algunes Protagonistes de Montserrat Roig". *Feminismo/s*, vol. 5, no. 5, 2005, pp. 97-115, doi:10.14198/fem.2005.5.07.
- . *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012
- . "La represa de la paraula: influència del feminisme en la literatura catalana actual". *Feminismo/s*, vol. 1, no. 1, 2003, pp. 117-134.
- François, Noémie. *Concha Alós, une remise en lumière nécessaire*. 2016. Université de Pau et des pays de l'Adour, tesis doctoral.
- Fraser, Graham. "Solid Objects/Ghosts of Chairs: Virginia Woolf and the Afterlife of Things". *Journal of Modern Literature*, vol. 43, n.º. 2, 2020, pp. 80-97, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.43.2.05>.
- Gaipa, Mark. "An Agnostic Daughter's Apology: Materialism, Spiritualism and Ancestry in Woolf's *To the Lighthouse*". *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n.º 2, 2003, pp. 1-41.
- Gilbert, Sandra M y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.

- Glenn, Kathleen M. "Conversation with Carme Riera". *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Eds. Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez. Associated University Presses, 1999, pp. 39-57.
- . "Muted Voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina I alters contes*". *Catalan Review*, vol. 2, n° 2 *Homage to Mercè Rodoreda*, North American Catalan Society, 1987, pp. 181-198, <https://doi.org/10.3828/CATR.2.2.15>.
- Gregori Soldevila, Carme. "Imatges del món i miralls literaris. L'escriptura metaficcional en l'obra de Carme Riera". *Lectora*, vol. 19, 2013, pp. 13-23.
- Grosz, Elizabeth. "Feminism, Materialism, and Freedom". *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Ed. Diana H. Coole y Samantha. Frost. Duke University Press, 2010, pp. 139-157.
- . *The Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*. Columbia University Press, 2017.
- . *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Duke University Press, 2005.
- Haraway, Donna Jeanne. "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165.
- . *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- . "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, pp. 575-600.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/vt/detail.action?docID=4649739>. Acceso 2022.
- et al. "Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene". *Ethnos*, vol. 81, n° 3, 5 nov. 2015, pp. 535-564, <https://doi.org/10.1080/00141844.2015.1127017>.
- Harker, James. "Misperceiving Virginia Woolf". *Journal of Modern Literature*, vol. 34, no. 2, Indiana University Press, 2011, pp. 1-21, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.34.2.1>.
- Haslanger, Sally and Ásta, "Feminist Metaphysics". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Ed. Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/feminism-metaphysics/>.
- Hodder, Ian. "Human-Thing Entanglement: Towards an Integrated Archaeological Perspective". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 17, n° 1, 2011, pp. 154-177.
- Hoffmeister, Marianne. "Ghostly Ecologies: Towards an Ecology of Intimacies". *Compost Reader*, editado por Institute of Postnatural Studies, Cthulhu Books, 2021, pp. 57-66.
- Hunter, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. St. Martin's Press, 1989.

- Hurtley, Jacqueline A. "Modernism, Nationalism and Feminism: representations of Virginia Woolf in Catalonia". *The Reception of Virginia Woolf in Europe*. The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe, editado por Mary Ann Caws y Nicola Luckhurst. Serie editada por Elinor Shaffer. Continuum, 2002, pp. 296-311.
- Hussey, Mark. "Virginia Woolf", *A Room of One's Own*. Virginia Woolf, edición, notas e introducción de Susan Gubar, Harcourt, 2005, pp. ix-xviii.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen & Co., 1981.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*. Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/1587.pdf>.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Traducido por F. Max Müller. Macmillan, 1881.
- . *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, editado por Mary J. Gregor. Cambridge University Press, 1998. EBSCOhost, <https://search-ebsochost-com.ezproxy.lib.vt.edu/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=55559&scope=sit e>.
- Knappett, C. y L. Malafouris, eds. *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. Springer, 2008.
- Latour, Bruno y Gerard Ortín Castellví *CCCLAB Investigació i Innovació en Cultura*, 13 de octubre de 2020, <https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/nature/234402>. Acceso el 27 de diciembre de 2022.
- Lojo-Rodríguez, Laura M^a. "Woolf in Hispanic Countries: Buenos Aires and Madrid". *A Companion to Virginia Woolf*, editado por Jessica Berman. Wiley-Blackwell, 2016, pp. 467-480.
- Lostoski, Leanna. "'Imaginations of the Strangest Kind': The Vital Materialism of Virginia Woolf". *Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 49, no. 1, 2016, pp. 53-74, <https://doi.org/10.1353/mml.2016.0022>.
- Mao, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton University Press, 1998.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Espasa Calpe, 1987.
- "Mercè Rodoreda: A Fondo—In Their Own Words". *Films on Demand*, Films Media Group, 1980, fod.infobase.com/PortalPlaylists.aspx?wID=256779&xtid=128464. Acceso 4 de enero de 2023.
- Mitchell, Jennifer. "Fantastic Transformations: Queer Desires and 'Uncanny Time' in Work by Radclyffe Hall and Virginia Woolf". *The Female Fantastic: Gendering the Supernatural in the 1890s and 1920s*, editado por Lizzie Harris McCormick et al. Routledge, 2019, pp. 152-166. Acceso en 2022.

- Moliner, María. “Una reflexión acerca de la psique de la mujer contemporánea a través de la voz femenina en la literatura. Las mujeres de Mercé Rodoreda”. *Asparkia: investigació feminista*, nº 4, 1994.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. “La narrativa realista de Concha Alós”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, 2004.
- Morales Ladrón, Marisol. “Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virginia Woolf y Carmen Martín Gaité”. *Babel – A.F.I.A.L.* Nº 10, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2001, pp. 69-84.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 1975.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*.
<http://livros01.livrosgratis.com.br/bk000286.pdf>.
- Olk, Claudia. *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*. De Gruyter, 2014.
- Olson, Liesl M. “Virginia Woolf’s ‘cotton wool of daily life’”. *Journal of Modern Literature*, vol. 26, nº 2, 2003, pp. 42-65.
- Ordóñez, Elizabeth J. “In search of her mother's house: matrilinear myths and archetypes in Alós's *Os habla Electra* and Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos*”, *Voices of Their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*. Bucknell University Press; Associated University Presses, 1991.
- . “The Barcelona Group: The Fiction of Alós, Moix And Tusquets.” *Letras Femeninas*, vol. 6, nº 1, 1980, pp. 38-50.
- . “‘The Female Quest Pattern in Concha Alos’/ *Os habla Electra*” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 14, nº 1, 1980, p. 51.
- Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*. Traducido por Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002,
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccz361>.
- Pérez, Genaro J. “Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: *Los Enanos* (1962) y *Rey de gatos* (1972), de Concha Alós”, *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, editado por Pilar Nieva de la Paz, 2009, pp. 229-248.
- . *La narrativa de Concha Alós: Texto, pretexto y contexto*. Tamesis, 1993.
- Pérez, Janet. “Metamorphosis as a Protest Device in Catalan Feminist Writing: Rodoreda and Oliver”. *Catalan Review*, vol. 2, nº 2 *Homage to Mercè Rodoreda*, North American Catalan Society, 1987, pp. 181-198,
<https://doi.org/10.3828/CATR.2.2.15>.
- Perkins Gilman, Charlotte. “The Yellow Wallpaper”. *National Library of Medicine*, 1892, pp. 647-656,
<https://www.nlm.nih.gov/exhibition/theliteratureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>. Acceso el 3 de enero de 2023.

- Plath, Sylvia. "Childless Woman". *All Poetry*. <https://allpoetry.com/Childless-Woman>. Acceso el 13 de junio de 2022.
- Poe, Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". *Graham's Magazine*, vol. 28, n° 4, abril de 1846, <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.
- Prádanos, Luis I. "Ecología y estudios culturales ibéricos en el siglo XXI". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 23, 2019, pp. 133-144.
- Puig de la Bellacasa, María. *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press, 2017. Acceso en 2022.
- Rague-Arias, Maria-Jose. "Spain: Feminism in Our Time". *The Women's Liberation Movement: Europe and North America*, editado por Jan Bradshaw. Pergamon Press, 1982, pp. 471-476.
- Recondo Muñoz, Ainara. *La evolución de la recepción de Virginia Woolf en España: una perspectiva diacrónica*. 2007. Universidad de Deusto, tesis doctoral.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.
- Rhodes, Elizabeth. "The Salamander and the Butterfly". *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, editado por Kathleen McNerney y Nancy Vosburg, Susquehanna University Press, 1994, pp. 162-187.
- Richter, Harvena. *Virginia Woolf: The Inward Voyage*. Princeton University Press, 1970.
- Riera, Carme. "Carme Riera". *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Geraldine Cleary Nichols. 1st ed., Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 187-227.
- . *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Ediciones Destino, 1991.
- . "Femenino singular: Literatura de mujer", *Crítica y ficción Literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, editado por Aurora López López y M^a Angeles Pastor. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, pp. 25-38.
- . "Metamorfosis". *Orosia. Mujeres de sol a sol*. Pirineum editorial, 2002, pp. 145-155.
- . *Palabra de mujer (Bajo el signo de una memoria impenitente)*. Laia Literatura, 1980.
- . *Te dejo el mar*. Traducido por Luisa Cotoner. Espasa Calpe, 1991.
- . "Una ambición sin límites". *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*. Ed. Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez. Associated University Presses, 1999, pp. 21-29.
- Roas, David. "The Female Fantastic vs. the Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 22, no. 4, 2021, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>.

- . *Tras los límites de lo real*. Editorial Páginas de Espuma, 2011. Digitalia, <https://www-digitaliapublishing-com.ezproxy.lib.vt.edu/a/44127>.
- Rodero, Jesús. “Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona”. *Neophilologus*, vol. 93, n° 2, 2009, pp. 263-277, <https://doi.org/10.1007/s11061-008-9115-y>.
- Rodoreda, Mercè. “El aliento poético de Mercè Rodoreda”. *Algo mejores. Artículos (1966-1983)*. Entrevista de Montserrat Roig, Editorial Debate, 2021, pp. 60-73.
- . *Cuentos*. Traducido por Ana María Moix, José Batlló y Clara Janés. Edhasa, 2008.
- . “Entrevista con Mercè Rodoreda en *Encuentros con las letras (1981)*”. *RTVE a la carta*, entrevista de Esther Benítez, 4 de marzo de 1981, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/encuentros-con-las-letras/entrevista-merce-rodoreda-encuentros-letras-1981/457550/>. Acceso el 22 de marzo de 2020.
- . “L’entrevista que mai no va sorti”. *La Vanguardia*, entrevista de 2 de Dolors Oller, julio de 1991, pp. 4-6.
- . *Obres Completes*, editado por Carme Arnau, Vol. 3, Edicions 62, 1984.
- Roig, Montserrat. “Amor y cenizas”. *El canto de la juventud*. Traducido por Joaquim Sempere. Muchnik Editores, 1990, pp. 19-26.
- . *Dime que me quieras aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*. Ediciones Península, 1992.
- . “El canto de la juventud”. *El canto de la juventud*. Traducido por Joaquim Sempere. Muchnik Editores, 1990, pp. 9-18.
- . *El feminismo*. Salvat Editores, 1984.
- . “Hacerse vieja”. *Algo mejores. Artículos (1966-1983)*. Editorial Debate, 2021, pp. 152-154.
- . “La larga marcha de la mujer por sus derechos”. *Algo mejores. Artículos (1966-1983)*. Editorial Debate, 2021, pp. 121-125.
- . “Montserrat Roig”. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, entrevistada por Geraldine C. Nichols, 1st ed., Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 147-185.
- Ryan, Derek. *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*, Edinburgh University Press, 2013. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt3fgrnq.5>. Acceso el 29 mayo de 2022.
- Rueda, Ana. *Cartas sin lacrar: la novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*. Iberoamericana-Vervuert, 2001.

- . "Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy". *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, editado por Kathleen McNerney y Nancy Vosburg, Susquehanna University Press, 1994, pp. 201-219.
- Santos da Silva, Daniel Carlos. "O canto amoroso de Montserrat Roig sobre o passado". *Revista (Entre Parênteses)*, Vol. 10, nº 2, diciembre de 2021, pp. 1-23, <https://doi.org/10.32988/rep.v10n2.1518>.
- Schumm, Sandra J. "Progressive Schizophrenia in Ana María Moix's Julia". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 19, nº 1, 1994, pp. 149-171.
- . *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women, 1944-1988*. Bucknell University Press, 1999.
- Scott, Bonnie Kime. *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. University of Virginia Press, 2012. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wrm1h>. Acceso el 5 de enero de 2023.
- Seo, Eun Hee. *Concha Alós: una narrativa de denuncia y confesión*. 2010. Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- Shiva, Vandana. *Monocultures of the Mind: Biodiversity, Biotechnology and Agriculture*. Zed Press, 1993.
- Sicerone, Daniel Alberto. "La categoría de cuerpo en la ética de Baruch Spinoza: interpretaciones metafísicas y éticas". *Andamios*, vol. 15, nº 37, 2018, pp. 283-301.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Orbis, 1980.
- Stallabrass, Julian. "Trash". *The Object Reader*, editado por Fiona Candlin y Raiford Guins. Routledge, 2009, pp. 406-424.
- Štefl, Martin. "'A Very Remarkable Piece of Iron': Towards a Theory of Material Imagination in Virginia Woolf's 'Solid Objects'". *Prague Journal of English Studies*, vol. 3, no. 1, 2014, pp. 19-34, <https://doi.org/10.2478/pjes-2014-0015>.
- . "Frames, Shapes and Selves: Towards the Idea of Space in Virginia Woolf's Fiction", *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, 2016, pp. 93-121.
- Swanson, Diana L. "'The Real World': Virginia Woolf and Ecofeminism". *Virginia Woolf and the Natural World*. Editado por Kristin Czarnecki y Carrie Rohman, Liverpool University Press, 2011, pp. 24-34. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gn6c4h>. Acceso en enero de 2023.
- Talbot, Lynn K. "La mujer y lo fantástico: *Rey de gatos* de Concha Alós", *Hispanic Journal*, vol. 10. nº 1, 1988, pp. 105-115.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Traducido por Richard Howard. Cornell University Press, 1975.
- Tsing, Anna L. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press, 2005.

- Tuana, Nancy. "Viscous Porosity: Witnessing Katrina". *Material Feminisms*, editado por Stacy Alaimo and Susan J. Hekman. Indiana University Press, 2008, pp. 188-213.
- Vattimo, Gianni. *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Ediciones Paidós, 1992.
- van der Veen, Marijke. "The Materiality of Plants: Plant–People Entanglements". *World Archaeology*, vol. 46, n° 5, 2014, pp. 799-812, <http://www.jstor.org/stable/26160196>. Acceso el 20 de septiembre de 2022.
- Vosburg, Nancy. "Reflections: Spaces of Self-knowledge in Rodoreda's Fiction". *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*, editado por Kathleen McNerney, Susquehanna University Press, 1999, pp. 63-79.
- Walker, Alice. "In Search of Our Mothers' Gardens". *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. 1st ed., Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Wise, M. Allison. *Tracing the Material: Spaces and Objects in British and Irish Modernist Novels*. 2016. University of South Florida, tesis doctoral.
- Wiskers, Gina. "Places, People and Time Passing: Virginia Woolf's Haunted Houses". *Hecate*, vol. 37, n° 1, 2011, pp. 4-26.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1st Harvest ed., edición, introducción y notas de Susan Gubar, Harcourt, 2005.
- . *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. 2ª ed., editado por Susan Dick, Harcourt, 1985.
- . *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Hogarth Press, 1924. <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acceso el 3 de enero de 2023.
- . *Orlando: A Biography*. 1928. Harcourt, Brace and Company, 1956.
- y Vanessa Bell. "Professions for Women". *The Death of the Moth and Other Essays*. Editado por Leonard Woolf, First American ed., Harcourt, Brace and Company, 1942.
- Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento: teoría, historia, análisis, enseñanza*. Editorial Trillas, 2009.
- Zhang, Dora. "Stream of Consciousness". *The Oxford Handbook of Virginia Woolf*. Editado por Anne E. Fernald, Oxford University Press, 2021, pp. 133-148.
- Zwerdling, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1987.

VITA

EDUCATION

Graduate Certificate in Gender and Women's Studies, University of Kentucky,
May 2019

MA in Hispanic Studies, University of Kentucky, May 2018

MA in English, University of Salamanca and University of Valladolid, 2015

Master's Thesis: "Understanding Space in Faulkner's 'The Bear' and Benet's 'Numa, una leyenda': A Comparative Reading." Dir. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan.

BA in English Studies, University of Valladolid, 2014

Bachelor's Thesis: "Perceiving the Self in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings." Dir. María José Carrera de la Red.

Study abroad Erasmus program at the National University of Ireland, Galway

PROFESSIONAL POSITIONS

Instructor of Spanish, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2021-present

Teaching Assistant, University of Kentucky, 2015-2021

AWARDS AND HONORS

Hispanic Studies Summer Research Stipend given by the University of Kentucky, 2019

Award for Service to the Department given by the University of Kentucky, 2018

HIGSA Community Service Award given by the University of Kentucky, 2018

Lectureship program at the University of Kentucky awarded by the University of Valladolid, 2015

Study abroad Erasmus program at the National University of Ireland, Galway awarded by the University of Valladolid, 2012

SCHOLARLY PUBLICATIONS

Book Chapter

“Porous Matter and Anthropophagy in Concha Alós' Short Stories.” *Women's Agency and the Gothic in the Hispanic World*, edited by Sandra García Gutiérrez and Megan DeVirgilis (forthcoming).

Article (peer-reviewed)

[“Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s *Company* and Francis Bacon’s *Paintings*.”](#) *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 3. 3 (2016): 135-50.

Book Review

“*Yo soy porque nosotras somos. Identidad y comunidad en las auto/biografías de autoras en inglés*, Belén Martín Lucas.” *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 29, 2023 (forthcoming).

Ana Álvarez Guillén