

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**La figura simbólica de Sheherezade en la literatura femenina  
latinoamericana contemporánea**

Par

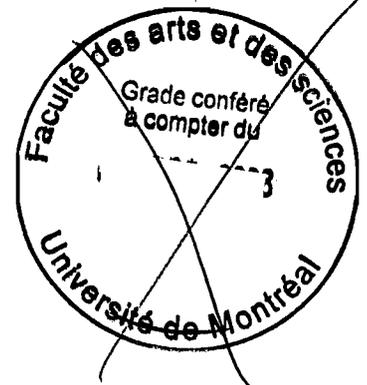
Patricia Aristizábal Montes  
Département de Littérature comparée  
Faculté des Arts et des sciences



Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du  
grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Littérature Comparée et générale

Août 2008©

Patricia Aristizábal Montes



Université de Montréal  
Faculté des Études Supérieures

Cette thèse intitulée:

**La figura simbólica de Sheherezade en la literatura femenina  
latinoamericana contemporánea**

Présentée par:

Patricia Aristizábal Montes

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteur    Amaryll Chanady

Directrice de recherche    Livia Monnet

Membre de jury    James Cisneros

Examinatrice externe    Amanda Holmes

Représentant du Doyen    Cynthia Milton  
de la FES

Thèse acceptée le 21 novembre 2008

## Résumé

*Les mille et une nuits*, œuvre littéraire du monde arabe dont l'origine se situe au Moyen-âge, a eu une influence considérable sur la littérature occidentale depuis sa première traduction datant du 18<sup>ème</sup> siècle. La vision de l'Orient qui est inscrite dans la traduction d'Antoine Galland a contribué à la propagation de l'idée d'un continent exotique et envoûtant par sa magie, par les événements fantastiques, et par la sensualité et la beauté de ses femmes. Schéhérazade, la narratrice des *Milles et Une Nuit*, est devenue la figure féminine qui représente non seulement le talent de raconter chez la femme, mais qui incarne aussi la sensualité et l'exotisme des femmes arabes. Or, cette conception de l'Orient viendrait à constituer une discipline d'études connue sous le nom d'Orientalisme, dont Edward Saïd élaborera plus tard une critique indispensable pour les études culturelles dans son ouvrage *Orientalism*. En Amérique Latine, l'Orient est déjà présent dans la littérature du 19<sup>e</sup> siècle à travers le mouvement artistique du Modernisme, et au 20<sup>e</sup> siècle, il est devenu un motif récurrent dans les œuvres d'Octavio Paz et Jorge Luis Borges.

D'après Mabel Moraña, l'Orient est un monde exotique avec lequel l'imaginaire des pays de l'Amérique du Sud s'identifie, car il s'agit de deux entités ayant souffert du processus de colonisation imposé par les pays européens. Ce processus de colonisation transforme l'Orient et l'Amérique Latine comme dehors de la société occidentale, en deux continents marginalisés dans sa tradition littéraire. Ainsi, à partir de ces présupposés, on peut se demander:

quelles sont les implications de cette image de l'Orient produite dans les marges de l'Occident? Et quelles sont les déconstructions narratives et thématiques apportées par la vision féminine à la figure de Schéhérazade?

Les oeuvres formant le corpus de cette thèse sont *Eva Luna* et *Cuentos de Eva Luna* d'Isabel Allende (Chili, 1942), *El árbol de la gitana* d'Alicia Dujovne Ortiz (Argentine, 1940), et *Voces del desierto* de Nélide Piñón (Brésil, 1937). Ces écrivaines latino-américaines se sont servies du personnage de Schéhérazade dans leur recherche d'un personnage féminin pouvant narrer de sa propre voix. Elles rendent ainsi compte, à travers ce personnage, de la situation de la femme latino-américaine sous le régime de la société patriarcale, de la vie quotidienne dans un pays gouverné par un dictateur et des inégalités que provoque un gouvernement injuste. Afin d'analyser la présence de Schéhérazade, la narratrice des *Mille et une nuits*, dans les œuvres mentionnées, je m'appuie sur la notion de « personnage conceptuel » énoncée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Le personnage conceptuel apparaît dans la philosophie pour exprimer de nouveaux concepts à partir desquels il est possible de faire des glissements vers d'autres domaines du savoir. C'est ainsi que l'on peut dire que dans la littérature, Schéhérazade est un personnage conceptuel que les écrivaines latino-américaines réélaborent pour conceptualiser le rôle de la femme dans la société patriarcale et dans l'histoire latino-américaine.

**Mots clés:** *Les mille et une nuits*, réécriture, critique féministe, intermédialité, mise en abyme, intertextualité, ironie, parodie, corps féminin.

## Abstract

The *Arabian Nights*, the work of Arabian literature whose origin goes back to the Middle Ages, has had a great influence in western literature from the first translation carried out in the XVIII century. The vision of the Orient that spread from the translation of Antoine Galland contributed to propagate an idea of the Orient as an exotic continent full of magic, fantastic events, beautiful and sensual women. Sheherezade, the narrator in the *Arabian Nights*, became the female figure that represented not only the narrative ability of women, but also embodied the sensuality and exotism of Arabian women. Now, the idea of the Orient which was spread is what would come to be known as Orientalism; in this field the work of Edward Said, *Orientalism*, constitutes an important milestone for the studies made on this topic. In Latin America one finds the presence of the Orient especially in the literature of the XIX century, in the movement known as Modernism, and in the literature of the XX century, in the works of writers such as Octavio Paz and Jorge Luis Borges.

According to Mabel Moraña, to the South American continent the Orient is an exotic world with which it identifies because of the fact that both were colonized by the Europeans. This turns them into the “Other” of Western societies, into two continents situated outside or at the margin of their literary tradition. So, based on this approach one can formulate the following questions: How is the Orient conceived from a continent situated at the margins of the Western world? And, which narrative and thematic deconstructions does the feminine vision contribute to the figure of Sheherezade?

The works that make up the corpus for this thesis are: *Eva Luna y Cuentos de Eva Luna* by Isabel Allende (Chile, 1942), *El árbol de la gitana* by Alicia Dujovne Ortiz (Argentina, 1940) and *Voces del desierto* by Nélide Piñón (Brazil, 1937). These Latin American women writers have resorted to the character Scherezade in their search of a female character that tells a story with her own voice. Through this character they tell what the situation of the Latin American woman is a patriarchal society, what life is like in a country governed by a dictator, and the situation of social inequality brought about by an unjust government. To analyze the presence of Sheherezade, the narrator in the *Arabian Nights*, in the above mentioned works, I resort to the notion of “conceptual persona” enunciated by Gilles Deleuze and Felix Guattari in their book *Qu’est-ce que la philosophie?* The conceptual persona emerges in philosophy, where it is used to express new concepts from which it then slides on to other fields of knowledge, and this is how it reaches literature, where one can say that Sheherezade is a conceptual persona through which Latin American female writers re-conceptualize the role of women in Latin American patriarchal societies as well as in Latin American history.

**Key words:** *Arabian Nights*, rewriting, feminist criticism, intermediality, *mise en abyme*, intertextuality, irony, parody, female body.

## Resumen

*Las mil y una noches*, la obra de la literatura árabe cuyo origen se remonta a la Edad media, ha tenido una gran influencia en la literatura occidental, a partir de la primera traducción realizada en el siglo XVIII. La visión de Oriente difundida a partir de la traducción de Antoine Galland, contribuyó a propagar una idea del Oriente, como un continente exótico, lleno de magia, acontecimientos fantásticos, mujeres hermosas y sensuales. Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, se convirtió en la figura femenina que representaba, no sólo la capacidad narrativa de la mujer, sino que al mismo tiempo, encarnaba la sensualidad y el exotismo de las mujeres árabes. Ahora bien, la idea que se difundió sobre el Oriente, es lo que se conocería como Orientalismo, en este campo, la obra de Edward Said, *Orientalism*, constituye un hito importante para los estudios que se lleven a cabo sobre este tema. En América Latina, encontramos una presencia del Oriente especialmente en la literatura, en el siglo XIX, en el movimiento conocido como Modernismo y en siglo XX, en la obra de escritores como Octavio Paz y Jorge Luis Borges.

Según Mabel Moraña, el Oriente para el continente suramericano, es un mundo exótico con el cual se identifica, por el hecho de que los dos sufrieron un proceso de colonización por parte de países europeos. Esto los convierte en las “afueras” de la sociedad occidental, en dos continentes al margen de su tradición literaria. Así pues, con base en estos planteamientos podemos preguntarnos: ¿qué

es el Oriente proyectado a partir de un continente situado en las márgenes del mundo occidental? Y ¿cuáles deconstrucciones narrativas y temáticas aporta la visión femenina a la figura de Sheherezade?

Las obras que forman parte del corpus de esta tesis son: *Eva Luna y Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende (Chile, 1942), *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz (Argentina, 1940) y *Voces del desierto* de Nérida Piñón (Brasil, 1937). Estas escritoras latinoamericanas han recurrido al personaje de Sheherezade, en su búsqueda de un personaje femenino que narre con su propia voz. Ellas cuentan a través de este personaje, cómo es la situación de la mujer latinoamericana que vive bajo el régimen de la sociedad patriarcal, cómo es la vida en un país gobernado por un dictador y cuál es la situación de desigualdad social que propicia un gobierno injusto. Para analizar la presencia de Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, en las obras mencionadas, recorro a la noción de “personaje conceptual” enunciada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su libro *Qu'est-ce que la philosophie?* El personaje conceptual surge en la filosofía, donde es usado para expresar conceptos nuevos y a partir de allí se desliza a otros campos del saber, así es como llega a la literatura, donde podemos decir que Sheherezade es un personaje conceptual, a través del cual las escritoras latinoamericanas, hacen una reconceptualización del papel de la mujer en la sociedad patriarcal y de la historia de América Latina.

**Palabras clave:** *Mil y una noches*, reescritura, crítica feminista, intermedialidad, *mise en abyme*, intertextualidad, ironía, parodia, cuerpo femenino.

## TABLA DE CONTENIDO

|  |      |           |
|--|------|-----------|
| Résumé.....  | ii   |           |
| Abstract .....   | iv   |           |
| Resumen.....   | vi   |           |
| TABLA DE CONTENIDO.....  | viii |           |
| Agradecimientos .....  | xi   |           |
| INTRODUCCIÓN.....  | 1    |           |
| <b>CAPÍTULO 1</b>  |      |           |
| <b>CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS Y LITERARIAS EN TORNO AL PERSONAJE CONCEPTUAL Y A LA FIGURA SIMBÓLICA.....</b>                      |      | <b>11</b> |
| 1. Don Juan como personaje conceptual en «Les stades Immédiats de l'éros ou L'éros et la musique» de Sören Kierkegaard .....       | 14   |           |
| 2. Zarathustra como personaje conceptual de Friedrich Nietzsche .....  | 22   |           |
| 3. El personaje conceptual y la figura simbólica .....   | 28   |           |
| 4. El personaje Sheherezade.....   | 32   |           |
| 4.1 Hacia una tipología de Scheherazade en la literatura contemporánea: de Jorge Luis Borges a Assia Djebar.....                   | 36   |           |
| 4.2 Sheherezade en la obra de Jorge Luis Borges .....  | 37   |           |
| 4.3 Sheherezade como personaje en la obra de la escritora Assia Djebar.....  | 44   |           |
| 4.3.1 Sheherezade como personaje en la novela Ombre sultane.....   | 46   |           |
| 4.3.2 El personaje de Sheherezade en « La femme en morceaux » de Assia Djebar.....   | 51   |           |
| <b>CAPÍTULO 2</b>  |      |           |
| <b>REESCRITURA E INTERMEDIALIDAD EN LAS NOVELAS <i>EL ÁRBOL DE LA GITANA</i>, <i>VOCES DEL DESIERTO</i> Y <i>EVA LUNA</i>.....</b> |      | <b>58</b> |
| 1. El personaje de Sheherezade en las novelas femeninas latinoamericanas contemporáneas .....                                      | 62   |           |
| 2. Sheherezade como personaje en la novela Voces del desierto.....   | 67   |           |
| 3. La mise en abyme en la construcción de Sheherezade como personaje conceptual.....   | 79   |           |
| 4. La Intermedialidad en la novela Eva Luna y en el cuento "De barro estamos hechos" .....   | 88   |           |

|  |     |
|--|-----|
| 4.1 La radio: .....  | 92  |
| 4.2 La televisión: .....   | 98  |
| 4.3 "De barro estamos hechos": las imágenes congeladas de la televisión..... | 102 |

**CAPÍTULO 3**  
**LA TRANSFORMACIÓN DE UN PERSONAJE: DE SHEHEREZADE A LA PÍCARA Y LA BELLA DURMIENTE ..... 107**

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. La reescritura macrotextual entre la novela <i>Eva Luna</i> y Cuentos de <i>Eva Luna</i>: .....</b> | <b>110</b> |
| <b>2. La pícaro en la novela <i>Eva Luna</i> de Isabel Allende .....</b>                                  | <b>124</b> |
| <b>3. El cuento "Una venganza": reescritura de "La bella durmiente".....</b>                              | <b>139</b> |

**CAPÍTULO 4**  
**LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL CUERPO: CRÍTICAS AL PODER DESDE LOS MÁRGENES DE LA IRONÍA, LA PARODIA Y EL GROTESCO ..... 147**

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. La representación del cuerpo femenino en las novelas del corpus .....</b>                   | <b>152</b> |
| <b>2. El discurso humorístico en las novelas <i>Eva Luna</i> y <i>Voces del desierto</i>.....</b> | <b>184</b> |
| 2.1 La ironía en la novela <i>Eva Luna</i> .....  | 187        |
| 2.2 La parodia en la novela <i>Voces del desierto</i> .....                                       | 195        |

**CONCLUSIÓN ..... 202**

A Federico

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi directora de tesis, la profesora Livia Monnet, por la gentileza que ha tenido conmigo durante el tiempo de redacción, por sus observaciones y constante motivación. Ella, además de ayudarme en lo relacionado con el desarrollo de la investigación, me ha brindado su apoyo moral y afectivo en los momentos en que yo los necesité. También quiero anotar que el tema de esta tesis surgió durante el seminario que ella impartió sobre “Orientalismes et Occidentalismes”, uno de los múltiples campos en los que ella es experta.

Debo agradecer también a la Universidad del Cauca (Popayán, Colombia) la Comisión de estudios que me concedió durante cuatro años para la realización del doctorado en Literatura comparada. También debo agradecer al Departamento de Literatura comparada y a la Facultad de estudios superiores de la Universidad de Montreal, las becas que me concedieron para la finalización de esta tesis de doctorado.

Aprovecho igualmente para mostrarle mi gratitud a Mme. Nathalie Beaufay por todas las atenciones que ha tenido durante mi estadía en Montreal y en el departamento de Literatura Comparada. Sin ella, la integración al medio universitario no habría sido tan fácil.

Debo agradecer a mis amigos y amigas con quienes he compartido durante estos años y que me han ofrecido su apoyo y sus conocimientos durante el desarrollo de mis estudios y durante la redacción de la tesis. Debo agradecer especialmente a Juan Ignacio Muñoz la lectura que realizó del trabajo y las valiosas observaciones que me hizo. También debo agradecer a Juan Manuel Cuartas Restrepo la lectura que realizó de algunos de los capítulos de la tesis. También agradezco a Gilma Ríos P., Stella Kokkali y Marina Vărgău, su amistad y su interés en el buen desarrollo de mi trabajo. También Nicolás Uribe está de alguna manera involucrado en mi trabajo. Por último, quiero agradecer a mi familia, con cuyo afecto y solidaridad espero contar siempre.

## INTRODUCCIÓN

En su libro *Orientalism*, publicado en 1978, Edward Said sostiene que el orientalismo es un discurso creado por occidente para legitimar su poder colonial. Según Said el Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una tradición y una presencia en y para occidente.<sup>1</sup> El interés de los europeos por Oriente, suele ser ubicado especialmente a partir del siglo XVIII y quedó reflejado en la pintura, en los libros de viaje y en las traducciones de obras de la literatura oriental. *Las mil y una noches* fue una de las primeras obras de la literatura árabe traducida a una lengua europea y su publicación constituyó un evento importante, en la difusión de una imagen del Oriente entre los lectores. Las primeras traducciones de *Las Mil y una noches* fueron hechas al francés por Antoine Galland (1646- 1715) y después al inglés por Edward William Lane (1801-1876) y por Richard Francis Burton (1821-1890). A partir de la primera traducción realizada por Galland, *Las mil y una noches* logró gran popularidad en Europa, este hecho obedeció según Robert Irwin, a la publicación que se había hecho en aquella época, de los cuentos de hadas, *Contes de la mere l'Oye* de Charles Perrault (1628-1703) y que había creado entre los lectores europeos, el gusto por este tipo de narraciones.

---

<sup>1</sup> Cfr. Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979. P.5

A partir de la traducción hecha por Galland, *Las mil y una noches* se convirtió en un referente obligado, cuando se quería hablar de lo oriental y a la vez contribuyó, a que siempre que se hablara del Oriente, se le asociara a lo sexual, lo exótico, lo mágico y a un mundo poblado de mujeres sensuales dispuestas a complacer los deseos masculinos. Este punto de vista sobre las mujeres orientales, atraviesa la lectura que hicieron los occidentales y es, al mismo tiempo, la visión de Oriente que encontraremos reproducida no solo en la literatura occidental inspirada en temas orientales, sino también en la pintura de artistas como por ejemplo Dominique Ingres (1780- 1867) y Henri Matisse (1869- 1954) y en el cine, donde se representaba a las mujeres orientales como odaliscas semidesnudas que interpretaban a la perfección la danza de los siete velos para seducir a los hombres.

Ahora bien, también se puede hablar de un orientalismo presente en la literatura latinoamericana, sobre todo en el movimiento literario conocido como Modernismo que surgió a finales del siglo XIX y que tuvo en el poeta nicaragüense Rubén Darío, uno de sus principales exponentes. Una de las características de este movimiento consistía en manifestar su inconformidad con la realidad, huyendo hacia mundos exóticos, que por sus descripciones podemos asociar al Oriente representado en *Las mil y una noches*. En la literatura latinoamericana del siglo XX, encontramos autores de quienes se puede decir que hay una presencia del Oriente en su literatura, algunos de ellos son: Jorge Luís Borges, Octavio Paz, Severo Sarduy y el poeta colombiano Giovanni Quessep

Entre las autoras que han estudiado la presencia del Oriente en América Latina, se encuentran Araceli Tinajero, Julia Kushigian y Mabel Moraña. Tinajero se refiere al orientalismo como la fuente y aproximaciones al Lejano Oriente en diversos géneros, relatos de viaje, cuentos, poesías, crónicas y ensayos; ella en su libro *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* (2004) se propone establecer cómo se produjo un imaginario oriental, a finales del siglo XIX en América Latina. Kushigian por su parte, plantea en su libro *Orientalism in the Hispanic Tradition* (1991) que el uso del concepto del orientalismo de Said es polémico, en la medida en que deja al orientalismo hispanoamericano en una posición inferior al fenómeno anglo-francés; según esta autora, el orientalismo se dio en América Latina desde el momento mismo de su descubrimiento por parte de los españoles y así quedó reflejado en las crónicas y diarios de viajes de esa época. Moraña, de otro lado, sostiene que el Oriente aparece para el continente suramericano como un mundo exótico, que al mismo tiempo equivale al propio, en el sentido de que ambos espacios fueron sojuzgados y culturalmente “producidos” desde los paradigmas europeos, convirtiéndose Oriente y el Nuevo Mundo, en las afueras de la sociedad occidental.<sup>2</sup> Moraña define orientalismo como un conjunto de conceptualizaciones a partir de las cuales Europa “produce” a su “otro” oriental; en su definición, ella coincide con Said, pues él también habla del orientalismo como de una “idea” sobre Oriente. Así pues, el orientalismo presente en la literatura latinoamericana, seguirá siendo una idea del otro, desde un continente que se encuentra al margen y que cuenta con unas

---

<sup>2</sup> Cfr. Mabel Moraña, *Crítica impura*, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2004. P. 210

formas de hibridación y transculturación especiales, que incluyen elementos como el africano, el indígena y el español, que le dan unas características diferentes. Pero también podemos pensar que en Latinoamérica, se da una identificación con ese “otro” oriental, pues al igual que él, fue colonizada por países europeos y como dice Moraña, culturalmente producidos.

Dentro de este orden de ideas, encontramos escritoras latinoamericanas que han recurrido a Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, como a un personaje que les permite expresarse y manifestar lo que piensan del sometimiento del que han sido objeto dentro de la sociedad patriarcal. La crítica colombiana Helena Araujo, autora del libro *La Scherezade criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana* (1989), compara a las escritoras latinoamericanas con Sheherezade. Ella sostiene, que al igual que Scheherazade que tiene una voz propia que le permite narrar, las escritoras latinoamericanas, decidieron narrar por sí mismas, contar su historia con su propia voz. Araujo piensa que Sheherezade sería un buen sobrenombre *kitch* para la escritora latinoamericana: “¿Por qué? Porque como Sheherezade, ha tenido que narrar historias e inventar ficciones en carrera desesperada contra el tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo.”<sup>3</sup> Según Araujo la historia de las mujeres en la sociedad patriarcal latinoamericana había sido narrada por voces masculinas; cuando la mujer se

---

<sup>3</sup> Helena Araujo, *La Scherezade criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Centro editorial Universidad Nacional de Colombia., 1989. P.33

decide y empieza a escribir, comienza un proceso que la hace visible, adquiere una identidad que la lleva a convertirse en la autora de su propia historia.

También la crítica Wendy B. Faris recurre al personaje de Sheherezade para simbolizar a los escritores, hombres y mujeres, que se rebelan contra un régimen opresor y a través de su narración se convierten en la voz de los oprimidos. Faris dice que Sheherezade es la madre de los escritores y que ellos deben su existencia a la fertilidad de su mente, pero que ellos a su vez debieron inventar sus propias identidades ficticias. En su artículo "Scherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction" (1995), Wendy B. Faris, hace una relación entre el llamado realismo mágico y Sheherezade, el personaje de *Las mil y una noches*. Ella sostiene que el realismo mágico combina realidad y fantasía de tal manera que los elementos mágicos surgen de la realidad retratada. Faris dice que, así como Sheherezade narra para impedir su propia muerte y la de otras jóvenes, que vendrían después de ella, sí fracasa en su intento de mantener al sultán encadenado a su narración; los narradores y narradoras que ella llama "hijos de Scheherazade" narran para escapar a la muerte que imponen los campos de concentración o los regímenes totalitarios o inclusive para impedir la muerte de la ficción. Al recurrir a la imagen de Sheherezade, tanto Araujo como Faris están buscando una figura que les permita hablar de la creación literaria, al mismo tiempo de la masculina y de la femenina, pues la narradora de *Las mil y una noches*, se convirtió en el paradigma, a partir del cual, se podía hablar de capacidad narrativa y de imaginación creadora. Desde este punto de vista, las escritoras y escritores de Latinoamérica, hijas e hijos de Sheherezade, recurren a

la ficción para narrar, desde su propio punto de vista, no sólo su historia personal, sino también la de su comunidad, logrando así, instituirse como sujetos creadores.

La problemática de mi tesis está basada precisamente en esa tradición literaria y artística occidental que ha explotado *Las mil y una noches* a través de una doble mirada externa. De una parte existe ese Oriente fantástico, pleno de encanto y de historias extraordinarias. De otra parte, esta misma mirada es masculina y rodea de sus propias fantasías la figura de Sheherezade. Al mismo tiempo, en el contexto de la literatura latinoamericana y la escritura femenina, es necesario colocar esta mirada de otra manera: ¿qué es el Oriente proyectado a partir de un continente situado en las márgenes del mundo occidental? Y ¿cuáles deconstrucciones narrativas y temáticas aporta la visión femenina a la figura de Sheherezade?

Mi proyecto de tesis parte de estas preguntas para abordar un estudio comparado de obras de la literatura femenina contemporánea latinoamericana, que están inscritas en una reescritura de *Las mil y una noches*; este paralelo me permitirá analizar la posición del sujeto femenino latinoamericano ante las coacciones sociales y sexuales impuestas por la sociedad patriarcal. Para desarrollar dicho análisis me apoyaré en la noción de “personaje conceptual” enunciado por Gilles Deleuze y Felix Guattari y, en el concepto de “figura simbólica” de Gerard Genette; dichos conceptos me permitirán analizar el papel de Sheherezade, en la reescritura de *Las mil y una noches*, en la literatura latinoamericana escrita por mujeres.

Al mismo tiempo, temas como reescritura e intertextualidad forman parte importante del soporte teórico de esta tesis, en este sentido me apoyaré en la obra de Gerard Genette, Anne-Claire Gignoux y Linda Hutcheon. Los planteamientos de estos autores me ayudarán a analizar las obras propuestas en el corpus como una reescritura de *Las mil y una noches*. De otro lado, autoras como Elizabeth Grosz, Judith Butler y Sue Thornham, me permitirán indagar la representación del cuerpo femenino presente en las obras de las escritoras latinoamericanas que son objeto de esta investigación.

La elección de las obras del corpus estuvo motivada por el interés de las autoras latinoamericanas en recurrir al modelo de Sheherezade, como un personaje femenino que narra con su propia voz. De esta manera la escritora narra desde este personaje y plantea los diversos problemas que aquejan no sólo a las mujeres latinoamericanas sino también a sus países. Las obras que forman parte del corpus de esta tesis son: *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende (n. Chile, 1942), *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz (n. Argentina, 1940) y *Voces del desierto* de Nélide Piñón (n. Brasil, 1937). El elemento común en las obras de estas escritoras es que las tres han recurrido a Sheherezade para representar a través de ella, un personaje femenino que hace una reconceptualización del papel de la mujer en la sociedad patriarcal.

La presente tesis está compuesta de cuatro capítulos. El primero tiene por objetivo hacer una presentación del personaje conceptual, según lo plantean los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Qu'est-ce que la philosophie?* Según ellos el papel de la filosofía es crear conceptos y los personajes conceptuales

participan en la creación de esos conceptos. El personaje conceptual se deterritorializa y se reterritorializa, por eso puede pasar de un campo del saber a otro, como ocurre con personajes como Don Juan y Zaratustra, quienes desde otros campos del saber se reterritorializaron en la obra de filósofos como Sören Kierkegaard y Fiedrich Nietzsche, convirtiéndose en personajes conceptuales. En este sentido cabe preguntarse si ¿Ya que los territorios son una vía de pasaje, la noción de personaje conceptual se puede deslizar desde la filosofía y reterritorializarse en la literatura? ¿Es posible que Sheherezade se convierta en un personaje conceptual y como tal esté presente en obras literarias contemporáneas? También en el análisis del personaje de Sheherezade, el concepto de figura simbólica nos servirá para estudiar su presencia en la reescritura que hacen las escrituras latinoamericanas de *Las mil y una noches*. Según Genette la figura simbólica surge en el proceso de reescritura y consiste en una actualización que hace el autor del héroe de la obra que reescribe. Utilizar el concepto de figura simbólica, nos permitirá observar cuándo Sheherezade en las obras estudiadas puede ser un personaje conceptual y cuándo una figura simbólica.

En el segundo capítulo me propongo demostrar cómo Sheherezade se reterritorializa, a través de la reescritura, en las obras de Allende, Dujovne Ortiz y Piñón. La noción de personaje conceptual y de figura simbólica propuesta por Deleuze y Guattari, nos permite analizar la representación de Sheherezade en las novelas de las escritoras latinoamericanas mencionadas. Al analizar las obras de Allende y Dujovne Ortiz vemos que en la construcción de su personaje recurren a la *mise en abyme*, pues dentro de sus novelas se está escribiendo a la vez otra

obra. Nérida Piñón –por su parte- hace una reescritura de *Las mil y una noches*, cuya historia se desarrolla en la época del periodo abasí, concentrándose en el personaje de Sheherazade, una joven que sufre la tiranía del Califa. De otro lado, también analizo en este capítulo, la intermedialidad en la novela *Eva Luna* y en el relato « De barro estamos hechos». La intermedialidad nos permitirá ver cómo los discursos de múltiples campos que se insertan en el texto literario contribuyen a su significación.

El tercer capítulo tiene por objetivo analizar la doble intertextualidad presente en la novela *Eva Luna* y en *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. La doble intertextualidad está dada en el sentido de que por un lado, las dos obras son una reescritura de *Las mil y una noches* y por otro lado, el volumen *Cuentos de Eva Luna* guarda relaciones intertextuales con la novela *Eva Luna*. También analizo en este capítulo la novela *Eva Luna* como reescritura de la novela picaresca y el cuento «La venganza» como una reescritura del cuento de «La bella durmiente».

En el cuarto capítulo me propongo estudiar la representación del cuerpo femenino y el discurso humorístico en las novelas del corpus. Las escritoras latinoamericanas, al hacer uso de la función representativa del lenguaje, no sólo plantean a través de sus obras, una crítica al sistema social y político de los países latinoamericanos, sino que al mismo tiempo asumen la problemática femenina en lo que tiene que ver con el cuerpo y la mujer. Al analizar los recursos humorísticos presentes en las obras del corpus, pretendo demostrar cómo mediante la ironía y la parodia, las autoras estudiadas encuentran un instrumento de denuncia que les permite a través del humor evidenciar las injusticias de la

tiranía y el sometimiento de la mujer, su cuerpo y su sexualidad por los preceptos de la sociedad patriarcal.

## Capítulo 1

### Consideraciones filosóficas y literarias en torno al personaje conceptual y a la figura simbólica

En el presente capítulo me propongo analizar la noción de personaje conceptual, a partir de la presentación hecha por Gilles Deleuze y Felix Guattari en su obra *Qu'est-ce que la philosophie?* Al analizar este concepto, pretendo ver cómo se puede aplicar éste al estudio del personaje de Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, ya que como personaje, está presente en obras de la literatura mundial y por supuesto, en la literatura latinoamericana femenina contemporánea, donde aparece en las obras de escritoras, como Isabel Allende, Nérida Piñón y Alicia Dujovne Ortiz.

Según lo plantean Gilles Deleuze y Felix Guattari en su obra *Qu'est-ce que la philosophie?*, la filosofía dio vida a lo que ellos denominan “personajes conceptuales” y al mismo tiempo, vive de ellos, ya que dichos personajes participan en la creación de conceptos. A menudo esos conceptos son reconstruidos por el lector y pasan a ser otra cosa de lo que eran histórica-mitológica o comunmente. Los autores sostienen que: “*Les personnages conceptuels ont ce rôle, manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée*». <sup>4</sup> Los llamados personajes conceptuales surgen en diferentes disciplinas y pasan a otras, a la vez se

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les editions de Minuit, 1991. P. 67. (El texto citado está en letras itálicas en la obra).

“deterritorializan” y se “reterritorializan”; se convierten en algo diferente de lo que eran inicialmente. Deleuze y Guattari citan como ejemplos de personajes conceptuales al Sócrates de Platón, al Dionisio y al Zaratustra de Nietzsche, al Idiota de Nicolás de Cusa, al Don Juan de Kierkegaard. Algunos de los personajes conceptuales surgieron a partir de la filosofía, pero otros como Zaratustra y Don Juan, surgieron en otros campos del saber.

Para Deleuze y Guattari: «Un territoire est toujours en voie de déterritorialisation, au moins potentielle, en voie de passage à d'autres agencements, quitte à ce que l'autre agencement opère une reterritorialisation (quelque chose qui « vaut » le chez-soi)...»<sup>5</sup>. Los territorios no tienen límites fijos, por el contrario, sus fronteras son dinámicas y por lo tanto, se convierten en lugares de pasaje, que crean la posibilidad para que se den cambios en diferentes disciplinas. Dadas las posibilidades de reconfiguración permanente de los territorios, los personajes conceptuales van de unos campos del saber a otros. En este proceso de territorialización, deterritorialización y reterritorialización, los personajes conceptuales se enriquecen y con ellos las disciplinas de las cuales entran a formar parte. En ese ir y venir de una disciplina a otra, los personajes conceptuales pueden cambiar incluso de significado.

---

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980. P. 402.

Si el papel de la filosofía es crear conceptos, el filósofo se vale de los personajes conceptuales para la representación de esos conceptos. Ian Buchanan plantea:

Before philosophers can live and breathe, before they can even pick up a pen and set down a single thought, he or she must first craft, or else discover, this eternal figure of the conceptual persona, through which to channel their energies and ideas. This figure gives character to thought, lending it consistency and body (...)<sup>6</sup>

Que la filosofía cuenta con gran cantidad de personajes conceptuales, lo podemos ver en particular en el sistema filosófico nietzscheano, donde hay varios de ellos y cada uno representa un concepto filosófico. Entre los personajes conceptuales nietzscheanos más citados, se encuentran: Dionisio, Zaratustra, el Superhombre, etc. Según Deleuze y Guattari, una historia de la filosofía debe pasar por el estudio de los personajes conceptuales, pues ellos han trascendido no sólo las diferentes disciplinas sino también el tiempo. Ian Buchanan sostiene que si el personaje conceptual está bien concebido permanece siempre vivo, sin importar los años que pasen entre el momento de la creación y su recepción (Buchanan 2000, 49). Esta observación es válida cuando nos encontramos con personajes conceptuales como Don Juan, Zaratustra o Sheherezade, que trascendieron épocas y disciplinas y siguen estando presentes en la literatura, la música o la filosofía. En tanto que esos personajes conceptuales son agentes de enunciación, uno puede pensar en algo usando como intermediario un personaje conceptual. Deleuze y Guattari plantean:

---

<sup>6</sup> Ian Buchanan, *Deleuzisme. A Metacommentary*, Durham, Duke University Press, 2000. P. 49

La figure théâtrale et musicale de Don Juan devient personnage conceptuel avec Kierkegaard, et le personnage de Zarathoustra chez Nietzsche est déjà une grande figure de musique et de théâtre. C'est comme si des uns aux autres, non seulement des alliances, mais des bifurcations et des substitutions se produisent.<sup>7</sup>

Como vamos a ver más adelante, Sören Kierkegaard en su ensayo titulado: «Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique» (1843) hace un análisis del personaje de Don Juan, presente en la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart; a su vez, el filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche en su obra *Así hablaba Zaratustra (Also sprach Zarathustra, 1883)* hace una recreación del profeta iraní, Zaratustra.

### **1. Don Juan como personaje conceptual en «Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique» de Sören Kierkegaard**

Una de las características de Don Juan como personaje conceptual, según lo presenta el filósofo danés Sören Kierkegaard (1813-1855) en su ensayo «Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique»<sup>8</sup>, es la personificación a través de él, de la sensualidad. Kierkegaard hace un análisis del personaje de Don Juan según aparece representado en la ópera *Don Giovanni*, que fue compuesta en 1787 con música de Wolfgang Amadeus Mozart y basada en el libreto escrito por Lorenzo da Ponte. Según Kierkegaard « Avant Don Juan, jamais la sensualité n'a été conçue comme principe ; aussi l'éros est-il avec lui déterminé par un nouvel

---

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991. P. 64

<sup>8</sup> Este ensayo forma parte del libro *Enten-Eller (Ou bien... Ou bien)* y su título original es: "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalsk-Erotiske" publicado bajo el seudónimo, Victor Eremita, en Copenhague en el año de 1843.

attribut : il est ici *séduction*. »<sup>9</sup> A través de Don Juan, el filósofo quiere definir, además del concepto de “seducción”, la posibilidad de que este concepto se exprese mediante la música. Para él, el amor, *eros*, como lo concibieron los griegos no estaba fundado en los sentidos, sino en el alma (Kierkegaard en Boyer 1993, 66). Según Kierkegaard, la sensualidad que no era un principio fundamental en la cultura griega, aparece en la figura de Don Juan, asociada directamente al cristianismo de la Edad media.

Deleuze y Guattari, parafraseando a Herman Melville, sostienen que el personaje conceptual debe ser Original, Único (en letras mayúsculas en el texto original) y además agregan: « *Même antipathique, il doit être remarquable; même répulsif, un concept doit être intéressant.* » (Deleuze, Guattari, 1991, 80). Los personajes se multiplican, se bifurcan, se enfrentan y se reemplazan. De esta manera un personaje como Don Juan, presente en la literatura española del siglo XVII pasó a la música, la literatura, la filosofía y el cine de los siglos posteriores. Al deterritorializarse y reterritorializarse en diferentes disciplinas, el personaje fue adquiriendo nuevos elementos que lo enriquecieron y lo redefinieron. Deleuze y Guattari sostienen que los personajes conceptuales pueden ser simpáticos o antipáticos, así por ejemplo, al hablar de los personajes conceptuales nietzscheanos, ellos clasifican a Dionisio y Zaratustra como simpáticos y a Cristo, el Superhombre y Sócrates como antipáticos. Lo más importante es que, como lo plantean Deleuze y Guattari, a través de estos

---

<sup>9</sup> Sören Kierkegaard, « Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique (Copenhague 1843) » En : Régis Boyer (edit.) *Soren Kierkegaard. Ou bien ...Ou bien. La Reprise, Stades sur le chemin de la vie, la maladie à la mort*, Paris, Editions Robert Laffont. 1993. P. 91

personajes se crean nuevos conceptos que aportan nuevas imágenes, que contribuyen al desarrollo de las diferentes disciplinas. Ellos dicen: « De beaucoup de livres de philosophie on ne dira pas qu'ils sont faux, car ce n'est rien dire, mais sans importance ni intérêt, justement parce qu'ils ne créent aucun concept, ni n'apportent une image de la pensée ou n'engendrent un personnage qui vaille la peine. »<sup>10</sup>

Como hemos dicho, el personaje de Don Juan apareció por primera vez en la literatura española en el año 1630 cuando fue publicada la obra, *El burlador de Sevilla* atribuida a Tirso de Molina (1583-1648), seudónimo de fray Gabriel Téllez. Los acontecimientos se sitúan históricamente en el siglo XIV en el reinado de Alfonso XI, cuando la ciudad de Sevilla era la capital del reino de Castilla. Don Juan era un hombre que se dedicaba a seducir a las mujeres, como él mismo lo dice, en uno de los diálogos de la obra: “Sevilla a voces me llama/ el Burlador, y el mayor/ gusto que en mí puede haber es burlar una mujer/ y dejarla sin honor.”<sup>11</sup> Don Juan Tenorio buscaba constantemente mujeres para satisfacer su apetito sensual, pero cuando trató de seducir a Doña Ana de Ulloa en su propia casa, ésta pidió auxilio, su padre acudió en su defensa y se enfrentó a Don Juan, quien le dio muerte. El espíritu de Don Gonzalo de Ulloa, padre de Doña Ana, regresó de entre los muertos para vengar la ofensa cometida contra su hija y al vengarla, se convirtió en el vengador de todas las mujeres que habían sido burladas por Don Juan, a quien terminó llevándose a los infiernos.

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, op. cit. P. 80

<sup>11</sup> Andrés de Claramente, *El burlador de Sevilla* (atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina), Edición crítica de Alfredo Rodríguez López- Vásquez, Zaragoza, Kassel Edition Reichenberger, 1987. P. 115

Don Juan, como lo plantea Kierkegaard se convirtió en un personaje conceptual, pero fue como una figura simbólica, según lo plantea Genette, que trascendió la literatura española, apareciendo en obras de teatro, novelas y poemas posteriores a la época. Son famosas las obras de escritores como José Zorrilla, Ernst Theodor Hoffmann, Alexandre Pushkin, Nikolaus Lenau, Charles Baudelaire, Molière y Prosper Mérimée, entre otros, donde Don Juan es protagonista. En el cine también se han hecho algunas realizaciones sobre el personaje de Don Juan, una de las primeras fue “Adventures of Don Juan” (1948) y una de las últimas “Don Juan de Marco” (1995). En la música, el personaje de Don Juan está presente en la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart y en el poema sinfónico “Don Juan” de Richard Strauss.

Kierkegaard en su ensayo «Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique», se refiere a Don Juan como un personaje que surgió en la Edad media, que se debatió en la discordia impuesta por el cristianismo, entre la carne y el espíritu. En esa dualidad<sup>12</sup>, Don Juan sería el personaje que representa la carne (Kierkegaard en Boyer 1993, 87). Desde la perspectiva de Kierkegaard, Don Juan

---

<sup>12</sup> Otto Rank en su obra *Don Juan et le double*, también analiza el personaje de Don Juan según aparece representado en la ópera Don Giovanni. Rank también ve en la ópera de W. A. Mozart, la representación de un personaje surgido de la tradición cristiana y su dualidad entre la carne y el espíritu, pero él, al contrario de Kierkegaard, quien destaca la alegría y el poder seductor de Don Juan, hace énfasis en el castigo que recibe Don Juan debido a sus pecados. Él dice: «Il suffit de laisser un moment de côté l'idée traditionnelle du chevalier érotique pour s'apercevoir, non sans une certaine surprise, que dans l'opéra de Mozart il ne s'agit pas du tout d'un aventurier heureux dans ses prouesses amoureuses, mais plutôt d'un pauvre pécheur poursuivi par la malchance et qui, en fin de compte, subit le sort traditionnel des gens de son époque, c'est-à-dire l'expiation dans l'enfer chrétien. » Otto Rank, *Don Juan et le double*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973. P. 143

se convierte en un personaje conceptual que encarna la expresión del amor sensual y seductor, pero es sólo a través de la música, como lo hizo Mozart, que esa sensualidad puede ser expresada. Él dice: « Mais la parole est incapable d'exprimer cette force, cette puissance dont la musique seule peut nous donner une idée, car elles échappent au langage de la réflexion et de la pensée. »<sup>13</sup> Sólo a través de la música logra expresarse la sensualidad de este personaje, pues la música se diferencia de la literatura, en que ésta puede impresionar de una manera diferente los sentidos. Más adelante agrega: « Seule la musique est capable d'exprimer cette force inhérente à Don Juan, cette puissance souveraine, cette vie ; et je ne sais la qualifier autrement que de gaieté débordante. »<sup>14</sup> Kierkegaard es descrito por los comentaristas filosóficos como un hombre melancólico, que renunció al amor de la única mujer que amó en su vida y la cual mantendría siempre como su fuente de inspiración. Fue a ella a quien el filósofo antes de morir nombró su heredera; Kierkegaard, que se reconoció incapaz de amar, admiraba en Don Juan su capacidad de amar y ser feliz. También admiraba profundamente a Mozart, por su capacidad de expresar a través de la música toda la sensualidad de Don Juan y según él, es a partir de la ópera *Don Giovanni*, que Mozart ocupa un lugar entre los inmortales.

En el libreto de Lorenzo da Ponte queda bien expresado el carácter sensualista de Don Juan, cuando él dice a su criado Leporello que para él las mujeres son más necesarias que el pan que él come y que el aire que respira (da

---

<sup>13</sup> Soren Kierkegaard, « Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique (Copenhague 1843) », op. cit. P. 97

<sup>14</sup> Ibid. P. 98

Ponte 1974, 134). Las palabras de Don Juan establecen una relación directa entre su inclinación sensual por las mujeres y los sentidos del gusto y del olfato, a través de los cuales se satisfacen necesidades primarias como comer y respirar. También, en diálogo con Leporello le dice: « C'est l'amour. Celui qui est fidèle à une seule, est cruel envers les autres. Moi, qui sens en moi un si grand sentiment, je les aime toutes. Et parce que les femmes comprennent si peu, elles taxent ma bonne nature de trompeuse. »<sup>15</sup> Kierkegaard en su ensayo, demuestra el carácter esencialmente seductor de Don Juan, él dice que su amor proviene solamente de los sentidos y no del alma. Así pues, este amor no puede ser fiel, sino todo lo contrario, absolutamente infiel (Kierkegaard en Boyer 1993, 92). La lista de mujeres seducidas por Don Juan contiene los nombres de las 1003 mujeres que sedujo, pero sólo conoce de ellas su cuerpo, no conoce su alma. El amor verdadero compromete el alma. Julia Kristeva, al hablar de Don Juan en su ensayo: « Don Juan ou aimer pouvoir » dice: « Don Juan de Mozart jouit d'élaborer une combinatoire. Ces épouses sont des repères (retenons ce terme) de sa construction : s'il les désire, il ne les investit pas comme objets autonomes, mais comme des jalons de sa propre construction » (Kristeva 1983, 189). Esto que dice Kristeva acerca de Don Juan corrobora el hecho de que para él, las mujeres no tenían un valor por sí mismas, sino que sólo existían en la medida en que fueran objetos de su conquista.

---

<sup>15</sup> Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974. P.135

Para Kierkegaard, el personaje de Don Juan es uno de los que él llamó “figuras representativas” al lado de otros como Fausto y el Judío Errante. George Pattison dice lo siguiente sobre la importancia de esas figuras para Kierkegaard:

The esthetic significance of these figures can be seen in the way that one entry in his *Journals and Papers* (I, 179) speaks of the most appropriate means of representing them artistically as, respectively, music (Don Juan), epic (The Wandering Jew) and Dramatic (Faust). Moreover, as ideas representing sensuousness (Don Juan), doubt (Faust), and despair (The Wandering Jew), Kierkegaard is concerned to demonstrate that any artistic portrayal must remain within the boundaries established by these ideas.<sup>16</sup>

Una de las diferencias que plantea Kierkegaard entre Don Juan y Fausto, es que Don Juan, como ya habíamos anotado, es esencialmente seductor, su amor no proviene del alma sino de los sentidos. El amor de Fausto, por el contrario, se desenvuelve en el plano de lo intelectual, su fuerza de seducción está en la palabra; él no puede ser considerado como Don Juan, un seductor. Como comentábamos, el carácter de seductor de Don Juan, dice Kierkegaard, sólo puede expresarse mediante la música que es en sí misma seductora.

L'amour sensuel, en revanche, est capable de tout brouiller. Pour lui, l'essentiel, c'est la féminité dans toute l'abstraction du terme et, tout au plus, une différence relevant plutôt des sens. L'amour qui relève de l'âme est durée dans le temps, l'amour sensuel, évanouissement dans le temps ; or, le médium qui exprime cette évanescence c'est la musique. Elle est admirablement propre à cette tâche, car elle est beaucoup plus abstraite que le langage ; par suite, elle n'exprime pas le particulier, mais le général en toute sa généralité ; cependant elle ne le traduit pas dans la réflexion abstraite, mais dans l'immédiateté concrète.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> George Pattison, “Art in an age of reflection.” En: *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Edited by Alastair Hannay and Gordon Marino, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. P. 84

<sup>17</sup> Soren Kierkegaard. « Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique. (Copenhague 1843) ». Op. cit. 93

Marguerite Griemault plantea que la ópera Don Juan de Mozart expresa la idea más abstracta que se pueda imaginar: la sensualidad concebida como principio y expresada a través de la música. A esto Kierkegaard lo denominó: *la génialité sensuelle* (Griemault 1962, 57). Kierkegaard destaca como característica sobresaliente del amor sensual, la pasión y su carácter efímero. Mientras el amor de Don Juan se expresa a través de la música, el de Fausto lo hace, a través del lenguaje. Kierkegaard plantea que hay algo de demoníaco en los dos, que en Don Juan se expresaría desde la sensualidad y en Fausto desde el deseo.

Doña Elvira es el personaje femenino principal en la ópera *Don Giovanni* de Mozart; ella es seducida por Don Juan y cede ante su promesa de matrimonio. Por supuesto, a él sólo le interesaba seducirla, no convertirla en su esposa. Doña Elvira se siente traicionada por él y empieza a perseguirlo reclamándole su traición y haciendo lo posible para que otras mujeres no caigan bajo su poder conquistador. Ella se pone en evidencia, al hacer público el hecho de haber sido engañada y haber perdido su honor a causa de Don Juan. Al contrario de la hija del Comendador, Doña Ana, Elvira asume su propia defensa y el reclamo de la promesa incumplida. Kierkegaard resalta en Elvira su capacidad de amar, pues a pesar de la traición de Don Juan, ella se siente capaz de perdonarlo y seguirlo amando. En su diario Kierkegaard se compara con Doña Elvira, cuando dice:

In certain respects I can say of Don Juan what Elvira says to him: "You murderer of my happiness"- for to tell the TRUTH it is this piece which affected me so diabolically that I can never forget it; it was this piece

which drove me, like Elvira, out of the cloister's quiet night. (Journals, 2789. 230)<sup>18</sup>

Dentro del proceso de deterritorialización y reterritorialización que se da en las diferentes disciplinas, Kierkegaard consiguió a partir del personaje conceptual Don Juan, definir el amor sensual y la posibilidad de expresarlo musicalmente, como lo hizo Mozart en su ópera *Don Giovanni*. Según Kierkegaard, ésta sería la segunda existencia de Don Juan, la primera pertenece al cristianismo y al debate que se dio en la Edad media, entre la carne y el espíritu.

## 2. Zarathustra como personaje conceptual de Friedrich Nietzsche

Según Raymond Bellour el objetivo del libro *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze y Guattari es: “[...] qualifier par leurs différences respectives la philosophie, la science et l’art, chaque domaine étant enfin conçu sans privilège par rapport à l’autre, comme exercice et production de la pensée [...] »<sup>19</sup> Pero entre la filosofía, la ciencia y el arte, se presenta un tipo de interferencia cuando los personajes conceptuales pasan de una disciplina a otra. Deleuze y Guattari a estas interferencias las denominan *glissements* (deslizamientos) y afirman que pueden ser tan sutiles como lo demuestra la presencia de Zarathustra en la filosofía de Nietzsche.

---

<sup>18</sup> *Soren Kierkegaards Journals and papers*, Vol. I. Edited and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong, Bloomington and London, Indiana University Press, 1967. P. 230.

<sup>19</sup> Raymond Bellour, « Michaux, Deleuze » En : *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Sous la direction d’Eric Alliez, Paris, Institut Synthélabo par le progrès de la connaissance, 1998. P. 538

Los personajes conceptuales pasan de un plano a otro, se deterritorializan y se reterritorializan. Este es el caso de Zaratustra, un personaje que surgió en el mundo religioso de los persas y que ingresó a la filosofía a través de la obra del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Zaratustra vivió presumiblemente, en el siglo VI a. de C., según Mircea Eliade en su obra *Histoire des croyances et des idées religieuses*, la vida de Zaratustra se puede establecer entre el año 628 y el año 551 a. de C. (Eliade 1976, 318). A partir del análisis lingüístico de los *Ghātā*, cuya escritura se atribuye a Zaratustra, se puede decir que éste vivió en la región de Chorasmie o Bactriana.

Los *Ghāta* en la actualidad forman parte del libro sagrado de la religión iraní conocida como Zoroastrismo. La colección completa de los libros sagrados de esta religión recibe el nombre de *Zend –Avesta*. A partir de los *Ghāta* se han podido establecer algunos datos autobiográficos de la vida de Zaratustra, que autentican su existencia como personaje histórico. Según estos textos, Zaratustra reconocía como divinidad a Ahura Mazda, sus enseñanzas se dirigían a la conciencia del hombre y predicaba sobre la oposición entre el bien y el mal, nociones morales a partir de las cuales se generaría su teoría acerca del mundo. También estaba en contra de los sacrificios de animales que llevaban al derramamiento de sangre, especialmente de los bovinos. Insistía en la necesidad de ser virtuosos, ya que después de morir, cada uno sería juzgado de acuerdo a como hubiera sido su comportamiento en la tierra.

Al igual que el personaje de Don Juan, Zaratustra aparece también como personaje en la música. Es famosa la ópera *Zoroastro*<sup>20</sup> de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), basada en el libreto escrito por Luis de Cahusac. Esta ópera fue representada por primera vez el 5 de diciembre de 1749 en París y consiste en la escenificación de la lucha entre Zoroastro y las fuerzas del mal representadas por Erinice y Abramane. Ellos buscan la muerte de Zoroastro y de Amelite, heredera legítima del trono de Bactria. Después de que Erinice y Abramane luchan contra Zoroastro y su amada, Amelite, la tierra se abre y se los traga. Zoroastro y Amelite son protegidos por Oromases, el rey de los genios, quien entrega a Zoroastro el “Libro de la vida”, que sería el libro llamado por los persas antiguos *Zend-Avesta*. Después del combate aparece el primer templo consagrado a la Luz, revelando los diferentes signos del bien, las artes y las virtudes que Zoroastro va a divulgar sobre la tierra.

Además de Deleuze y Guattari, otros filósofos e intelectuales se han referido a la presencia de Zaratustra como personaje en la obra del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche. Según Jean Varenne Nietzsche se sirvió del personaje de Zaratustra, para expresar líricamente el pesimismo romántico de su época (Varenne 2006, 7). Por su parte C. G. Jung sostiene que Zaratustra no es de ninguna manera una figura poética o metafórica inventada por Nietzsche, sino que Zaratustra es Nietzsche mismo (James L. Jarriet 1988, 4). Para Jung, Zaratustra equivaldría a un doble de Nietzsche y sería más que un simple personaje. Por su

---

<sup>20</sup> En la tradición helénica, Zaratustra es conocido bajo el nombre de Zoroastro, es un mago y es como mago que según Eliade, lo evocan los filósofos del Renacimiento italiano y es desde esa perspectiva que aparece en el Fausto de Goethe.

parte, para Martín Heidegger, al inventar la figura de Zaratustra, Nietzsche inventó el pensador (Heidegger 1961, 225), para él, Zaratustra representa el pensador heroico. Nietzsche en su obra *Ecce Homo* dice sobre Zaratustra:

On ne m'a pas demandé, on aurait dû me demander ce que signifie précisément dans ma bouche, celle du premier immoraliste, le nom de *Zarathoustra* : car ce qui fait la singularité formidable de ce Persan dans l'histoire, c'est justement le contraire. Zarathoustra est le premier à avoir vu dans le combat du Bien et du Mal le vrai rouage moteur des choses, –la traduction de la morale en langage métaphysique, comme force, cause, fin en soi, est son œuvre à lui. Mais cette question apporterait au fond déjà la réponse. C'est Zarathoustra qui a créé la plus fatal des erreurs, la morale: par conséquent il doit aussi être le premier à reconnaître cette erreur.<sup>21</sup>

Nietzsche eligió entonces al profeta iraní, Zaratustra, porque lo consideraba el primer moralista de la historia y era precisamente a través de este personaje, que quería anunciar la muerte de Dios y la llegada del Superhombre. Este será el propósito principal del filósofo en su obra *Así hablaba Zaratustra (Also sprach Zarathustra)*.

Los intérpretes de la filosofía nietzscheana destacan el hecho de que en su obra *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche habla a través de parábolas imitando el estilo en que está escrita la Biblia. También, al igual que Cristo, Zaratustra a los treinta años decide alejarse del mundo de los hombres, para después retornar a predicar su doctrina. Al inicio de *Así hablaba Zaratustra* se puede leer: “Cuando Zaratustra tenía treinta años, abandonó su patria y el lago de su patria y se fue a la montaña. Gozó allí de su espíritu y su soledad y no se cansó de ello por espacio de diez años. Al fin cambió de parecer, y un día se levantó al romper la aurora, se

---

<sup>21</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Nietzsche contre Wagner*, Paris, Flammarion, 1992. P. 153

puso cara al sol y le habló [...]”<sup>22</sup> Zaratustra decidió abandonar la montaña después de haber vivido diez años en la soledad, porque se dio cuenta de que durante ese tiempo había adquirido la sabiduría y decidió compartirla con los hombres. Descendió en compañía del águila y la serpiente que eran los animales con los cuales vivía y después de hablar con un anacoreta a quien se había encontrado en su camino, se fue en busca de la gente para anunciarle la muerte de Dios y la llegada del Superhombre. Eugen Fink plantea que en su obra *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche piensa por medio de símbolos. Fink escribe:

Il ne se meut pas à travers des concepts spéculatifs qui lui paraissent des abstractions vides, mais à travers des métaphores dans lesquelles ses intuitions se concrétisent. Ses plus hautes pensées prennent pour ainsi dire figure et forme ; elles se incarnent dans le personnage de Zarathoustra.<sup>23</sup>

Las metáforas a las que hace referencia Fink, equivaldrían a los personajes conceptuales, enunciados por Guattari y Deleuze. Además de Zaratustra, otros personajes conceptuales que aparecen en *Así hablaba Zaratustra*, son: el águila, la serpiente, el asno, el camello, el mono, el león, Ariadne, Dionisio, el bufón y el Superhombre, entre otros. Cada uno de ellos representa diferentes conceptos de la filosofía nietzscheana. El encuentro con el bufón aparece descrito de la siguiente manera en *Así hablaba Zaratustra*:

Pasando así, con lentitud por entre las multitudes y por muchas ciudades, Zaratustra regresaba dando rodeos a su montaña y a su cueva. Y de improviso llegó también a la puerta de la *gran ciudad*. Mas allí le salió al paso un bufón echando espumajos y con los brazos extendidos. Era el bufón que la gente llamaba “el mono de Zaratustra”, pues imitaba un poco su modo de hablar y bebía con frecuencia en la fuente de su sabiduría.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, Bogotá, Panamericana editorial, 2002. P. 11

<sup>23</sup> Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965. P. 78

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *Ibid.* P. 189

Según Deleuze el personaje del bufón se representa también a través del mono y del enano. El bufón es la caricatura de Zaratustra, Deleuze dice de él:

Comme Zarathoustra, il prétend dépasser, surmonter. Mais surmonter signifie pour lui: ou bien se faire porter (grimper sur les épaules de l'homme, et de Zarathoustra lui-même); ou bien sauter par-dessus. Ce sont les deux contresens possibles sur le « Surhomme ». <sup>25</sup>

El bufón expresa resentimiento, aunque pretende hablar como Zaratustra, de su boca sólo salen gruñidos y no será posible que personajes como él logren llegar al Superhombre.

Se puede decir entonces que en la filosofía nietzscheana hay gran cantidad de personajes conceptuales, algunos de ellos en *Así habló Zaratustra*, rodean a Zaratustra y otros aparecen en otras del filósofo. Según Deleuze y Guattari, los personajes conceptuales intervienen en la creación misma de los conceptos. Ellos dicen:

Un penseur peut donc modifier de façon décisive ce que signifie penser, dresser une nouvelle image de la pensée, instaurer un nouveau plan d'immanence, mais, au lieu de créer de nouveaux concepts qui l'occupent, il le peuple avec d'autres instances d'autres entités, poétiques, romanesques, ou même picturales ou musicales. <sup>26</sup>

Zaratustra, un personaje que surgió de la historia de la religión y pasó a la filosofía, el teatro y la música, se convirtió en un personaje conceptual de la filosofía nietzscheana. Según Nietzsche mismo lo afirmó, se valió de él para

---

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965. P. 44

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991. P. 65

representar la muerte de la moral, uno los temas fundamentales de su sistema filosófico.

### **3. El personaje conceptual y la figura simbólica**

Como habíamos dicho, el personaje conceptual, según Deleuze y Guattari, surge en la filosofía y se convierte en el sujeto de una filosofía. A través de él, el filósofo enuncia actos en tercera persona y de esta manera se convierte en “agente de la enunciación”. Deleuze y Guattari hacen la diferencia entre los personajes conceptuales y las figuras estéticas, para ellos los primeros son potencias de conceptos y los segundos potencias de afectos y de perceptos. El plano de la inmanencia de la filosofía y el plano de la composición del arte pueden entrecruzarse y puede aparecer un personaje conceptual en un plano de composición o una figura estética en un plano de inmanencia. En este último caso, afirman Deleuze y Guattari, que dichos pensadores se convierten en filósofos “a medias” (Deleuze, Guattari 1991 : 64) y citan como ejemplos a los escritores Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, etc.. Con base en lo anterior, se podría decir que en algunos casos el personaje de Sheherezade presente en la literatura, se acerca a lo que Deleuze y Guattari definen como personaje conceptual.

Entre las novelas que forman parte del corpus de esta tesis, es en *Voces del desierto*, donde encontramos que la autora, a través del personaje de Sheherezade, quiere hacer una redefinición de la mujer. La Sheherezade que representa Piñón pretende llevar la luz a los lugares oscuros, busca siempre averiguar la verdad y recuerda constantemente las enseñanzas filosóficas de su maestro Avicena, a

partir de las cuales hace sus propias reflexiones filosóficas. Tradicionalmente la mujer era asociada a la oscuridad y la narradora de *Las mil y una noches*, quien siempre narraba por la noche, se constituía en ejemplo para hablar de esta manera de definir a la mujer. Lo contrario ocurre en la novela de la escritora brasileña, donde se se compara a Sheherezade con Proserpina, que emerge de la noche y con la llegada del día, el Califa le concede otro día de vida. Al final, ella gana la batalla y se salva de la muerte. La filósofa Luce Irigaray sostiene que « le féminin n'a jamais été défini que comme envers, voire revers, du masculin » (Irigaray 1977, 154). Al hombre tradicionalmente se le ha definido como un ser activo, diurno, mientras que a la mujer se le ha definido como un ser pasivo, nocturno. La Sheherezade de *Voces del desierto* gana su lucha contra la oscuridad y se muestra como un ser amante del día y del sol. Podríamos decir que los planteamientos de este personaje son reflexiones filosóficas que la acercan al personaje conceptual enunciado por Deleuze y Guattari.

De otro lado, teniendo en cuenta que los planteamientos sobre reescritura forman parte importante del soporte teórico de esta tesis, el concepto de figura simbólica de Gerard Genette nos ayudará a analizar la presencia de Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, en las obras de las escritoras latinoamericanas que forman parte de nuestro corpus de trabajo.

Gerard Genette en su libro *Palimpsestes* (1982) plantea que en el proceso de reescritura, que él denomina “transposición”, aparece la figura simbólica. Esta figura surge mediante la transposición diegética y hace presencia cuando los escritores recurren a personajes u obras creadas por otros autores y las actualizan

a los ojos de su propio público. Genette cita como ejemplo el personaje del Quijote presente en la obra “Vida de Don Quijote y Sancho” (1905) del escritor español Miguel de Unamuno. La figura simbólica surge gracias a la « valorización primaria » que él define como : « [...] valorisation du héros et de ses actions, déjà plus qu’entrevue chez Unamuno, ne peut évidemment consister à conférer à ce héros une prééminence dont il jouissait déjà dans l’hypotexte ; elle consiste plutôt à augmenter son mérite ou sa valeur symbolique» (Genette, 1982 : 400). En este sentido encontramos que el personaje de Sheherezade presente en las obras: *Eva Luna*, *Cuentos de Eva Luna*, *El árbol de la gitana* y *Voces del desierto*, es dotado de unas características que no tiene este mismo personaje en *Las mil y una noches* y podemos decir en términos de Genette, que estas autoras han actualizado este personaje, dándole características que aumentan su valor y su mérito. Las escritoras latinoamericanas: Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y Nérida Piñón, recurren al personaje de Sheherezade para contar desde su punto de vista la historia social y política de América Latina, para criticar la situación de la mujer y de su sometimiento a los parámetros de la sociedad patriarcal.

Según Genette también hay figuras simbólicas a las que se les da una valorización secundaria y esto lo hace el escritor o escritora con el fin de destacar un personaje literario que en el hipotexto aparece en segundo plano. Él cita el caso de Antígona en la obra de teatro *Antígona* (1942) de Jean Anouilh, que es una reescritura de la obra de Sófocles. También el escritor John Barth, en su

novela corta titulada “Dunyazadiad”<sup>27</sup> le da un papel importante, a la hermana de Sheherezade, diferente al que desempeña en *Las mil y una noches*. En este mismo sentido lo hace Nélida Piñón, quien en *Voces del desierto* presenta a Dinazarda, como una mujer dotada de un talento especial para la administración. El mismo caso encontramos en la novela *Penelopiad* de Margaret Atwood, allí la autora le da otras características a Penélope, diferentes a las que posee en la *Iliada*. La Penélope presente en la novela de Atwood es una mujer astuta e inteligente que sabe administrar los bienes dejados por Ulises antes de partir a la guerra de Troya.

Ahora bien, debo aclarar que aunque gran parte del primer capítulo de esta tesis está dedicado al estudio del personaje conceptual, para analizar la presencia de Sheherezade en las obras de las escritoras latinoamericanas que forman parte del corpus de mi investigación, también el concepto de figura simbólica de Gerard Genette, es igualmente importante para analizar el mismo fenómeno. La relación entre el personaje conceptual y la figura simbólica se daría en cuanto que los dos conceptos retoman un personaje, le dan unas características nuevas y son reconstruidos por el lector en el proceso de lectura. Mientras que en Genette el personaje simbólico se da a partir de la valorización, mediante la reescritura, de un personaje literario, para Deleuze y Guattari, el personaje conceptual surge de la filosofía y en su proceso de deterritorialización y reterritorialización puede pasar a diferentes disciplinas. En este sentido se podría decir que el personaje de

---

<sup>27</sup> La novela corta “Dunyazadiad” forma parte del libro *Chimera*, New York, First Mariner Books, 1972.

Sheherezade de *Voces del desierto* es un personaje que hace la transición entre la figura simbólica y el personaje conceptual.

#### 4. El personaje Sheherezade

Como hemos venido planteando, filósofos como Kierkegaard y Nietzsche se valieron de personajes conceptuales para expresar conceptos de su sistema filosófico. El papel de la filosofía es la creación de conceptos. Siguiendo este camino, los filósofos han recurrido a la creación de personajes conceptuales para la expresión de esos conceptos. Según Deleuze y Guattari:

Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse: le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les « hétéronymes » du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages.<sup>28</sup>

Según lo anterior no es raro entonces que muchas veces al hablar, se nombre a Zaratustra, cuando queremos hablar de Nietzsche, pues ningún personaje conceptual como éste, ha pasado a ser el heterónimo de su autor. Se podría plantear que algo similar pasa en la literatura, cuando al querer hablar de *Las mil y una noches*, hablamos de Sheherezade, o que muchos escritores y escritoras recurrieron a Sherezade para simbolizar el personaje femenino que cuenta historias. Al igual que hablamos de Don Juan y de Zaratustra como personajes

---

<sup>28</sup> Ibid. P. 62

conceptuales, a manera de hipótesis se podría decir que el personaje Sheherezade de *Las mil y una noches*, se constituyó en un personaje conceptual.

De la misma manera que Don Juan y Zaratustra, Sheherezade ha sido representada en campos diferentes al literario. En música es famosa la obra titulada “Sheherezade” compuesta por Nikolai Rimsky-Korsakov en 1887, también lo es, la obertura para piano, “Sheherezade”, que Maurice Ravel compuso en 1897. En 1910, Michel Fokine creó la coreografía del ballet conocido como “Sherezade”, a partir de la pieza de Rimsky- Korsakov. El personaje de Sheherezade también ha sido representado en la pintura, artistas como León Carré (1878-1942) y Edmund Dulac (1882-1953) la pintaron en escenas que sirvieron para ilustrar ediciones de *Las mil y una noches*. En el cine hay diversas versiones de *Las mil y una noches*. Son famosas por ejemplo “Le palais des mille et une nuits” (1905) de Georges Méliès, “The Thief of Bagdad” (1924) de Raoul Walsh y “Fiore delle mille e una notte” (1974) de Pier Paolo Pasolini. Algunas de las películas que se han dedicado a Sheherezade son “Shéhérazade” (1963) de Pierre Gaspard-Huit y “Shéhérazade” (1995) de Florence Mialhe.

En la literatura, el personaje de Sheherezade aparece en la obra de algunos escritores y escritoras que simbolizan a través de ella el personaje que narra historias para detener, metafóricamente hablando, la amenaza de muerte que pende sobre él. Al mismo tiempo, otras escritoras han hecho una reescritura del personaje de Sheherezade, le han dado otras características para representar a la mujer oriental u occidental moderna, que afronta otros retos y que como el

personaje de *Las mil y una noches*, manifiesta su voluntad de enfrentar el sistema social y político en el que vive. En la obra de otros escritores, Sheherezade está representada a través de un personaje masculino que ejerce la función de narrador y en otros es un animal y tiene la habilidad narradora del personaje femenino de *Las mil y una noches* que le permite detener, mediante la narración de historias, una sentencia de muerte o una situación de peligro.

Sheherezade como personaje pasó de las narraciones de *Las mil y una noches*<sup>29</sup> a formar parte de la poesía, la novela, los relatos literarios, la música, el cine y la pintura. Ha trascendido las épocas, pasando de la Edad media a ser difundida en las traducciones europeas de los siglos XVIII y XIX,<sup>30</sup> hasta la literatura y otras manifestaciones culturales del siglo XX y lo que va del XXI. Al igual que otros personajes trascendió el tiempo y sufrió mutaciones. Como dice Genette sobre la figura simbólica, Sheherezade ha sido reactualizada a los ojos de los lectores, pero ha conservado una de sus características originales, el hecho de ser narradora.

Ahora bien, el hecho de que Sheherezade haya salido de *Las mil y una noches* y se haya convertido en un personaje tan importante para la literatura, puede obedecer a que, según lo sostiene Aboubakr Chraïbi, esta obra es una metáfora de

---

<sup>29</sup> Según Margaret Sironval el manuscrito más antiguo conocido de *Las mil y una noches* se encuentra en el Instituto Oriental de la Universidad de Chicago y consta de cuatro hojas escritas en árabe y fue descubierto en el Cairo en 1896. Data de octubre del año 879. « Ce témoignage, unique à sa date, indique qu'au IX<sup>e</sup> siècle les *Nuits* formaient déjà un livre (*kitâb*). Le document reproduit, outre la page de titre, un fragment du conte-cadre, *Shâhriyâr et Shâh Zamân*, et il restitue l'histoire de Shahrâzâd telle que nous la connaissons aujourd'hui. » Margaret Sironval, « Les manuscrits des "Mille et Une Nuits" » En : *Les Mille et Une Nuits*. III. Nuits 719 à 1001, texte traduit et présenté par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, et annoté par André Miquel. Paris, Gallimard, 2006. P.1012

<sup>30</sup> Las primeras traducciones de *Las Mil y una noches* fueron hechas al francés por Antoine Galland (1646- 1715) y después al inglés por Edward William Lane (1801-1876) y por Richard Francis Burton (1821- 1890).

la mujer, esto se puede sustentar a partir del papel que desempeña en la obra Sheherezade e incluso su hermana, Dinazarda. Chraïbi dice:

Finallement on pourrait se demander si un texte littéraire dont le livre des *Mille et Une Nuits* est un excellent représentant, pouvait trouver à l'époque sa place, aussi bien en Occident qu'en Orient, comme symbole du divertissement intelligent, sans la participation réelle ou fictive, mais en tout cas idéologiquement nécessaire, de la femme. On pourrait encore se demander, dans le cas particulier des *Nuits*, lorsque celles-ci reçoivent les qualificatifs de belles, sages, étonnantes, merveilleuses et surprenantes, si le recueil même ne fonctionne pas de temps à autre comme une métaphore de la femme, depuis Shahrazâd et Dînârzâd jusqu' à la marquise d'O.\*<sup>31</sup>

Es claro entonces el papel relevante de Sheherezade en *Las mil y una noches* y puede comprenderse desde la perspectiva de que ella es el personaje sobre el que se sustenta la estructura de la obra. Aunque sólo la veamos al inicio de los relatos y al final, cuando convertida en madre de los hijos del sultán, consigue que éste le perdone la vida; el lector siempre sabe que la voz detrás de cada historia que se narra es la de Sheherezade. El inicio de cada noche se introduce con la fórmula: “Lorsque ce fut la [...] nuit elle dit: [...]” Y al llegar la mañana: “Mais l'aube venait reprendre Shahârâzad, parler n'était plus permis: elle se tut.”<sup>32</sup> Estas fórmulas pueden variar en las diferentes traducciones de *Las mil y una noches*, pero siempre hacen referencia al hecho de que es una mujer, Sheherezade, la que narra.

---

<sup>31</sup> Aboubakr Chraïbi, «*Idéologie et littérature : Représentativité des Mille et une nuits*» En : *Les Mille et une Nuits en partage*, sous la direction d' Aboubakr Chraïbi. Arles : Actes du Sud, 2004. P. 103. \* En la traducción de Galland en la primera página, aparece una dedicatoria para la marquesa de O, dama del palacio de la duquesa de Bourgogne.

<sup>32</sup> *Les Mille et Une Nuits*. III. Nuits 719 à 1001, texte traduit et présenté par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, et annoté par André Miquel, Paris, Gallimard, 2006. P. 290

#### **4.1 Hacia una tipología de Scheherazade en la literatura contemporánea: de Jorge Luís Borges a Assia Djebar**

En el proceso de deterritorialización y reterritorialización que ha sufrido Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, la encontramos presente en la literatura del siglo XX. Entre los escritores de ese siglo que hicieron una reescritura a partir de *Las mil y una noches* se encuentran el egipcio Naguib Mahfuz (1911-2006), escritor que ganó el Premio Nóbel de Literatura en el año 1988 y que recreó en su novela *Las mil y una noches* algunas de las historias contadas por Sheherezade a Shariar. La trama de la novela se desarrolla después de que el sultán ha perdonado la vida a Sheherezade y ella aparece en el libro como su esposa. Allí los genios y los efrits se mezclan con la gente del pueblo y vuelven a vivir varias de las historias narradas por Sheherezade. Esta obra de Mahfuz es de contenido social y político, hay referencias a los *chiites* y los *kharidjites* que se oponen al régimen del sultán.

También el estadounidense John Barth (1930) escribió una trilogía que lleva por título *Chimera* (1972) y en la primera parte, titulada “Dunyazadiad”, recreó la historia de Dinazade, la hermana de Sherezade. El escritor se propuso contar su historia, ya que según él, a Dinarzade casi no se le dedicó espacio en *Las mil y una noches* y él, por el contrario, la considera un personaje importante. El escritor costarricense Rafael Ángel Herra, hace una reescritura de *Las mil y una noches* en su libro *El genio de la botella*. Aquí el personaje de Sheherezade está encarnado en un perro llamado Perropinto, quien libera al genio Aldebarán de su botella. El genio había prometido matar a quien lo liberara, entonces Perropinto empieza a

contarle historias para tratar de salvar su vida. Las historias que narra el perro son fábulas y cuentos fantásticos, mezclados con relatos de *Las mil y una noches*. Al final, como ocurre en la obra de la literatura árabe, donde la narradora consigue que la vida le sea perdonada, el genio, le perdona la vida al perro.

En las obras de escritoras árabes o de origen árabe como Fatema Mernissi, Assia Djebar y Leila Sebbar, también Sheherezade como personaje conceptual, tiene un papel importante. En las obras de Mernissi se puede ver la importancia que tiene en la vida de las familias árabes las narraciones de las historias que forman parte de *Las mil y una noches*; al mismo tiempo, esta escritora se interesa en deconstruir la imagen de la mujer árabe, que ha sido difundido en Occidente, como una mujer sensual que vive encerrada en el harén. En las obras de Assia Djebar y Leila Sebbar, el personaje de Sheherezade, les permite recrear la historia de su país sometido a la guerra colonizadora francesa, también contar cómo es la vida del emigrante árabe en Europa y denunciar la situación de desigualdad en que viven las mujeres árabes. Igualmente y como lo expondré a lo largo de este trabajo, Sheherezade está presente, en la obra de escritoras latinoamericanas como Isabel Allende, Nérida Piñón y Alicia Dujovne Ortiz, quienes acuden a ella para recontar la historia política de América Latina, la situación social de sus países y el papel que cumple la mujer en la sociedad.

#### **4.2 Sheherezade en la obra de Jorge Luís Borges**

Aunque no se puede afirmar que en la obra del escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986) los personajes femeninos tengan un papel preponderante, ni que Sheherezade aparezca en su obra como la representación de un personaje

conceptual, sí se puede decir que dada la fascinación que Borges sentía por *Las mil y una noches*, le concede un papel importante a Sheherezade, como el personaje que desempeña el papel de narradora. Por tal razón dedico esta parte de este capítulo, para analizar la importancia de esta obra de la literatura árabe en la producción literaria del escritor argentino.

El orientalismo de Borges, no sólo está reflejado en su conocimiento de diversas culturas y literaturas de los países orientales, sino también en varios de sus ensayos y en sus relatos de ficción. Su ensayo sobre *Las mil y una noches* empieza con la siguiente afirmación:

Un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales es el descubrimiento del Oriente. Sería más exacto hablar de una conciencia del Oriente, continua, comparable a la presencia de Persia en la historia griega. Además de esa conciencia del Oriente –algo vasto, inmóvil, magnífico, incomprendible– hay altos momentos y voy a enumerar algunos.<sup>33</sup>

En la primera frase el autor argentino evoca el colonialismo del que fue objeto Oriente por parte de los países europeos y habla de una conciencia de Oriente y la posibilidad que él ofrece de ayudar a encontrar una explicación para lo que él denomina: “fenómeno vasto, inmóvil, magnífico, incomprendible”. Borges no sólo expresó la fascinación que sentía por Oriente, un erudito como él, con una amplia formación europeizante, sino también que a través de su obra buscó crear un discurso sobre Oriente. Edward Said sostenía que era necesario examinar el orientalismo como un discurso, para lograr una comprensión de él como disciplina (Said 2003, 21). En ese sentido, el discurso de Borges sobre el Oriente

---

<sup>33</sup> Jorge Luís Borges, *Siete noches*, México, Fondo de cultura económica, 1986. P. 57

constituye la creación de un escritor y a través de su obra podemos acercarnos a esa conciencia de Oriente que él pretendía expresar.

Además del ensayo sobre *Las mil y una noches*, Jorge Luís Borges también escribió otro ensayo titulado «Los traductores de las 1001 Noches» que forma parte de su libro *Historia de la eternidad*. En este ensayo Borges hace un análisis comparativo de las traducciones de *Las mil y una noches* hechas por el capitán Burton, el doctor Mardrus y Enno Litmann. También comenta las traducciones de Galland y de Lane, diciendo que ellos “desinfectaron las Noches”, en su afán de adaptarlas al “decoro” y al gusto del público europeo.

Al hacer una lectura de los relatos de Jorge Luís Borges, nos damos cuenta de que algunos son una reescritura de relatos que aparecen en *Las mil y una noches*. La reescritura es una característica de la obra literaria de este escritor argentino, que ha llevado a críticos, como Michel Lafon a afirmar: « Il n'est pas de théorisation de la réécriture sans Borges ni de Borges sans réécriture » (Lafon 1990, 13). Algunos de los relatos de Borges que son una reescritura de *Las Mil y una noches* hacen parte de los libros: *Historia universal de la infamia*, *Historia de la eternidad*, *Ficciones* y *El libro de arena*. En algunos de estos textos Borges hace referencia a *Las mil y una noches* y en otros se puede establecer una relación directa con relatos contenidos en esta obra. Entre ellos, *El libro de arena* es una metáfora de *Las mil y una noches*, el libro de arena es un libro infinito, “porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin”. (Borges, 1980, 97). Borges también afirmaba que *Las mil y una noches* es un libro infinito. En el ensayo

sobre esta obra afirma: “Decir mil noches es decir infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches. Decir “mil y una noches” es agregar una al infinito. (...) La idea de infinito es consustancial con *Las mil y una noches*” (Borges 1986, 61). Lisa Block de Behar, comparando “El libro de arena” con *Las mil y una noches* y la obra de Borges, dice:

*Las mil y una noches* es uno de sus arquetipos narrativos, la matriz espiral donde se producen los espejismos de su imaginación abismal, anterior e interior a otros libros o al mismo libro que tienen lugar en el desierto. Más que la parábola del desierto es la voz en el desierto, la palabra se pierde en la palabra, no se diferencian, como tampoco se diferencian la palabra del libro.<sup>34</sup>

También los relatos “Historia de los dos que soñaron” y “La cámara de las estatuas” son claramente una reescritura de relatos de *Las mil y una noches*. Al final de “La cámara de las estatuas” hay una nota que dice: “(Del libro de *Las 1001 Noches*, noche 272)” (Borges 1979, 229), que hace pensar al lector que ese relato realmente forma parte del libro de la literatura árabe, pero que en realidad es otra ficción del autor. Al mismo tiempo se puede decir que “El Aleph” es una reescritura del cuento de *Las mil y una noches*, «Conte d’ ’Ali le persan devant Hârûn ar-Rashîd», en el que dos hombres enumeran una cantidad de cosas que es imposible que quepan dentro de una alforja. Entre lo que uno de ellos enumera hay: “ (...) de bons compagnons avec sabres, lances, arcs et flèches, des fidèles, des proches, des familiers, des camarades et des convives avec qui boire, des prisons pour le châtement (...)” (*Les mille et une nuits*, 2005, 1086). La lista de lo

---

<sup>34</sup> Lisa Block de Behar, *Borges. La pasión de una cita sin fin*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1999. P. 170

que hay en la alforja incluye también los ríos Tigris y Eufrates, los países comprendidos entre la India y Sudan, en fin, casi el mundo entero. El persa contó el cuento al califa con el ánimo de divertirlo y por supuesto provocó la risa del soberano y fue premiado con un buen regalo. En el relato de Borges, en lugar de una alforja aparece un *aleph*: “Un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos” (Borges 1984, 165). Borges (nombre del personaje del relato) puede ver en él, gran cantidad de lugares del universo y también el cuerpo en descomposición de una mujer que amó y las cartas obscenas que ella había dirigido a su primo y estaban guardadas en un cajón. En su visión del *aleph* desfiló un conjunto del infinito:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en el traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena,  
[...] <sup>35</sup>

En el poema « Metáforas de Las Mil y una noches » Borges hace un recuento de lo que contiene el libro de *Las mil y una noches*; allí analiza la obra a partir de cuatro metáforas, la primera es el río, que indica el movimiento, el fluir; la segunda es la trama de un tapiz, que representa el caos con líneas y colores; la tercera es el sueño que a su vez se disgrega en otro sueño, del que hacen parte Sheherezade y Shariar; la cuarta es un mapa del Tiempo. Borges evoca en el

---

<sup>35</sup> Jorge Luís Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza editorial, 1984. Pp. 169-170

poema a la reina que cuenta historias al rey. Esta es una de las referencias que hace el autor a Sheherezade, la que también en su poema, como en el libro de *Las mil y una noches*, tiene el papel de narradora. El poema termina diciendo:

Dicen los árabes que nadie puede  
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.  
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.  
Sigue leyendo mientras muere el día  
Y Shahrazad te contará tu historia.<sup>36</sup>

En el poema, « Metáforas de Las Mil y una noches », Borges hace referencia al carácter de infinitud que él le ha dado al libro de *Las mil y una noches* y del cual dice: “En el libro está el Libro”, como si todo estuviera contenido en el libro de *Las mil y una noches*. Sheherezade cuenta a Shariar su propia historia y puede también contarnos la nuestra. La progresión de la narración de Sheherezade puede ser infinita, gracias a la utilización que ella hace de los relatos encuadrados que le permite encadenar una historia a otra y hacerlo así hasta el infinito. Robert Irwin plantea que ésta era una de las características que Borges encontraba más fascinantes en la literatura y en especial en *Las mil y una noches*. Irwin dice:

Borges also argued that the fascination of framing stems from the possibility that the reader, as he reads a story framed within another story, may become himself uneasily aware that he too may be framed, that is, part of a story that someone else is telling. The reader as he reads may suspect that he is as much a fiction as the characters in the *Nights* who tell stories but are themselves inventions of Sheherazade.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Jorge Luís Borges, “Metáforas de las mil y una noches”, *Historia de la noche en: Obras completas*, 3, 1975-1985, Buenos Aires, Emecé, 2007. P. 198

<sup>37</sup> Robert Irwin. *The Arabian Nights. A Companion*. London : Tauris Paperbacks, 2004. P. 284

Lo que afirma Irwin es lo que expresa Borges en su poema « Metáforas de Las mil y una noches » y es la posibilidad de que el lector se encuentre inmiscuido de tal manera en la narración hecha por Sheherezade, que empiece a sentirse parte de la trama de la obra, hasta el punto de que su propia historia sea contada por ella y él empiece a formar parte de la ficción. Julia Kushigian plantea que en la obra de Jorge Luís Borges el Oriente es una metáfora del infinito. Ella dice: “The Orient, presented ironically, with familiarity, and at times inverted and parodied, is a metaphor in Borges’s works for infinite time, fantasy, and utopia” (Kushigian 1991, 19). La metáfora del infinito también está expresada en la obra borgiana a través del laberinto y en el «Libro de arena» se expresa mediante la metáfora de las arenas del desierto, en «El Aleph» como un punto donde converge todo el universo, en el poema « Metáforas de Las mil y una noches » es la comparación del libro de Las Noches con el Tiempo que no duerme, nunca se acaba; de igual manera en «El jardín de los senderos que se bifurcan» hay una referencia a *Las mil y una noches* como el libro infinito. Allí dice textualmente: “Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito.”<sup>38</sup> Aquí, al igual que en el poema, Sheherezade, que en este caso es la narradora, haría una narración que podría convertirse en una narración *ad infinitum*. John Barth dice que Borges está interesado en la noche 602 porque es una parte de la historia, donde la historia vuelve sobre sí misma. En palabras de Barth:

---

<sup>38</sup> Jorge Luís Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 1956. P. 106

One of his more frequent literary allusions is to the 602<sup>nd</sup> night in a certain of *The 1001 Nights*, when, owing to a copyist' error, Scheherazade begins to tell the King the story of the 1001 nights, from the beginning. Happily, the King interrupts; if he didn't, there'd be no 603<sup>rd</sup> night ever, and while this would solve Scheherazade's problem, it would put the 'outside' author in a bind.<sup>39</sup>

Hay una semejanza entre lo que plantean Barth e Irwin en relación con Borges y el hecho de que según él, en la narración que hace Sheherezade en *Las mil y una noches*, el lector pueda entrar a formar parte de la ficción. Barth se refiere específicamente al pasaje de «El jardín de los senderos que se bifurcan» y dice que lo que siente Borges con respecto a la noche 602 es una preocupación metafísica que consiste en el temor de que los personajes de la obra de ficción se conviertan en lectores o autores de la historia y nos recuerden el aspecto ficticio de nuestra existencia. Esta preocupación además de estar presente en la obra literaria de Borges, es también un tema cardinal de la literatura de escritores como Shakespeare, Calderón y Unamuno, entre otros. En Borges es a través del personaje de Sheherezade, narradora de la historia, que el lector puede convertirse en tema de la ficción, entrando a formar parte de los relatos de *Las mil y una noches*.

#### **4.3 Sheherezade como personaje en la obra de la escritora Assia Djebar**

En el proceso de deterritorialización y reterritorialización que ha sufrido Sheherezade como personaje, varias escritoras la han utilizado para contar a

---

<sup>39</sup> John Barth, "The Literature of Exhaustion" En: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam' Sons, 1984. P.73

través de ella el sufrimiento y la lucha de la mujer por sus derechos. Después de las guerras de independencia en los países árabes, surgieron escritoras y artistas que encontraron en Sheherezade el personaje l que les permitió confrontar la imagen que en Occidente se había cultivado de la mujer árabe, quien al igual que la narradora de *Las mil y una noches*, se representaba como una mujer hermosa y sensual dispuesta a satisfacer los caprichos sexuales de los hombres<sup>40</sup>. Suzanne Gauch dice que:

In contrast to images of Scheherazade as undifferentiated Oriental or Muslim woman, their work foregrounds Shahrazad –as I will henceforth refer to her–as a speaking agent whose stories have never ended and whose resolve has only increased in the face of both rising fundamentalisms and proliferating Western media images of Arab and Muslim women as silent, oppressed, exploited, and uneducated victims.<sup>41</sup>

Sheherezade, el personaje surgido de *Las mil y una noches*, ha viajado por todo el mundo y en ese proceso de deterritorialización y reterritorialización, ha sufrido transformaciones y se le ha dotado de nuevos significados. Como anota Suzanne Gauch “As a result of her journeys between East and West, Shahrazad has become a powerful trope for contemporary Arab and Muslim women writers, particularly those who address international audiences.”<sup>42</sup> Entre las escritoras que han encontrado en Sheherezade, el personaje a través del cual expresar la problemática que afrontan las mujeres musulmanas, está la escritora franco-

---

<sup>40</sup> Entre estas escritoras de origen árabe, de quienes se puede decir han redefinido el personaje de Sheherezade, se puede citar además de Assia Djebar a Leila Sebbar, autora de las novelas: “Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts” (1982), “Les carnets de Shérazade” (1985) y “Le fou de Shérazade” (1991).

<sup>41</sup> Suzanne Gauch, *Liberating Shahrazad. Feminism, Postcolonialism, and Islam*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2006. P. xi

<sup>42</sup> Suzanne Gauch, op. cit. P. xi

argelina Assia Djebar. En varias de las obras de Djebar aparece Sheherezade como personaje conceptual, en su obra *L'amour, la fantasia* (1985) el personaje de Sheherezade está representado por Charifa y en *Les nuits de Strasbourg* (1997), Thelja, la protagonista toma el lugar de Sheherezade. Aquí queremos dedicarnos a analizar la presencia de Sheherezade en la novela *Ombre sultane* y en el cuento «La femme en morceaux» que forma parte del libro *Oran, langue mort*.

#### **4.3.1 Sheherezade como personaje en la novela *Ombre sultane***

Assia Djebar, seudónimo de Fátima Zohra Imalayene, (Argelia, 1936) es una escritora de origen árabe que escribe en lengua francesa. Su obra está marcada por los acontecimientos políticos de la llamada Guerra de Liberación Nacional de Argelia que tuvo lugar entre los años de 1954-1962. Precisamente su película «La Noubas des femmes du Mont-Chenoua» (1977), que es en parte ficción y en parte documental, fue hecha después de la independencia de Argelia, como un proyecto de la escritora que consistió en visitar el lugar de origen de su madre y realizar entrevistas a las mujeres de su tribu, algunas de ellas pertenecientes a su familia y preguntarles sobre el papel que ellas habían desempeñado en la guerra de independencia. Se podría decir que los temas principales de Djebar son la mujer, la lengua y la situación política de Argelia.

Djebar se propuso escribir lo que llamó *Le Quatuor Algérien*. Este cuarteto está compuesto, hasta el momento, por las novelas: *L'amour, la fantasia* (1985),

*Ombre sultane* (1987) y *Vaste est la prison* (1995). Si tratamos de describir en términos generales la novela *Ombre sultane*, podríamos decir que es sobre la bigamia. Entendida ésta como el derecho que le da la ley a los hombres en algunos países musulmanes a tener varias esposas. Djebbar aborda en esta novela, también otros temas que tienen que ver con la situación de la mujer árabe, como por ejemplo: el matrimonio, el derecho a expresarse dentro de la relación de pareja y la obligación de portar el velo. A partir de esta novela se puede ver lo que pasa cuando la segunda esposa entra a formar parte de la vida de la primera. La palabra utilizada en lengua árabe para designar la segunda esposa es *derra* « la nouvelle épouse, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui œuvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil ! » (Djebbar 1987, 100). *Derra* tradicionalmente ha tenido el significado de 'co-esposa' o 'segunda esposa', pero como la misma Djebbar anota, tiene un sentido activo: la que hace daño, y uno pasivo: a la que le duele. *Ombre sultane* muestra la relación entre Isma y Hajila y cómo la primera esposa- Isma- se convierte en la liberadora de la segunda -Hajila. Isma, es la voz en primera persona, yo, que narra en la novela. Isma, está divorciada de quien en la novela sólo se nombra como él o el hombre; ella se encarga de buscar una esposa para su ex-marido. Esta nueva esposa se hará cargo a su vez de la hija que ambos tuvieron cuando estaban casados. Isma, se da cuenta del sufrimiento de la nueva esposa, la *derra* y quiere ayudarla. Ella pretende liberar a Hajila, para que pueda salir del encierro al que la tiene sometida el esposo y le aconseja que busque ayuda si quiere abortar la criatura que está esperando, después de la violación de la que fue objeto por parte de él. Isma en su propósito de liberar a

Hajila, asume el mismo objetivo que se propuso Sheherezade en *Las mil y una noches*, al pretender liberar a las mujeres jóvenes de su ciudad de la condena a muerte que había impuesto el califa a sus esposas, después de pasar con ellas la primera noche.

*Ombre sultane* tiene sus raíces en *Las mil y una noches*. En esta novela hay un juego de dobles que consiste en un desdoblamiento binario de los dos personajes femeninos: Schéhérazade-Isma, la que tiene la palabra y narra en la obra y Hajila-Dinazarda, de quien dice Clarisse Zimra, « celle qui n'a jamais eu droit ni à la parole ni à sa propre vie, [...] » (Zimra en Hornung 1998, 125). A Hajila le gustaba errar por las calles sin rumbo y sin usar el velo tradicional que portan las mujeres musulmanas. El esposo no sabía lo que ella hacía y ella se lo confiesa: « J'aimais enlever le voile dans une ruelle, quand personne ne passait, ensuite marcher nue! » (Djebar 1987, 95). Lo importante para Hajila era vagar por las calles de la ciudad, quitarse el velo y sentirse libre, pero al quitarse el velo, era como si quedara desnuda y de esta manera, podía ser objeto de la mirada y tal vez del deseo de otros hombres. El esposo, celoso al darse cuenta de las salidas de Hajila, no sólo la golpea sino que la deja encerrada en el apartamento en donde viven. Allí es donde Isma, Sheherazade liberadora, interviene y le da la llave para que salga del encierro.

La novela *Ombre sultane* está dividida en tres partes. La primera tiene por título «Toute femme s'appelle blessure», la segunda «Le saccage de l'aube», que tiene como epígrafe un texto de *Las mil y una noches*, extraído de la traducción

de Mardrus, donde Sheherezade le pide a su hermana Dinarzade que se vaya con ella al palacio del sultán y la despierte a la mañana siguiente, una hora antes del alba. En la tercera parte del libro « La sultane regarde », aparece el siguiente texto, resaltado en letras en itálica:

*Et si Schérezade était tuée à chaque aurore, avant que sa voix haute de conteuse ne s'élève ?*

*Si sa sœur qu'elle avait installée, par précaution sous le lit de noces, s'était endormie ? Si elle avait ainsi relâché sa garde et abandonné la sultane d'une nuit à la hache du sacrificeur dressé en plein soleil ?*

*Si à son tour elle prenait la place de Schéhérazade disparue, muette, et si, sous le même lit d'amour et de mort à transformer en trône de diseuse, une autre, une seconde sœur insomniause, s'oubliait à nouveau ? Si celle-ci négligeait de veiller, en éveilleuse qui préparerait la parade, qui assurerait l'unique salut ?*

*Si notre premier malheur était ancré dans cette première défaillance ?*

*Si, à chaque aube présente ou à venir, une fois ou mille et une fois, tout sultan, tout mendiant, en proie à l'ancestrale peur mutilatrice, assouvit encore son besoin de sang virginal ?*

*Oui, si Schéhérazade renaissante mourait à chaque point du jour, justement parce qu'une seconde femme, une troisième, une quatrième ne se postait pas dans son ombre, dans sa voix, dans sa nuit ?<sup>43</sup>*

Se puede establecer un diálogo entre el epígrafe que introduce la segunda parte y el que introduce la tercera. En el tercero se abre la posibilidad de que Dinarzade no se despierte, como se lo ha pedido su hermana y por lo tanto Sheherezade no pueda empezar a narrar sus historias al sultán y en consecuencia, la condena a muerte que pesa sobre Sheherezade y las otras mujeres, se lleve a cabo. Es claro entonces que la relación binaria Isma/Hajila, Sheherezade/Dinarzade, Sultana/sombra, se mantiene porque la existencia de una depende de la otra. En la

---

<sup>43</sup> Assia Djebar, *Ombre sultane*, Paris, Editions Jean -Claude Lattès, 1987. P.153

novela se dice de la relación entre las dos mujeres «Isma, Hajila: arabesque des noms entrelacés. Laquelle des deux, ombre, devient sultane, laquelle, sultane des aubes, se dissipe en ombre d'avant midi ?» (Djebar 1987, 9). Mireille Calle-Gruber al analizar la relación que existe entre Isma y Hajila dice:

Les histoires modernes s'éclairent par celle de Schéhérazade la sultane-conteuse et sa sœur Dinarzade, cachée dans l'intimité de la chambre nuptiale, sous le lit, afin, dit la légende, de l'éveiller avant l'aube et de lui souffler l'inspiration narrative qui la sauve de la mort. Tel est le secret de la sauvegarde : se tiennent dans la séparation, inséparablement, l'ombre salvatrice de la sororité et la sultane condamnée, interdite, mais porteuse de « soumissions prêtes à la révolte ». <sup>44</sup>

Assia Djebar se refiere a la relación Isma/Hajila, Sheherezade/Dinarzade, Sultana/sombra como un arabesco. Calle-Gruber interpreta en este caso el arabesco como la posibilidad de que dos opuestos estén juntos, un sueño oximorónico, « Dans les fils de l'arabesque, le signe du duo est également signe de conflit » (Calle-Gruber 2001, 59). En *Ombre sultane* el papel de la sultana narradora es cazar las pesadillas del alba y así: « Et notre peur à toutes aujourd'hui se dissipe, puisque la sultane est double. » (Djebar 1987, 104). Como si por el hecho de que Sheherezade, el personaje salido de *Las mil y una noches*, pudiera seguir narrando, pudiéramos estar tranquilas.

---

<sup>44</sup> Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar*, Paris, Ministère des affaires étrangères 2006. P. 38

### 4.3.2 El personaje de Sheherezade en « La femme en morceaux » de Assia

#### Djebar

El cuento « La femme en morceaux » forma parte del libro de Assia Djebar, *Oran, langue mort* (1997). Según la autora esta colección de cuentos fue inspirada por hechos de violencia reales, excluyendo el relato «Annie et Fatima», los otros fueron acontecimientos de los cuales ella tuvo noticia directa en los años noventa. El libro está dividido en dos partes, la primera parte se llama «Algérie, entre désir et mort» y la segunda se llama «Entre France et Algérie» y tiene un epílogo que lleva por título: «Le sang ne sèche pas dans la langue». «La femme en morceaux» es el último cuento de la primera parte.

El cuento « La femme en morceaux » es una reescritura de la noche diecinueve de *Las mil y una noches*: « Conte des trois pommes»<sup>45</sup>. A partir de

---

<sup>45</sup>En el cuento de « Conte des trois pommes» que aparece en *Las mil y una noches*, Haroun el Rachid sale a errar por la ciudad de Bagdad en compañía de su visir Jafar y de Masrûr, en su paseo se encuentran con un pescador que ese día no tuvo suerte en su oficio y no tiene con que llevar la comida a su familia. El pescador canta lo acontecido, el califa lo escucha y le da cien dinares para que vuelva a tirar las redes, a cambio, él se quedará con lo que pesque. El pescador saca del fondo del río Tigris, un cofre de madera de olivo que contiene el cuerpo de una mujer joven y hermosa, partido en pedazos, forrado en un lino fino y envuelto en un tapiz. El califa llora al contemplar el cadáver de la mujer en pedazos y ordena a su visir, buscar al asesino. Si Jafar no lo encuentra promete que lo colgará a él y a cuarenta de sus familiares. El visir iba a ser ejecutado al tercer día, cuando aparece un hombre joven que declara que es el asesino de la mujer, pero también aparece un viejo que sostiene lo mismo. Los hombres son el esposo y el padre de la mujer, respectivamente. El hombre asesinó a su mujer por los celos provocados por un esclavo negro que había robado a su hijo, una de las manzanas que él había traído a su mujer enferma y el esclavo le dice al esposo, que su amada se la había regalado. El hombre, cegado por los celos, llega a su casa y mata a su mujer y la parte en pedazos y mete su cuerpo en una caja de madera y lo lleva al río. Ante la narración que hace el esposo de los hechos, el sultán se conmueve y decide que el culpable es el esclavo y ordena a Jafar buscarlo. Finalmente, el visir se da cuenta de que el esclavo está a su servicio en su propia casa y lo lleva ante Haroun el Rachid y para salvar la vida del esclavo Jafar le promete al sultán contarle una historia más maravillosa que la que acaba de oír y empieza

este cuento, Atyka, una profesora de francés, quiere hacer un ejercicio con sus alumnos. Ella se propone hacer una reescritura del cuento, en varias voces. Para hacerlo cuenta con los aportes que harán sus estudiantes a las discusiones orales, las ediciones de *Las mil y una noches* en francés o árabe y los mapas, donde podrán ubicar Bagdad y Basora, que son las ciudades que se mencionan en el relato. La acción se desarrolla en Argelia en el año de 1994. El cuento está escrito en caracteres romanos y en itálica. Cuando se narran las acciones que tienen que ver con Atyka, el texto se escribe en itálica. En el cuento se describe así el proyecto de Atyka:

*Atyka, ce matin de soleil, se hâte vers le lycée et songe à sa classe de seconde, sa préférée. Elle amorce une expérience : commencer des variations avec plusieurs des premières nuits du récit de Shéhérezade...Puisqu'elle a la chance d'avoir cette même classe, cinq jours de suite, son pari est de longer, en libre inspiration, le récit qui frange au moins une dizaine de nuits de la sultane !*<sup>46</sup>

En la reescritura que hace Djébar del « Conte des trois pommes» agrega elementos al personaje femenino que no tiene en el cuento de *Las mil y una noches*. Por ejemplo, la mujer que aparece en « La Femme en morceaux», está enferma porque estaba cansada de tener hijos, aunque amaba a su esposo y su vida sexual con él, ella no quería quedar embarazada de nuevo y cayó en un estado de melancolía al no poderlo confesar ni a su esposo, ni a su padre; no tenía hermanas o madre a quien poder hacer este tipo de confidencias. En el cuento de Djébar se lee: «Vidée à nouveau de ses forces, à qui se confier, à qui avouer cette

---

a relatarle el cuento «Conte du vizir Nûr ad-Dîn et de son frère Shams ad-Dîn» que corresponde a la noche veinte de *Las mil y una noches*.

<sup>46</sup>Assia Djébar, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997. P. 168

fatigue de vivre, surtout cette charge de donner vie?» (Djebar 1997, 170). En el texto de Djebar hay un giro feminista del cuento contenido en *Las mil y una noches*, que también puede verse cuando una de las alumnas de Atyka pregunta si ¿no va a volver a aparecer la esposa? Si no ¿va a volver a vivir, a amar, a defenderse? En el cuento, « Conte des trois pommes», el esposo mata a su mujer sin mediar una palabra, simplemente obedece al deseo de matarla, impulsado por los celos y es más, Haroun el Rachid lo perdona, le da una de sus concubinas, le da de que vivir y lo nombra su familiar. El esclavo negro también es liberado, o sea que no hay ningún condenado por la muerte de la mujer inocente. Los alumnos, al igual que Atyka, se inmiscuyen de tal manera en el relato, que se sentían en la época de Haroun el Rachid, de quien pensaban que era un dictador terrible. Al respecto Mireille Calle Grubar dice que :

« La Femme en morceaux » qui est un des premiers récits des nuits de Shéhérazade, un des plus longs, constitue dans le livre d'Assia Djebar un espace exemplaire de relecture et de réécriture littéraires où croiser les langues ; et où, par la reprise du dispositif narratif du conte, refaire les comptes avec le passif colonial des Algériens ainsi qu'avec la guerre fratricide qui aujourd'hui s'en nourrit.<sup>47</sup>

Los alumnos de Atyka hacen diversos comentarios sobre el hecho de que Jafar tome el lugar de Sheherezade y empiece a narrar una historia para salvar la vida de su esclavo, uno de ellos dice:

*-Puis-je faire une remarque? Je note que Djaffar, en s'installant à son tour comme conteur, devient ...(il hésite, bafouille) devient un double de Shéhérezade. Et c'est le même cas d'une imagination...(il cherche, fait un*

---

<sup>47</sup>Mireille Calle- Grubar, Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algerie, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001. Pp.138-139

*geste) «sous menace » : comme pour elle, si le sultan qui écoute n'est pas vraiment intéressé, la sentence de mort qu'il a dans les mains va tomber, cruelle !<sup>48</sup>*

Atyka dice a sus alumnos que Sheherezade narra esta historia al sultán, para demostrarle que ella está en la misma posición que su visir, pues ella también tiene la posibilidad de ser condenada a muerte, pero, al contrario del visir, ella no siente que tenga tantas personas que la puedan defender. Al mismo tiempo, la historia también puede ser narrada, para demostrar la injusticia de la muerte, como el castigo que recibió una mujer, acusada de ser infiel a su esposo, sin serlo.

En el cuento « La femme en morceaux », se describe así la narración de Jafar:

*Djaffar parle. Lui- même, lové dans la voix de la sultane des aubes, la conteuse mythique, déroule des cercles concentriques dévidés à travers temps et générations, et dans un espace chatoyant : les métropoles dont rêvent tous le musulmans – Le Caire bruissante et populeuse, Damas la raffinée, la moqueuse, Alep la mystérieuse et Bassora la commerçante, la maritime...<sup>49</sup>*

Algunas de las alumnas opinan que: «L'imagination vive, c'est celle de Shéhérazade, la sultane! Elle, la première. -Certes oui, rétorque sa voisine. La célèbre conteuse a mis en avant un second conteur: elle a pris un masque, c'est tout» (Djebar 1997, 206). Atyka logra inmiscuir a sus alumnos en el ejercicio de reescritura del cuento, pero ella misma siente temor por la presencia de los grupos de militares que encuentra en el camino de regreso a su casa y la hacen pensar con incertidumbre en el futuro. Ella planea terminar el trabajo que venía haciendo con sus alumnos al día siguiente pero tiene dudas y se pregunta: « Demain, aurai-je fini le conte? » (Djebar 1997, 207). En efecto, al día siguiente, un comando

---

<sup>48</sup> Ibid. P. 199

<sup>49</sup> Assia Djebar, op. cit. P. 201

militar entra en su salón de clase, guiado por un jorobado que sus alumnos asocian inmediatamente al cuento de *Las mil y una noches*. Este comando militar acusa a Atyka de contar historias obscenas a sus alumnos y la matan, delante de ellos, dándole un tiro en el corazón. Después el jorobado, un bufón que danza, le corta la cabeza y la deja sobre el escritorio. Simbólicamente matan la sensibilidad y la razón. Atyka, que pensaba terminar el ejercicio, contando a sus alumnos el final del libro de *Las noches*, sufre la muerte que estaba destinada a Sheherezade. «*Atyka, tête coupée, nouvelle conteuse, Atyka parle de sa voix ferme. Une mare de sang s'étale sur le bois de la table, autour de sa nuque. Atyka continue le conte. Atyka, femme en morceaux.* » (Djebar 1997, 211) Atyka se convierte en la mujer en pedazos de la historia, como lo dice Jorge Luís Borges en su poema, en *Las mil y una noches*, Sheherezade cuenta nuestra propia historia.

Atyka representa el personaje de Sheherezade que a partir del ejercicio de reescritura del cuento de *Las mil y una noches*, narra la violencia que azota su país. Su historia es la historia de una mujer que se resiste ante el régimen militar que no la deja expresarse libremente. Ella aún con la cabeza cortada, sigue hablando y finaliza el relato contando el último episodio de *Las mil y una noches*: «*C'est la fin de la mille et unième nuit que j'aurais voulu relater. Mille unième nuit que apporte à la sultane enfin délivrance* » (Djebar 1997, 212). En palabras de Mireille Calle-Gruber: «*Dans cette dernière plage italique de l'étrange revenance, Atyka-Shéhérazade constitue une nouvelle forme de résistance : perdurer, assurer la continuité. Laisser-passer, laisser-penser. Cette résistance,*

c'est celle de l'espoir : le poussement. Que puisse l'impossible arriver. »<sup>50</sup>  
Podríamos afirmar, usando las palabras de Calle-Gruber que: « Avec *Oran langue morte*, s'inscrit l'acte de foi plus désespéré et le plus inspiré : laisser que le temps de la parole vienne rédimmer l'horreur : laisser que vive la voix de poésie, occultée par la langue morte. »<sup>51</sup>

Finalmente, Assia Djebar en su cuento « La femme en morceaux » se sirve del personaje de Sheherezade para narrar a través de ella los hechos de violencia que azotaron a Argelia en los años noventa. La voz de Atyka/ Sheherezade/ mujer en pedazos sigue narrando aún después de la muerte, para denunciar los atropellos del régimen en el que están viviendo en ese momento en su país y se sirve de un cuento de *Las mil y una noches*, para mediante un ambiente de magia y fantasía, relatarles a sus alumnos, a través de la ficción su propia historia y provocar en ellos la reflexión sobre temas de carácter político y social. Las últimas palabras de Atyka fueron: «*La nuit, c'est chacun de nos jours, mille et un jours, ici, chez nous, à...* » (Djebar 1997, 213).

A través de este capítulo hemos visto que la reescritura que hace Jorge Luís Borges de *Las mil y una noches*, tiene un sentido erudito que se suma a su conocimiento de diferentes literaturas del mundo. En su obra el tema del infinito es uno de los más importantes y él lo encontraba expresado en esta obra de la literatura árabe, para él no sólo el título de la obra expresa la idea de infinito, mil

---

<sup>50</sup> Mireille Calle- Gruber, op. cit. P. 144

<sup>51</sup> Ibidem. P.144

y una, sino también a través de la narración de Scheherazade, quien a partir de los relatos encuadrados lograría que el lector entrara a formar parte de su narración y se encontrara preso en una narración *ad infinitum*. Al contrario de esta visión de *Las mil y una noches* presente en la obra borgiana, en la obra de Assia Djebar, encontramos la presencia del personaje de Sheherazade como una figura simbólica que la autora utiliza para representar la lucha política de las mujeres árabes, en la defensa de sus derechos. Así pues, Sheherezade no está reducida sólo al papel de narradora sino que a través de ella, se representa a la mujer que se enfrenta a los sistemas que la oprimen, ya sea político, social o patriarcal, es en este mismo sentido que la encontramos presente en las obras de Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y Nérida Piñón, que analizo en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2

### Reescritura e intermedialidad en las novelas *El árbol de la gitana*, *Voces del desierto* y *Eva Luna*.

El diccionario de la lengua española de Maria Moliner, define reescribir como: “Volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios” y también como: “Volver a escribir sobre algo dándole una nueva interpretación.”<sup>52</sup> Estas definiciones dejan presente que en el acto de reescribir un texto se hacen cambios y se dan nuevas interpretaciones, lo cual ya encierra en sí mismo, un acto de creación. La reescritura, desde la Antigüedad, ha estado ligada a la creación literaria, es así que obras como *La Iliada* y *La Odisea*, consideradas las primeras de la literatura occidental y atribuidas al poeta griego Homero (siglo VIII a. de C.), dieron origen a nuevas obras. Entre ellas está *La Eneida*, escrita por Virgilio (siglo I a. de C.) por encargo del emperador romano Augusto, con el fin de dar un origen mítico a su imperio. *La Eneida* es considerada una reescritura de *La Iliada*, pues toma como punto de partida la guerra de Troya. A su vez la obra dramática *Las troyanas* (415 a. de C.) de Eurípides, desarrolla la historia de lo que pasó a las mujeres de Troya, después de que se acabó la guerra y quedaron prisioneras de los griegos. A su vez en la literatura moderna obras como *Ulysses* (1922) de James Joyce, *Kassandra* (1983) de Christa Wolf y *The Penelopiad*

---

<sup>52</sup> Maria Moliner, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, vigésima segunda edición. Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. P. 1923

(2006) de Margaret Atwood, demuestran cómo *La Iliada* y *La Odisea*, siguen siendo un tema importante en la reescritura literaria.

También la obra de la literatura árabe, *Las mil y una noches* (*Alf layla wa-layla*), ha dado origen a múltiples reescrituras. Algunos escritores y escritoras, han reescrito obras literarias a partir de ella, por ejemplo: “The Thousand and Second Tale of Scherezade” (1845) de Edgar Allan Poe, *The New Arabian Nights* (1882) de Robert Louis Stevenson, *Layâli Alf Layla* (1982)<sup>53</sup> de Naguib Mahfuz, *Haroun and the Sea of Stories* (1990) de Salman Rushdie, la trilogía: *Shérazade: 17ans, brune, frisée, les yeux verts.* (1982), *Les carnets de Shérazade* (1985) y *Le fou de Shérazade* (1991) de Leïla Sebbar. En el presente capítulo quiero analizar el personaje de Sheherezade, narradora de *Las mil y una noches* y cómo a la vez se deterritorializa y se reterritorializa, como personaje en las obras *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna*, de Isabel Allende, *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz y *Voces del desierto* de Nérida Piñón. Para dicho análisis me apoyaré en la noción de personaje conceptual, enunciado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, estudiado en el capítulo anterior. También me apoyaré en autores como: Gerard Genette, Lucien Dällenbach y Anne Claire Gignoux.

La reescritura, que apareció como una tendencia en el movimiento literario francés del Nouveau Roman, tiene en el escritor argentino, Jorge Luís Borges, como habíamos mencionado en el capítulo anterior, uno de los escritores que más

---

<sup>53</sup> El título de la traducción de esta obra al español es *Las noches de las mil y una noche*. Editada por Plaza y Janés, en España, en el año de 1998.

la abordó desde sus relatos. Es muy citado por los críticos su relato “Pierre Menard autor del Quijote”, en el que su personaje emprende la reescritura de la obra de Cervantes. Allí el narrador dice:

No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil – sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.<sup>54</sup>

Pierre Menard, el personaje borgiano, se proponía hacer una reescritura literal del Quijote. Gerard Genette, interpreta este hecho como una alegoría de la lectura considerada o disfrazada de escritura (Genette 1982, 296); en este sentido, la reescritura sería una relectura. John Barth ve en éste mismo relato: “the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature.”<sup>55</sup> Otros autores, como Umberto Eco, coinciden con Barth, cuando afirma, la imposibilidad de escribir obras literarias originales. También Borges en su relato “La Biblioteca de Babel”, se manifiesta de acuerdo con la idea de que ya todo está escrito. En este relato el escritor argentino habla de “las interpolaciones de cada libro en todos los libros”<sup>56</sup> pero al mismo tiempo afirma, que aún así, no hay dos libros idénticos. Este planteamiento borgiano se puede relacionar con el del filósofo francés, Gilles Deleuze, quien sostiene que: « D’après la loi de nature, la répétition est impossible. »<sup>57</sup> En este sentido se puede afirmar que aunque la reescritura, sea la repetición de una obra anterior, ella lleva en sí misma la diferencia.

---

<sup>54</sup> Jorge Luís Borges, *Obras Completas I*, Bogotá, Emecé, 2007. P. 533

<sup>55</sup> John Barth. “The Literature of Exhaustion” En: *The Friday Book. Essays and other Nonfiction*. New York : G. P. Putnam’s Sons, 1984. P. 69

<sup>56</sup> Jorge Luís Borges. *Obras Completas I*. Bogotá: Emecé, 2007, 562

<sup>57</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. P. 13

Mediante la reescritura, la escritura vuelve sobre sí misma, como plantea Anne Claire Gignoux, es la “reflexión” de la escritura sobre sí misma. Mediante la reescritura los autores vuelven sobre sus propias obras o sobre las obras de otros autores, para transformarlas, agregándoles nuevos elementos. Esta característica hace que la reescritura sea polifónica y que el lector entre en contacto con las obras de varios autores, de ahí que se necesita que el lector tenga las “competencias culturales” suficientes para identificar las diversas relaciones que establece el texto, ya sea o a un nivel intertextual o a un nivel más amplio, macrotextual, como lo propone la reescritura. Gignoux sostiene que:

La réécriture, par son ampleur, nécessite une somme de compétences que le lecteur ne possède pas forcément. En effet, pour reconnaître une œuvre antérieure, le lecteur doit évidemment l’avoir lue. Il doit aussi être en mesure, quand bien même il aurait lu ce texte antérieur, d’en reconnaître des fragments mémorisés. La réécriture demande, voire exige du lecteur une attention, une complicité et une activité assez importantes.<sup>58</sup>

También Umberto Eco, al igual que Gignoux y otros autores, enfatiza la importancia del papel del lector en la lectura del texto literario. Para Eco, al escribir, se establece un diálogo doble: primero, entre el texto que se escribe y todos los textos escritos antes, y segundo, entre el autor y su lector modelo. Él dice : « on ne fait des livres que sur d’autres livres et autour d’autres livres » (Eco 1985, 55). Eco resalta, al mismo tiempo, el papel del lector y el hecho de que la escritura se realiza a partir de otras obras escritas antes. Estos planteamientos son claves en las consideraciones que nos ocupan sobre la reescritura y las relaciones intertextuales que ella establecè con otras obras. En este sentido, también es

---

<sup>58</sup> Anne Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003. P. 13

importante tener en cuenta los planteamientos de Roland Barthes, al proponer lo que él denomina *scriptible*. Él dice: « Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte. »<sup>59</sup> Los autores, antes de empezar a escribir, fueron lectores y al reescribir la obra de otro autor, se llega a lo *scriptible*, que sería, según Barthes, el objetivo de la obra literaria. Linda Hutcheon dice que: "As later defined by Barthes and Riffaterre, intertextuality replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself." (Hutcheon 1988, 126) Al plantear la muerte del autor, el postestructuralismo dio una relevancia importante al papel del lector en la lectura del texto literario, colocando en un segundo plano, por consiguiente, el papel del escritor.

### **1. El personaje de Sheherezade en las novelas femeninas latinoamericanas contemporáneas**

En el proceso de reescritura, los escritores retoman personajes u obras creadas por otros autores. En ese proceso, se puede decir, como lo afirma Gerard Genette, aparecen las figuras simbólicas, que son los personajes que son actualizados en el hipertexto y aparecen con otras características diferentes a las que tenían en el hipotexto. Así, Sheherezade el personaje de *Las mil y una noches* presente en las obra de las escritoras latinoamericanas Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970. P.10

Nélida Piñón, tiene unas características diferentes a la heroína de la Edad media. En algunas de las obras de estas autoras Scheherezade es escritora, al mismo tiempo es un personaje marginal y en otra es una princesa que vence al tirano mediante su inteligencia.

Según Genette «La valorisation d'un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus « sympathique », dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte. » (Genette 1982, 393) A partir de esta cita, se puede ver una semejanza entre lo que Genette denomina personaje simbólico y Deleuze y Guattari, denominan personaje conceptual. Mientras que en Genette el personaje simbólico se da a partir de la valorización, mediante la reescritura, de un personaje literario, para Deleuze y Guattari, el personaje conceptual surge en la filosofía y el filósofo se vale de él para enunciar conceptos.

Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches* es, según la datación de los manuscritos más antiguos, una mujer de la Edad media, quien se sometió a los caprichos del sultán, buscando mediante la narración de historias, salvarse y salvar al resto de las jóvenes de la condena a muerte proferida por él. A través de los siglos y debido a las tendencias orientalistas europeas, Sheherezade fue convertida en el estereotipo de la mujer oriental, hermosa, voluptuosa y objeto del deseo sexual masculino. Pero en la representación de Sheherezade, el personaje que se deslizó desde *Las mil y una noches*, tiene otras características en la obra de escritoras como por ejemplo: Assia Djebar, Leila Sēbar, Isabel Allende, Alicia

Dujovne Ortiz y Nélida Piñón. Esas características estarían de acuerdo a la presentación que hace de este personaje Christiane Chaulet-Achour, quien dice:

Un souverain a décrété la fin de l'espèce humaine à cause de la perfidie des femmes. Or une femme prend la parole faisant, par ce geste même, fonctionner l'ambiguïté et le franchissement. Par sa parole, elle engendre franchissements de tous ordres. Parole du désir, elle s'oppose à la parole de la loi ; parole de la féminité, elle s'oppose à celle de la masculinité ; parole de l'ambiguïté, elle repousse l'univocité de la parole dite légitime : enfin geste de franchissement suprême, elle brave le silence qu'on veut lui imposer et elle pulvérise, par son verbe, les frontières et les barrières.<sup>60</sup>

En esta cita vemos las características que hacen de Sheherezade un personaje conceptual. Ella, una mujer, se propuso luchar contra la ley del sultán y logró a través de la narración de sus historias, dar una voz a la mujer que siempre había permanecido sometida al poder patriarcal, pero como lo anota Chaulet-Achour, su discurso tiene características especiales: involucra al mismo tiempo la ambigüedad y la franqueza, se opone al sentido único de la palabra legítima y es la expresión de la palabra femenina que se opone a la masculina. En otras palabras, el discurso de Sheherezade, se enfrenta al sistema de oposiciones binarias enunciado por Hélène Cixous y a través del cual, según ella, se había definido tradicionalmente a la mujer.

Graham Allen en su obra *Intertextuality*, plantea la siguiente pregunta: "How does one read as feminist critic? Are concepts concerned with reading and writing, such as intertextuality, neutral, or are they gendered, and thus available

---

<sup>60</sup> Christiane Chaulet-Achour (sous la direction), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, « La galaxie des Nuits » Paris, L'Harmattan, 2004. P. 16-17.

for a feminist reappraisal and transformation?”<sup>61</sup> El hecho de que Sheherezade como personaje, se reterritorialice en la obra de escritoras contemporáneas, nos deja entrever cómo la intertextualidad en dichas escritoras no es neutral, al contrario, está comprometida con las luchas de las mujeres y se contextualiza de acuerdo a la cultura y al lugar de origen de la escritora. Así, la reterritorialización de Sheherezade como personaje en la obra de las escritoras latinoamericanas que vamos a analizar, se hace desde diferentes puntos de vista, mantienen su papel de narradora, pero la han dotado de otras características, dejando de lado la belleza y otorgándole la posibilidad de tener una vida sexual, donde ella se convierte en dueña de su propio cuerpo y manifiesta su propio deseo. También le han dado una nueva vida, en términos de Genette, la han actualizado a los ojos de sus lectores, la han convertido en una mujer moderna que puede dar testimonio de lo que ocurre en su entorno y que al mismo tiempo hace una denuncia de los sistemas políticos injustos y contra la autoridad patriarcal que somete a las mujeres. Como dice Chaulet-Achour: « Elle ne peut donc mourir sous peine de briser, de suspendre la parole salvatrice. Si Shahrazade disparaissait, la parole créatrice ne pourrait plus être énoncée » (Chaulet-Achour 2004, 17). Este planteamiento tiene un sentido semejante al que le da Assia Djebar al papel de la sultana/Sheherezade en su novela *Ombre sultane*, la sultana, la que está en la sombra, la guardiana de la hermana, la cual, a través de su palabra puede salvarnos y mientras ella siga con vida, nosotras, las mujeres, podremos estar tranquilas.

---

<sup>61</sup> Graham Allen, *Intertextuality*, London, New York, Routledge, 2000. P. 148

Las heroínas de las novelas de las escritoras latinoamericanas: Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y Nérida Piñón, que forman parte del corpus de esta investigación, no aceptan sumisamente su destino, sino que luchan por liberarse de las imposiciones sociales y del sistema político en el que viven. En este sentido, las escritoras han recurrido al personaje de Sheherazade dotándolo de otras características, que les permiten expresar sus puntos de vista sobre la dictadura, la discriminación social y la corrupción existente en sus países. En la representación de Sheherazade en las obras de las escritoras mencionadas hay rasgos comunes. Así, en la novela *Eva Luna y Cuentos de Eva Luna*, Isabel Allende presenta una narradora que además de narrar historias de manera oral, se convierte en escritora; lo mismo ocurre con la protagonista de la novela *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz, que también está escribiendo una novela. A su vez, el personaje Sheherezade de *Voces del desierto*, es también una reconceptualización del personaje de *Las mil y una noches*, pero es una narradora de historias que no da el paso a la escritura, aunque el Califa ordena recopilar sus historias y consagrar de esta manera la historia de su pueblo. Cada una de las escritoras da a su personaje femenino ciertos recursos que le permiten emprender su actividad literaria, lo convierten en una figura simbólica y de la narradora de historias presente en *Las mil y una noches* pasan a una Sheherezade dotada de todas las técnicas y los recursos de la época contemporánea.

El personaje de Sheherezade presente en la novela *Voces del desierto* nos hace ver que no es fácil sobrevivir contando historias a un tirano y estar, al mismo tiempo, pendiente de una posible sentencia de muerte. Aunque los

acontecimientos de la novela se desarrollan en la época de la dinastía abasí en la Edad media, ella se plantea como lo haría una heroína del siglo XXI, que crítica la tiranía y defiende los derechos de las mujeres y de los oprimidos, al final escapa al desierto, abandonando el palacio del Califa. El personaje que representa a Sheherezade en la novela *Eva Luna y Cuentos de Eva Luna*, al inicio de la novela es una pícara que logra convertirse en escritora. Este personaje de Allende es un personaje de finales del siglo XX y como tal, sufre la influencia de la época: medios como la radio y la televisión contribuyen a su formación como escritora, de tal modo que ella va a escribir libretos para la televisión, un medio masivo de comunicación que le dará otras dimensiones a su labor literaria. Finalmente, el personaje de Sheherezade presente en la novela *El árbol de la gitana*, es una gitana andariega que conoce todas las historias y al contárselas a la escritora, que está en el exilio, le va a permitir a esta escribir un libro para contar la historia de sus antepasados emigrantes.

## **2. Sheherezade como personaje en la novela *Voces del desierto***

La novela *Voces del desierto*<sup>62</sup> de la escritora Nérida Piñón es una reescritura de *Las mil y una noches*, donde Sheherezade, como personaje conceptual, tiene el papel principal. La historia se desarrolla en la ciudad de Bagdad, durante el período de la dinastía abasí (750-1258). En esta novela, al igual que en la obra de la literatura árabe, el Califa manda a asesinar a su esposa porque le fue infiel y decide desposar cada noche, una joven del reino y mandarla a ejecutar, en la

---

<sup>62</sup> Esta novela fue publicada originalmente en el año 2004, en portugués, bajo el título *Vozes del deserto*. En adelante al citar esta novela lo haré como *Voces*.

mañana del día siguiente; en tal sentido hizo promulgar un decreto “que ordenaba la ejecución de las jóvenes esposas después de la noche nupcial.” (*Voces*, 18) Ante este hecho, Sheherezade, “La princesa más brillante de la corte” (*Voces*, 10), toma la decisión de casarse con él, con el propósito de salvar a las jóvenes del reino de sus “garras”. Ella se propone vencer al Califa con su capacidad para narrar historias y está segura de lograr su propósito, a partir del momento en el cual, él le permita empezar a contarle el primer relato. Sheherezade cuenta con la ayuda de su hermana Dinazarda, quien la acompaña al palacio del Califa y “que formaba parte de su proyecto de salvación.” (*Voces*, 11) Ella debe solicitar al Califa, que le permita a su hermana narrar una historia, después de que hubieran tenido relaciones sexuales. Dinazarda cumple su objetivo, el Califa acepta y Sheherezade empieza a narrar la primera historia.

La diferencia más importante entre *Voces del desierto* y *Las mil y una noches* es que la narración no está dividida por historias que se cuentan cada noche. En la obra de Piñón, hay un narrador omnisciente que se concentra en el personaje de Sheherezade, aunque menciona los personajes que protagonizan los relatos de *Las mil y una noches*, como por ejemplo, Simbad el marino, Zouheir, Ali Babá y Aladino; Sheherezade es el personaje más importante de la narración. En esta novela, la autora, al hacer una reescritura de *Las mil y una noches*, donde Sheherezade aparece como personaje, se propone mostrar el sufrimiento y la angustia que ella sintió al enfrentarse al Califa y, su afán por organizar cada día el orden de la historia, cuya narración debía continuar en la noche. Allí se cuenta lo que implicaba para la joven enfrentarse cada noche a la muerte, pues el Califa

podía enviarla al cadalso si perdía el interés en las historias que ella le estaba narrando. En *Las mil y una noches*, Sheherezade, narra cada noche una historia, pero no se sabe qué hace durante los mil y un días que permanece en el palacio del sultán, ni cómo es la relación con su hermana o con su padre, que es el visir de la corte. En la novela de Piñón sabemos que Sheherezade sufre, que se siente prisionera en el palacio del Califa, que no siente ningún deseo sexual por él, que enfrenta dolorosamente sus deberes conyugales, que considera a su padre un cobarde y, cómo Dinazarda idea un plan para que ella escape del palacio y se vaya a vivir al desierto, en donde se encuentra con Fátima, la mujer que la cuidó, después de la muerte de su madre.

En *Voces del desierto* encontramos personajes históricos de los cuales se sirve la escritora para reescribir la historia de Scherezade. Según Linda Hutcheon, "Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context."<sup>63</sup> En el intento de reescribir la historia de Sheherezade desde un punto de vista feminista, en *Voces del desierto*, además del famoso califa Harum al- Rashid, aparecen otros personajes históricos como el filósofo Avicena y el músico Zyriab, que le permiten a la escritora agregar otras características al personaje de Sheherezade.

---

<sup>63</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988. P. 118

Al igual que en *Las mil y una noches*, la Sheherezade que aparece en *Voces del desierto* es una mujer instruida. Al no poder acceder a las escuelas públicas, su padre le llevó al palacio los hombres más sabios de la época para que fueran sus maestros. Uno de sus maestros fue Avicena, el médico, filósofo y científico persa. Sobre la llegada de este sabio al palacio del Visir, se dice:

Se le prohibía frecuentar la universidad de Bagdad, no por ello estuvo Scherezade privada de la enseñanza. Así, su maestro Avicena, que se vanagloriaba de haber caminado durante años por la Tierra con la esperanza de entender a los hombres, le transmitía con detalle todo lo que se refería a los debates incandescentes en torno a cuestiones filosóficas e históricas. (*Voces*, 284)

A raíz de las enseñanzas de Avicena, Sheherezade reflexiona sobre la noche, *laila*, cuyo nombre es a menudo dado a la mujer en el mundo islámico. La astucia nocturna se relaciona con la naturaleza femenina y el temor a la oscuridad, al mismo tiempo, se asocia a la vulva de la mujer. La preocupación de Sheherezade es luchar contra las zonas oscuras y en esa lucha se declara defensora del sol. Pero:

Con la cercanía de la noche, ella se hermana con el séquito de mujeres que sufren los efectos de la hora del lobo abatiéndose sobre los humanos. En esa difícil hora, su memoria arcaica, arraigada, además, en cada individuo recuerda el pasado en el que todos, refugiados en la caverna, creían imposible volver a ver la luz del día otra vez. (*Voces*, 285)

En clara alusión al Mito de la caverna de Platón, Sheherezade se identifica con el hombre encerrado en la caverna, atemorizado por la oscuridad, pues ella también

siente cada noche, que amenazada de muerte, tal vez no verá el nuevo día, pero aun así, cada noche comienza una nueva historia.

Es muy comentada la presencia del califa Harum al-Rashid (763-809) en *Las mil y una noches*, donde aparece como personaje en varios de los relatos allí narrados. En la novela *Voces del desierto*, es mencionado este famoso personaje, quien fuera el quinto de la dinastía abasí de Bagdad. Su periodo de gobierno es considerado de esplendor cultural, científico y económico. A Harum le sucedieron sus hijos Amin y al Mamun; se dice que él cultivaba entre ellos la animosidad y que ésta terminó enfrentándolos, después de que él había muerto. La victoria final fue de al-Mamun. Estos hechos tendrían gran influencia en el fin de la dinastía abasí. En la novela de Piñón se cuenta, al igual que en *Las mil y una noches*, cómo Harum al-Rashid salía disfrazado por las noches de su palacio, para mezclarse con la gente del pueblo y escuchar personalmente las quejas que tenían sobre su gobierno. También el Califa, al que Sheherezade narra sus historias, alguna vez quiso imitar a su antepasado y salió de su palacio a mezclarse con su pueblo; pero para él, ésta no fue una experiencia positiva:

Al menos una vez el Califa decidió seguir las huellas de Harum al-Rashid. Vestido con harapos, se dirigió al centro de Bagdad. Recorriendo las callejas, creyó por momentos tener acceso a las quimeras de aquella extraña vida cotidiana. A medida, sin embargo, que pasaban las horas sin obtener la aguardada sensación de felicidad, comprobó que prefería los dictámenes provenientes del trono a ser amado por el pueblo. (*Voces*, 187)

El Califa se sentía cansado y sin ninguna esperanza, pero no quería confiárselo a las hermanas, Dinazarda y Sheherezade, prefería seguir escuchando las historias

que le eran narradas y olvidarse de que un día, quiso imitar a su glorioso antepasado. La imagen que se muestra del Califa es la de un tirano, que tiene sometido a su voluntad al pueblo, pero al que poco a poco Sheherezade va venciendo y en ese proceso, ambos se convierten en prisioneros. Al transcurrir la novela, el lector se va dando cuenta de que el Califa empieza a sentirse encadenado por la narración de las historias de la joven, lo que lo lleva a dejar de visitar a sus concubinas y a dejar de hacer viajes para recorrer su reino. El soberano empieza a sentirse cansado de esta situación, Dinazarda se da cuenta y decide ayudar a su hermana a escapar y ocupar ella el espacio que va a dejar Sheherezade.

Una de las narraciones de Sheherezade cuenta las desventuras de Abu I-Hasan Ali ibn Nafi', conocido como Zyriab, quien fue realmente un poeta, músico y cantante árabe, discípulo del músico Isaac al -Mawsil. Zyriab fue presentado, por su maestro, a Harum al- Rashid, quien lo acogió en la corte, pero debido a intrigas de Mawsil, fue desterrado de Bagdad y se fue al califato de Córdoba e introdujo en España, además de las costumbres del Oriente, melodías greco-persas. En *Voces del desierto* se dice de Zyriab:

Dolido por la traición de su maestro, sólo podía aspirar a neutralizar los maleficios de la suerte y esperar que las nuevas tierras, adonde aportaría, le quedasen debiendo en el futuro un sistema musical impregnado de elementos persas, griegos y árabes. Una pericia musical que fuese blanco de consulta obligatoria para las composiciones de la época. (*Voces*, 201-202)

Dinazarda siempre era una de las más interesadas en las narraciones de su hermana, constantemente le preguntaba sobre lo que ella estaba contando, pues sus relatos siempre despertaban su interés. La historia del músico Zyriab la impresionó de manera especial pues:

Scherezade describe al músico con toques dramáticos. Familiarizada con el universo de los viajes, le atribuye percances, encuentros, amenazas, el temor de no llegar vivo a al-Andalus. Y que, después de subir a la frágil embarcación para realizar una travesía marítima relativamente breve, desembarcó en un litoral cuyas dunas le recordaban el desierto, comprendiendo enseguida la razón de que los primeros árabes se aventurasen por aquellas tierras ardientes con la intención de quedarse allí. (*Voces*, 202)

Sheherezade, el personaje presente en la novela de Piñón, ve en Zyriab, una persona que tiene mucho en común con ella, no sólo los dos tienen gran talento, sino que también son víctimas del poder del tirano. En la novela, al respecto se dice lo siguiente:

Dinazarda lucha por descorrer el porvenir del músico sin darle tiempo a su hermana de desarrollar los actos de injusticia cometidos contra Zyriab. No le deja decir que el músico y ella misma, simple contadora, pertenecen a una categoría inmolada en el altar de la crueldad. O que en Bagdad, o en el al-Andalus, la vida, para los corazones insobornables, siempre estuvo pendiente de un hilo. (*Voces*, 202)

Podemos pensar entonces, que Sheherezade aunque es consciente de que es una víctima bajo el poder del Califa, no aprovecha sus relatos para expresar directamente sus quejas. Al contrario, esas quejas se constituyen en lo no dicho y sólo queda a sus oyentes interpretar el sentido de sus narraciones. Al hacer una reconstrucción del personaje histórico, Harum al-Rashid, ella cuenta cómo, a

pesar de la gloria que lo rodeó y de que fue enormemente amado por su pueblo, él también fue un tirano, demostrándolo en hechos como el destierro injusto del músico Zyriab y en la condena a muerte de otros. Al utilizar a personajes como Avicena y Zyriab, el filósofo y el músico, Sheherezade hace una reflexión filosófica sobre la situación de la mujer y la carencia de ética del gobernante. A través del filósofo Avicena, se le da credibilidad a las reflexiones filosóficas de Sheherezade, sobre la vida, la muerte, la noche y la mujer. En la novela *Voces del desierto*, al igual que en *Las mil y una noches*, Sheherezade demuestra porque siempre se dice de ella que ha leído todos los libros, pues a partir de la narración de sus historias se puede ver que es una mujer instruida, que además de los cuentos populares, sabe de historia, filosofía, literatura y religión.

En sus narraciones, además de historias contenidas en *Las mil y una noches*, incluye episodios de *La Iliada* y de la búsqueda del grial por parte de Parsifal, caballero al servicio del rey Arturo. Ese conocimiento de diferentes literaturas es el que le va a permitir a la joven narrar historias al Califa durante mil y una noches. En la novela se dice:

Casi todo lo que ella viene produciendo, a expensas del Califa, es fruto de la invención, de los pergaminos que ha leído, de las historias que escucha, de los prodigios que la memoria ha ido acumulando a lo largo de los años. Y de su vocación de inventar y de vivir muchas vidas al mismo tiempo. (*Voces*, 158)

El personaje de Sheherezade en *Voces del desierto* se sirve de sus conocimientos literarios para reinterpretar, desde un punto de vista feminista, lo acontecido a personajes femeninos de la literatura. Uno de esos personajes es Políxena,

personaje literario de la tragedia griega. Ella era la hija de Priamo y Hécuba y fue sacrificada por el hijo de Aquiles en honor a su padre. Políxena juega un papel importante en la tragedia *Hécuba* de Eurípides, allí se muestra el amor que manifiesta a su madre y el dolor que siente al despedirse de ella antes de salir hacia el sacrificio. En la novela de Piñón, se destaca el hecho de que Políxena sea sacrificada en honor a Aquiles y de que en sus últimas palabras, le ofrezca el pecho a Neoptólemo para que hunda en él, el puñal del sacrificio. Textualmente en la obra de Eurípides, Políxena dice:

Look, young soldier. If you would strike  
my breast, strike here. But if my throat  
is what you want, my neck is bared—here.<sup>64</sup>

Para Piñón, el sacrificio de Políxena y la negativa del verdugo de hundir el puñal en el pecho de la joven obedece a lo siguiente:

Y aunque había designado frente al verdugo la parte del cuerpo que merecería recibir la daga como instrumento de su ejecución, no le permitieron romper con la tradición. Y ello porque los griegos, en oposición a otros pueblos, prohibían apuñalar a la mujer en el pecho, en la creencia, tal vez, de que la muerte no debe advenir del seno, en cuyas tetas la humanidad se había abastecido de leche y de afecto. (*Voces*, 248-249)

Así pues, la escritora brasileña relaciona el hecho de que a Políxena se le niegue la posibilidad de ser apuñaleada en el pecho, por la significación que tiene éste, como el espacio del cuerpo a través del cual la mujer alimenta, de manera figurada, la humanidad. No se podía dar muerte en el mismo lugar que se daba la

---

<sup>64</sup> Eurípides, *Hecuba*, New York, Oxford University Press, 1991. P. 48

vida. Pero también, para Piñón, la muerte de Políxena, por medio de una puñalada en la garganta tenía un significado especial:

Fiel a la visión helénica, que había consagrado la costumbre de enterrar la daga en la garganta, Neoptólemo hundió el instrumento afilado en la mujer. Habiendo en el gesto, de dimensión simbólica, el reconocimiento implícito de consagrar la afasia femenina. De extinguir, para siempre, aquellas palabras que dejan el lastre de su insidia mientras narran la historia del asesino. (*Voces*, 249)

Al hundir el puñal en la garganta se condenaba a la mujer, simbólicamente, al silencio, pero Sheherezade se fortalecía a partir de sus narraciones y se rebelaba contra la autoridad representada por el Califa e “Igual a Políxena, brotaba de su pecho un grito que, frente a la daga en la garganta, amenazaba con no extinguirse jamás.” (*Voces*, 249) De esta manera, Piñón simboliza a través de Sheherezade como personaje conceptual, su poder como narradora para subvertir el orden impuesto y se sirve de este personaje de la tragedia griega para simbolizar la angustia de la joven que, al terminar cada noche, espera una condena a muerte. Además del sacrificio de la mujer y su derecho a expresarse, a través del personaje de Políxena se muestra que, aún ante el sacrificio de la muerte, se valora más a la mujer, como simbólicamente dadora de vida, que como ser que manifiesta su voluntad a través de su discurso.

Entre las alusiones a personajes femeninos reconocidos, en *Voces del desierto*, se incluyen referencias a Proserpina, quien se compara a Sheherezade. Proserpina (Perséfone en la mitología griega), era la hija de Ceres (Deméter en la mitología griega). En el mito griego de Deméter y Perséfone se resalta el fuerte vínculo

madre/hija. Deméter y Perséfone aparecen en el himno homérico dedicado a Deméter que data del siglo VII a. de C.. Marianne Hirsch considera que: “This much earlier text, the Homeric ‘Hymn to Demeter’ is indeed a mother –daughter narrative, not only the story of intense mother-daughter attachment and separation, but also the story of both the mother’s and daughter’s reactions and responses.”<sup>65</sup> A partir de este mito se hace la conexión entre la mujer y la fertilidad, la abundancia, la procreación y por supuesto, la maternidad y el matrimonio. Pero Nélica Piñón en su novela utiliza el personaje de Proserpina, para compararlo a Sheherezade, resaltando sus características de esposa en el mundo oscuro del Hades y no su fuerte vínculo con Deméter, la madre. Sheherezade, debe cumplir sus deberes de esposa en la oscuridad de la noche y permanecer en agonía durante el día, ante el temor de ser condenada a muerte, al concluir la noche siguiente. Pero, al día siguiente, con los primeros rayos del sol, el Califa le concede otro día de vida y así por casi tres años. En la novela de Piñón se puede leer:

Cada noche es una inmolación. Como Proserpina de visita al Hades, rindiendo vasallaje a Plutón, así también Scherazade, sierva de los deberes conyugales, viaja al mundo subterráneo, del cual emerge con la expectativa de que el Califa le conceda vida con los primeros rayos del sol. (*Voces*, 246)

La autora se concentra sobre todo en Sheherezade y en su sufrimiento, ella, como Proserpina, quien era mantenida cautiva por Plutón, también se siente cautiva del

---

<sup>65</sup> Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative. Psychoanalysis. Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989. P. 35

Califa, prisionera en su palacio, al que compara con una tumba. En la novela se dice de Sheherezade:

Prisionera de aquel mausoleo, adquiere la dimensión trágica de los minutos que se escurren sin conmiseración ni rescate, y que piden llevarla a la muerte en breves segundos. Su única salvación consiste en engendrar pausas, intervalos, interrupciones, cortes, en defensa de una historia que respire hasta el amanecer. (*Voces*, 129)

En la identificación que se hace en *Voces del desierto*, entre el personaje Sheherezade y la noche, aparece otro elemento importante que aporta significación a lo que venimos analizando. De Sheherezade se afirma que, desde niña, había estudiado la mística sufi y sus maestros sostenían que: “Siendo la experiencia religiosa una vivencia simbólica, dedicada a explicar los enigmas del universo, era natural que la noche, Laila, y la propia mujer se confundiesen con una realidad oculta, a la que ni siquiera tenían acceso las exégesis más caprichosas.” (*Voces*, 283) Así, esa confusión simbólica entre la noche y la mujer que no era posible explicar, reclamaba de la joven largas reflexiones. Siempre, al lado de Fátima, ella había protestado por esas zonas oscuras del palacio de su padre, a donde no llegaba la luz del sol y en donde se guardaban secretos a los que no tenía acceso. Hablando de Sheherezade, en relación con la noche, veamos la siguiente cita: “La noche siempre había dado inicio a los tormentos de Sheherezade. El combate trabado entre la noche y el día, ambos con exaltada carga de contradicciones, inmolaba a los seres.” (*Voces*, 285). La joven siempre se tenía que enfrentar al Califa en las noches y sabía que solamente lo podía vencer,

si era cautivado por su narración y en tal caso, con las primeras luces del alba, le concedería otro día de vida.

La presencia de personajes, históricos y literarios, que guardan una relación intertextual con la novela de Nérida Piñón, *Voces del desierto*, nos permiten ver que son utilizados con el fin de que Sheherezade cuente su historia y, como dice Piñón “la historia del asesino”, pues al narrar la historia de un antiguo califa, al Califa que la escucha, Sheherezade está narrándole su propia historia. La presencia en la narración de personajes femeninos como Polixena y Proserpina muestran cómo ellas, al igual que Sheherezade, son mujeres convertidas en víctimas por el poder de los hombres o los dioses.

### **3. La mise en abyme en la construcción de Sheherezade como personaje conceptual**

Lucien Dällenbach en su libro *Le récit spéculaire. Essai sur La mise en abyme* (1977) define *mise en abyme* como « *tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire.* » (Dällenbach 1977, 52).

La *mise en abyme* puede presentarse en una obra literaria, a través de obras no verbales, como por ejemplo, una pintura, una fotografía o una pieza musical. En este caso particular nos ocuparemos de la *mise en abyme*, que se presenta en una obra literaria a través de un texto escrito.

Anne Claire Gignoux, a partir de los presupuestos teóricos de Lucien Dällenbach, plantea que la *mise en abyme* presente en una obra literaria es una

relación intertextual que crea un texto que se escribe con el texto mismo o que aparece, a manera de relato encuadrado, dentro de un texto literario. Ella sostiene que : « La mise en abyme, en tant que représentation réflexive d'une œuvre au cœur même de cette œuvre, souvent sous la forme d'un autre texte, a, en effet, partie liée avec l'intertextualité. » (Gignoux 2005, 73) De esta manera la *mise en abyme* permite que se pueda hablar de la relación intertextual existente entre, por ejemplo, una novela y el texto literario que se escribe dentro de ella. La *mise en abyme* se presenta como una reflexión que hace el texto sobre sí mismo y permite a quien escribe, narrar desde otras perspectivas o realizar una teoría sobre la novela, el cuento, la creación literaria o simplemente, establecer una relación lúdica con el lector, lo que se podría decir que hace Julio Cortázar en su relato "Continuidad de los parques", donde un hombre está leyendo un libro que cuenta la forma en qué él va a ser asesinado por su esposa y el amante de ella, mientras los acontecimientos, que él lee, se están desarrollando simultáneamente

Al hablar de *mise en abyme*, los críticos citan con frecuencia el relato de *Las mil y una noches*, donde Sheherezade se incluye en la narración al contar su propia historia y es gracias a la intervención del sultán que ella retoma el hilo de la narración; o de lo contrario, su historia se repetiría al infinito. Michel Foucault en su artículo « Le langage à l'infini » hablando de este relato de Sheherezade dice:

La structure de miroir est ici explicitement donnée : au centre d'elle-même l'œuvre tend une psyché (espace fictif, âme réelle) où elle apparaît comme en miniature et se précèdent elle-même puisqu'elle se raconte

parmi tant d'autres merveilles passés, parmi tant d'autres nuits. Et dans cette nuit privilégiée, si semblable aux autres, un espace s'ouvre semblable à celui où elle forme seulement un accroc infime, et il découvre dans le même ciel les mêmes étoiles. On pourrait dire qu'il y a une nuit de trop et que Mille auraient suffi (...) là une nuit de trop : l'espace mortel où le langage parle de lui-même.<sup>66</sup>

Este relato de *Las mil y una noches* correspondería a la noche seiscientos dos, lo que quiere decir que se encuentra en la mitad de todo el tiempo de la narración de Sheherezade y se constituye en el recurso que le permite contar su propia historia. Sheherezade enfrentada a la muerte, recurre a la narración de historias para postergar la decisión del califa, al mismo tiempo ella encuentra en su narración un espejo, que le permite repetirse al infinito. Según Foucault « Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir. » (Foucault 1963, 45)

En las novelas *Eva Luna* y *El árbol de la gitana*, las narradoras, Eva Luna y Alicia Dujovne Ortiz, están escribiendo. Eva Luna escribe un libreto de una telenovela, a la que llama "Bolero", lo que cuenta allí es su propia historia, que el lector ha venido leyendo en el transcurso de la narración de la novela. Alicia Dujovne, narradora extradiegética, escribe un libro, que cuenta la historia de sus ancestros que es, al mismo tiempo, la historia que le cuenta el personaje que ella se inventó, como narradora intradiegética: la gitana, que es para ella, la Sheherezade, que va bosquejando las historias que constituyen el árbol genealógico de su familia y que ella como si tejiera, organiza en un texto. La *mise en abyme*, en estas novelas, aparece como un recurso del que se sirven las

---

<sup>66</sup> Foucault, Michel, « Le langage à l'infini », *Tel Quel*. N° 15 (automne), 1963. P. 47

narradoras, que a su vez representan a Sheherezade como personaje para hablar del proceso mismo de creación. En la novela *Eva Luna*, a través de este recurso, la narradora cuenta cómo se convirtió en escritora. Dujovne Ortiz, por su parte, en *El árbol de la gitana*, cuenta cómo escribe la novela a partir del árbol genealógico de su familia. En estas dos novelas vemos que se confirma lo que plantea Dällenbach, sobre la función de la *mise en abyme*, él dice que esa función es: «La construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit» (Dällenbach 1977, 25), el lector, tanto en *Eva Luna*, como en *El árbol de la gitana*, asiste al proceso de escritura que llevan a cabo las narradoras.

En *El árbol de la gitana*<sup>67</sup>, Alicia, la narradora extradiegética que está escribiendo la historia de su familia, dice cómo encontró a su narradora intradiegética:

Yo buscaba mujeres de más añejo paladar y encontré a la gitana. Sus cuentos fueron producto de dos lenguas, la gustadora y la parlante. Conocía los viajes de mis tatarabuelos y me los fue cocinando desde siempre, en el patio de Flores y en los castillos del exilio, mostrándome los mapas, rodeando con pinturita colorada los nombres mágicos, Cáucaso, mar Caspio, Crimea, Besarabia o Moldavia, Kamenev-Podolski, Génova, Toledo, Jerez de la Frontera, Islas Canarias, Entre Ríos. (*El árbol*, 23)

Estos lugares que enumera Alicia, son los lugares de los cuales vienen sus antepasados, tanto los de origen judío, que venían de Rusia, como los de origen católico, que venían de Italia y España. Todos ellos, emigrantes que llegaron a la Argentina, buscando mejores perspectivas de vida; después, también Alicia pasará

---

<sup>67</sup> En adelante al citar esta novela lo haré como *El árbol*.

a ser una emigrante, al verse obligada a abandonar su país a causa del régimen militar que se impuso en los años setenta en Argentina y que implicó también la toma, por parte de los militares, de las instalaciones del periódico, en donde ella trabajaba. Así, la novela *El árbol de la gitana*, podría ser analizada como una novela del exilio, pues narra no sólo la historia de los antepasados de la escritora, sino también su vida en París en compañía de su hija y todas las vicisitudes que debe enfrentar como emigrante. La *mise en abyme* en esta novela, es la que permite a la escritora asumir las dos narraciones, por un lado, narrar la historia de sus antepasados y, por otro, contar su propia historia como exiliada.

Al igual que la narradora de *Las mil y una noches*, la gitana, quien en la novela de Dujovne Ortiz, encarna el personaje de Sheherezade, conoce todas las historias. Este conocimiento, es un recurso que permite a la narradora intradieгética, incluir en su narración, episodios y personajes, ligados a la historia de Paraguay y Argentina y que de alguna manera estuvieron relacionados con los antepasados de la narradora extradieгética. Entre los personajes se encuentra Elisa Alicia Lynch (1835-1886), nacida en Irlanda compañera de Francisco Solano López, quien fue presidente de Paraguay. En *El árbol de la gitana* se narra el episodio final de la llamada Madama Lynch, cómo su hijo, Pachito, muere defendiéndola en la llamada Guerra de la Triple Alianza y cómo ella cava la tumba donde lo enterró a él, junto a su padre, Francisco Solano López, muerto igualmente en dicha guerra. Otro personaje histórico que aparece en la novela de Dujovne Ortiz es José Gaspar Rodríguez Francia (1766-1840), conocido como el Doctor Francia, el dictador perpetuo del Paraguay que buscó mantener a su país

alejado del influjo de países extranjeros y al mismo tiempo, inculcar en su pueblo el sentimiento de pertenencia a una nación. También aparece en la novela Bernardino Rivadavia (1780-1845), presidente de Argentina y quien, como militar, actuó bajo el mando del marino francés, Santiago de Liniers (1753-1810), que ayudó a los argentinos a defenderse de las invasiones inglesas de 1806 y 1807. Estos personajes le permiten a la narradora devolverse en la historia, hasta el momento en que Cristóbal Colón estaba buscando que la corona española financiara sus viajes, que terminarían con el descubrimiento de América, continente al que después llegarían los antepasados de la escritora como emigrantes.

La gitana es el recurso al que recurre la escritora para implementar en el texto la *mise en abyme* y es también quien lleva el hilo de la narración. En la novela se pueden leer frases como la siguiente:

En ese momento la Zíngara hizo una larga pausa.  
Cuando por fin habló, fue para volver a encadenar antepasados rastreando el hilo del sentido para no dejarme suelta [...] (*El árbol*, 205)

Al terminar de contar la historia de cada uno de los antepasados de la narradora, la gitana habla con ella y le da consejos. Al final de cada capítulo, al igual que cada noche Sheherezade, la gitana empieza la narración de la historia del antepasado que se va a desarrollar en el capítulo siguiente, encadenando de esa manera el orden de la narración. Al final, la narradora extradigética, Alicia, reconoce que ya

tiene armado el árbol genealógico de sus antepasados y se pregunta sobre el futuro del personaje de la gitana, quien le sirvió como narradora intradieética:

¿Volveríamos a vernos? Sin duda, La Gitana no podía abandonarme: era mi ángel de la guarda. Cada uno tiene el que puede, pensé. Los hay altos, rubios, esbeltos, elegantísimos, alados y emplumados; el mío es éste. (*El árbol*, 206)

Alicia Dujovne al final, reconoce la dificultad que le ha dado escribir la historia de sus antepasados y hablando sobre esto, con su hija le dice:

La Nena me preguntó si había terminado la historia de los siete antepasados.

—Ay— contesté suspirando—. La terminé, sí, la terminé, pero era una historia imposible: no había conexión entre los personajes. Como cada uno estaba en un tiempo y un país diferentes era difícil que se hablaran entre sí.

—Y el hilo del sentido ¿lo encontraste?

—La Gitana lo retorció hasta cansarse, pero yo sigo descosida. (*El árbol*, 283)

Al final, Alicia Dujovne con la ayuda de la gitana y recurriendo a la denominada *mise en abyme*, logra unir las historias de los antepasados de la familia, pero ella, la narradora extradiegética, se sigue sintiendo como una pieza que no encajaba dentro de su tejido textual o ¿qué otro sentido podría tener el decir que sigue “descosida”? Puede ser que como descendiente de judíos rusos y de genoveses españoles, ella no se identificaba exactamente con una rama de la familia; también se podría pensar, que al ser ella emigrante como lo fueron sus antepasados, no había encontrado todavía un sitio al que se sintiera con sentido de pertenencia.

Por su parte, en la novela *Eva Luna*<sup>68</sup>, el lector asiste al proceso mediante el cual Eva Luna, quien es la narradora que representa el personaje de Sheherezade, se convierte en escritora. Aquí se puede ver lo que decía Dällenbach sobre la función de la *mise en abyme*, que permite al lector ver, al mismo tiempo, la construcción del escritor y de la obra. En *Eva Luna*, éste es un proceso largo que se inicia desde el momento en que ella siendo pequeña, le cuenta historias a las personas de su entorno social. En la primera parte de la novela se muestra una Eva Luna con gran ingenio y capacidad narrativa; después, al empezar a vivir con Riad Halabí y tomar clases con la maestra Inés, que le enseña a leer y a escribir, ella empieza a llenar cuadernos con historias que escribe todas las noches. Otro hecho importante sucede al recibir de regalo una edición de *Las mil y una noches* y a partir de su lectura, como admite después, se dio cuenta de que su destino era ser narradora (Allende 2004, 233). Eva Luna describe así el momento en el que decide empezar a escribir:

Creí que esa página me esperaba desde hacía veintitantos años, que yo había vivido sólo para ese instante, y quise que a partir de ese momento mi único oficio fuera atrapar las historias suspendidas en el aire más delgado, para hacerlas más mías. Escribí mi nombre y en seguida las palabras acudieron sin esfuerzo, una cosa enlazada con otra y otra más. (*Eva*, 234-235)

Eva empieza a escribir y para hacerlo recurre a sus recuerdos, a todos los hechos que estaban en su memoria; a todas las historias de todas las personas que conoció durante su vida y a todos los relatos que había escuchado, todo eso queda incluido en su libreto de la novela para la televisión. Ella dice: “Sospechaba que el final

---

<sup>68</sup> En adelante al citar esta novela lo haré como *Eva*.

llegaría sólo con mi propia muerte y me atrajo la idea de ser yo también uno más de la historia y tener el poder de determinar mi fin o inventarme una vida.” (*Eva*, 235-236). La narradora extradiegética se inmiscuye en su propio relato, el libreto de la telenovela constituye la *mise en abyme*, que va a contar la vida de Eva y de sus amigos y conocidos y que al mismo tiempo, es transmitida por la televisión y va a contar a la audiencia cómo ocurrieron los hechos políticos de la historia más reciente del país y de esa manera, los televidentes también están inmiscuidos en la narración porque lo que se cuenta, es la historia política del país en el que están viviendo.

Isabel Allende expresa en su libro *Paula* lo que significó para ella la novela *Eva Luna*:

Con *Eva Luna* tomé finalmente conciencia de que mi camino es la literatura y me atreví a decir por primera vez: soy escritora. Cuando me senté ante la máquina para iniciar el libro no lo hice como en los dos anteriores llena de excusas y dudas, sino en pleno uso de mi voluntad y hasta con cierta dosis de altivez. Voy a escribir una novela, dije en voz alta. Luego encendí la computadora y sin pensarlo dos veces me lancé con la primera frase: *Me llamo Eva, que quiere decir vida.*<sup>69</sup>

Estas palabras de Allende coinciden con las de Eva Luna, en la cita anterior. A través de su personaje nos muestra cómo ocurrió en ella el convertirse en escritora. Eva dice: “Yo trato de abirme camino en ese laberinto, de poner un poco de orden en tanto caos, de hacer la existencia más tolerable. Cuando escribo cuento la vida como a mi me gustaría que fuera.” (*Eva*, 234-235)

---

<sup>69</sup> Isabel Allende, *Paula*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1995. P. 319

Eva Luna, el personaje que encarna a Sheherezade en la novela *Eva Luna*, no sólo es una contadora de cuentos sino también una escritora. Así, Sheherezade el personaje que se reterritorializa en esta novela, adquiere otras características que no tenía el personaje de *Las mil y una noches*, entre ellas está el hecho de que se convierta en escritora.

Por otra parte, la *mise en abyme* permite a las escritoras Isabel Allende y Alicia Dujovne Ortiz, darle otros elementos a Sheherezade como personaje, quien no sólo da el paso a la escritura, sino que al recurrir a la *mise en abyme*, hace que la narración se desarrolle en varios planos y al igual que Sheherezade quien a partir de su narración en *Las mil y una noches*, da origen a gran cantidad de relatos encuadrados, en el caso de Dujovne Ortiz, da la palabra a otra narradora dentro de la novela. En el caso de Allende, Eva Luna, su personaje de Sheherezade, es la narradora de los cuentos que componen el volumen *Cuentos de Eva Luna*.

#### **4. La intermedialidad en la novela *Eva Luna* y en el cuento “De barro estamos hechos”**

Eva Luna, quien representa el personaje de Sheherezade, en la novela *Eva Luna* de Isabel Allende, escribe un libreto de televisión, donde cuenta su propia historia y la de las personas de su grupo familiar. Ella, como una narradora del siglo XX, en contraposición a la oralidad que primaba en los relatos de

Sheherezade en *Las mil y una noches*, utiliza otros recursos que le permiten contar sus historias. Dichos recursos están representados por los medios de comunicación, especialmente la televisión. Esta relación que se establece entre los medios de comunicación y la novela *Eva Luna*, se puede analizar desde la perspectiva de la intermedialidad.

La intermedialidad<sup>70</sup> se puede considerar en el caso de la literatura, como una relación intertextual mediante la cual otros discursos presentes en la obra literaria entran a tener una significación importante en el texto mismo. Esos discursos pueden ser cinematográficos, radiales, audiovisuales, la fotografía, la pintura, en general, de cualquier campo de las artes. Éric Méchoulan sostiene que : « L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages, de codes, des leçons de choses. » (Méchoulan 2003, 10) La intermedialidad permite analizar cómo los discursos de múltiples campos que se insertan en el texto literario enriquecen, no sólo el contenido de la obra misma, sino que también aportan a su significado. Por su parte Irina O. Rajewsky plantea que:

Intermedial references, inasmuch as they are addressed at all, are generally theorized through concepts of intertextuality. There is indeed a close relation between intermedial references and intertextual or, more broadly conceived, intramedial references, and numerous insights of the

---

<sup>70</sup> Según Irina Rajewsky el término "intermedia" fue acuñado por Dick Higgins en su ensayo "Intermedia" publicado en 1966. Ella dice: "Higgins uses "intermedia" to refer to works "in which the materials of various more established art forms are 'conceptually fused' rather than merely juxtaposed". (Rajewsky 2005, 51)

intertextuality debate – for instance questions of textual markers and different modes of referencing– can be fruitful for the examination of intermedial phenomena.<sup>71</sup>

Para Rajewsky fenómenos como la transposición artística, la escritura cinematográfica, la musicalización de la literatura, la poesía visual, los manuscritos iluminados o la adaptación cinematográfica de una obra literaria, tienen que ver con lo que ella denomina cruce entre los *media* o relación intermedial. Estas relaciones eran estudiadas desde la intertextualidad y hoy son consideradas, en un sentido amplio, por la intermedialidad. Rajewsky dice que: “Just as a literary text can evoke or imitate specific elements or structures of film, music, theatre, etc., so films, theatrical performances, or other media products can constitute themselves in various complex ways in relation to another medium.” (Rajewsky 2005, 57). Así pues, no solamente la música, el cine y otros discursos artísticos pueden formar parte de la estructura de la obra literaria, sino también de otras expresiones artísticas. Ella analiza en su ensayo: “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality”, cómo la pintura puede entrar a formar parte de la estructura del montaje de una obra de teatro.

En la literatura latinoamericana, para citar un ejemplo, la obra del escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) acusa una presencia constante de la intermedialidad. El cine, las telenovelas, los programas de radio, los álbumes de

---

<sup>71</sup> Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality” En: *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Remédier*. N° 6 (automne) 2005. P. 54

fotografías, las revistas para mujeres etc., son elementos que están presentes en sus novelas y que han permitido a la crítica literaria hacer un estudio de la influencia de la cultura popular en su obra. Al mismo tiempo, el uso de estos diferentes discursos permite hacer un estudio de la mentalidad de la clase media latinoamericana, ampliamente expresada en la obra de Puig. El sólo título de varias de sus obras, evoca iconos del cine: “Los ojos de Greta Garbo” (1993); *La traición de Rita Hayworth* (1968), etc., pero es en su novela *El beso de la mujer araña* (1976), cuya estructura está basada en la narración de películas, que un prisionero, Luís Alberto Molina, hace a otro, Valentín Arregui, donde se puede ver más claramente la confluencia de los discursos cinematográfico y literario. A su vez la radio y la música popular juegan un papel importante en la novela *Boquitas pintadas*, cuyos capítulos tienen epígrafes sacados de la letra de un tango.

El análisis de las relaciones intermediales presentes en las obras literarias permite conocer más profundamente las manifestaciones culturales que ellas representan. Carlos Monsiváis advierte cómo Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth* logró describir un fenómeno, al mismo tiempo popular y masivo que precisa como la ‘implantación de la modernidad a través del cine’. (Monsiváis, 2000, 34) A través de las películas de Hollywood, le llegaban al público latinoamericano noticias sobre la moda, la música, los adelantos tecnológicos, etc., y su influencia fue tal, que provocó lo que Monsiváis denominó “migraciones culturales”, fenómeno que también provocaron en su momento, la radio y la televisión, y que consistió en tratar de asimilar las costumbres, las

modas y las maneras de pensar que se representaban en las películas, adoptando modas y medidas de ruptura y abandonando devociones, lecturas, gustos, usos del tiempo libre, convicciones estéticas y religiosas, dando como resultado la modificación de la cultura tradicional latinoamericana (Monsiváis 2000, 154). También las convicciones sobre lo masculino y lo femenino sufrieron modificaciones a través de dichas migraciones culturales, por obra de los medios de comunicación, lo cual tiene que ver con el hecho de que, por ejemplo, la desnudez empezó a ser aceptada en las películas, y la homosexualidad, empezó a ser considerada desde otros puntos de vista.

Multitud de fenómenos pueden ser vistos por tanto en función de la intermedialidad, cuyo signo fundamental reside en la hipercodificación de la obra literaria, la cual saca partido de las artes, los medios de comunicación y de discursos de diversa índole. Para visualizar con más detalle el fenómeno al que aludimos, plantearemos a continuación las formas de intermedialidad presentes en la novela *Eva Luna*, centrándonos primordialmente en la radio y la televisión:

#### **4.1 La radio:**

Silvestra Mariniello plantea que:

La intermédialité, par exemple, est l'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des

figures que les médias produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à celle d'une autre.<sup>72</sup>

Ahora bien, en la novela *Eva Luna* dicha relación intermedial se establece claramente entre la narración literaria y la radio, y entre la narración literaria y un libreto para la televisión. En *Eva Luna*, ese cruce y combinación de medios del que habla Mariniello, dan a la obra la posibilidad de estructurarse de una manera más dinámica. La protagonista, quien es la narradora de la novela y quien representa a Sheherezade como personaje, decide empezar a escribir un libreto para una telenovela, donde contará su historia. También se establece una relación intermedial, a partir de la radio, pues es innegable la influencia de este medio, sobre las narraciones de *Eva Luna*. La fotografía es otro recurso importante en la novela, ya que a través de ella, *Eva Luna* crea una historia familiar que no poseía, al comprar en un anticuario, las fotos de personas desconocidas y colgarlas en una pared de su casa. Asimismo, la crónica policial de los periódicos, le sirve a *Eva* para crear sus historias a partir de los hechos delictivos que allí se narran. Teniendo en cuenta lo anterior, se puede deducir que la influencia que ejercen los medios de comunicación, en América Latina, es demasiado importante, pues como afirma García Canclini:

Los medios llegan para hacerse “cargo de la aventura, del folletín, del misterio, de la fiesta, del humor, toda una zona mal vista por la cultura culta,” e incorporarla a la cultura hegemónica con una eficacia que el folclor nunca había logrado. La radio en todos los países latinoamericanos, y en algunos el cine, ponen en escena el lenguaje y los mitemas del pueblo que casi nunca recogían la pintura, la narrativa ni la música dominantes.

---

<sup>72</sup> Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Naître*. N° 1 (printemps) 2003. P. 51

Pero al mismo tiempo inducen otra articulación de lo popular con lo tradicional, con lo moderno, con la historia y con la política.<sup>73</sup>

En consonancia con lo que plantea García Canclini, *Eva Luna* hace una crítica al papel protagónico de los medios de comunicación en la sociedad latinoamericana. A través de la narración autobiográfica, la protagonista, como una Sheherezade moderna, no sólo acude a la radio y a la televisión, sino también a la prensa escrita, al cine, a la pintura, a la fotografía, como recursos para hacernos ver su proceso como narradora, hasta llegar a convertirse en una escritora. La idea que primaba en la conciencia de Eva, era que lo que pasaba en los medios de comunicación era verdad y ella experimentó por sí misma, el poder que tiene la prensa en la vida de las personas, cuando fue acusada injustamente de haber asesinado a Zulema, la esposa de Riad Halabí y fue detenida por la policía de Agua Santa aún siendo menor de edad. Halabí logró que la dejaran libre, mediante el pago de un soborno. Eva era inocente y había sido torturada, con la pretensión de hacerla confesar. Ella dice:

Pero ya era tarde para sustraerme al escándalo. Mis fotos de frente y de perfil, con un parche negro en los ojos, porque aún no alcanzaba la mayoría de edad, habían sido despachadas a los periódicos de la capital y poco después aparecían en la crónica policial bajo el extraño titular de “Muerte de su Propia sangre”, acusada de haber asesinado a la mujer que me había recogido del arroyo. Todavía guardo un trozo de papel, amarillo y quebradizo como un pétalo seco, donde está registrada la historia de ese horrendo crimen inventado por la Prensa, y tantas veces lo he leído, que en algunos momentos de mi vida llegué a creer que era cierto. (*Eva*, 185)

---

<sup>73</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989. P. 241

Este hecho hace que Eva sea reseñada judicialmente y que aparezca con un prontuario con antecedentes delictivos. Además, el que su historia fuera registrada en la crónica judicial de un periódico, muestra el afán de la prensa sensacionalista de crear historias que satisfagan la morbosidad del público. Titulares como “Muerte de su propia sangre” describen un vínculo de consanguinidad que no existía entre Eva Luna y Zulema; al decir que había sido “recogida en el arroyo”, se hacía referencia peyorativa a la situación de hambre y abandono en que la había encontrado Riad Halabí. El hecho de que la prensa publicara la noticia que involucraba a Eva Luna en la muerte de Zulema, la marcaría para el resto de su vida, pues más adelante se recurre a ese evento, con el fin de conseguir que ella sea mediadora entre el jefe guerrillero, Huberto Naranjo y el gobierno.

La radio juega un papel importante en la vida de Eva, quien la escuchaba con Elvira, su abuela; con su patrona yugoeslava, con las prostitutas en la casa de la Señora y con Zulema, la esposa de Riad Halabí. Las novelas transmitidas a través de la radio, les daban la ilusión a las mujeres de la existencia de otros mundos más amables, diferentes a los suyos, donde se sufría mucho, pero finalmente era posible conseguir la felicidad y la mujer pobre, podía llegar a casarse con el hombre más guapo y más rico de la ciudad. Además de las radionovelas, la radio presentaba programas musicales, en los que se escuchaban tangos y boleros. La influencia que tuvieron la radio y la televisión en la vida de Eva, hacen que ella al momento de empezar a escribir, escriba precisamente un libreto para la televisión y que inclusive ella misma se incluya dentro de ese libreto por el gusto de aparecer como otro personaje.

Al hablar de la importancia de la radio en América Latina, Carlos Monsiváis dice que: “Compañía inevitable, centro acústico del hogar, la radio recompone entre 1930 y 1950 las dimensiones de la familia y elimina las sensaciones tradicionales del aislamiento. Apotegma de la obviedad: una es la vida doméstica antes y otra después de la radio.”<sup>74</sup> Monsiváis sostiene que con la llegada de la radio desaparecieron las veladas familiares, el intercambio de visitas y otras actividades que caracterizaban la vida de la familia en la sociedad y al mismo tiempo, se iba precisando el “Ama de Casa”, como un nuevo personaje o categoría social. Para él, el ama de casa es: “el primero y el más firme de los auditorios cautivos, que en la imaginación de los productores y locutores es el manual de gratitudes anticipadas, la criatura de la domesticidad y los detergentes que llora, ríe o se pasma a petición del melodrama y de las sugerencias como órdenes del locutor.”<sup>75</sup> La radio cumplía un papel importante en los hogares latinoamericanos, pues las amas de casa, acompañaban sus labores diarias escuchando las noticias del día, las radionovelas o los programas que desarrollaban diferentes temas que podían interesar a las mujeres. Eva Luna, el personaje principal de la novela de Allende, al desempeñar el oficio de criada, pasó los años de su infancia escuchando la radio en las distintas casas en las que trabajó. Ella reconoce el papel que jugó este medio en su vida y la influencia que tuvo en sus propias narraciones.

---

<sup>74</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000. P. 216

<sup>75</sup> *Ibid.* P. 216

Eva Luna dice que escuchaba en la radio un programa en el que se enseñaba inglés. En América latina se transmitían programas educativos a través de las cadenas radiales del estado con el fin de alfabetizar a la audiencia y contribuir a la disminución de los índices de analfabetismo. Además de los programas de inglés, Eva Luna escuchaba noticias y las novelas que tanto influyeron en su práctica como narradora de historias. Ella dice:

La radio era mi fuente de inspiración. En la cocina había una encendida desde la mañana hasta la noche, único contacto con el mundo exterior, que proclamaba las virtudes de esa tierra bendita por Dios, con toda clase de tesoros, desde su posición en el centro del globo y la sabiduría de sus gobernantes, hasta el pantano de petróleo sobre el cual flotábamos. Con esa radio aprendí a cantar boleros y otras canciones populares, a recitar los avisos publicitarios y *this pencil is red, is this pencil blue? no that pencil is not blue, that pencil is red* siguiendo un curso de inglés para principiantes, media hora al día, conocía los horarios de cada programa, imitaba las voces de los locutores. Seguía todos los folletines, sufría lo indecible con esos seres vapuleados por el destino [...] (Eva, 72)

A través de la radio también se buscaba crear un espíritu de pertenencia a la nación, moviendo a los oyentes a acrecentar la admiración y el orgullo por sus gobernantes y por las riquezas del suelo patrio. Pero fueron las radionovelas, las que tuvieron una gran influencia en el desarrollo de las habilidades narrativas de Eva, quien recuerda cuando se sentaba a escuchar la radio con su patrona yugoeslava y la transmisión empezaba con las siguientes palabras: «Ábranse las páginas sonoras del aire para hacer vivir a ustedes la emoción y el romance de un nuevo capítulo...» (Eva, 105)

Las palabras nuevas y las historias que escuchaba, le servían de tema para crear sus propias historias o para recrear las que escuchaba. Recrear las historias narradas en la radio, se convirtió en una costumbre para Eva Luna, quien a pedido de las prostitutas que trabajaban para la Señora, modificaba el final de las radionovelas y de las películas. En la novela este hecho es referido por Eva en las siguientes palabras:

Me pedían que les contara la continuación de la radionovela de turno y yo improvisaba un fin dramático que nunca coincidía con el desenlace radial, pero eso no les importaba. Me invitaban a ver películas mexicanas y a la salida del cine nos instalábamos en “La Espiga de Oro” a comentar el espectáculo. A pedido de ellas, yo cambiaba el argumento convirtiendo los delicados amores de un modesto charro en una tragedia de sangre y espanto. Tú cuentas mejor que en las películas, porque se sufre mucho más, sollozaban ellas con la boca llena de torta de chocolate. (*Eva*, 121)

De otra parte, el cine mexicano tuvo una gran influencia en la cultura popular de América Latina, pues además de presentar episodios de la Revolución mexicana, el género musical conocido como la música ranchera fue enormemente explotado. Allí se presentaba un drama romántico, donde aparecía el típico charro que además de cantar, se enfrentaba a la muerte con valentía. Los protagonistas de estas películas, eran generalmente los cantantes, que ya se habían hecho populares a través de la radio y el público acudía al cine para verlos.

#### **4.2 La televisión:**

Al analizar el papel que cumple la televisión en los hogares latinoamericanos, Carlos Monsiváis hace un contraste entre las sociedades urbanas, a las que él

denomina de “afuera” y las dificultades que deben enfrentar cada día las personas que viven en las ciudades. En contraposición, resalta el hecho de que en la intimidad del hogar, “dentro”, las personas se sienten protegidas y es precisamente alrededor del aparato de televisión que la familia se reúne, para disfrutar de la vida tranquila del hogar. Monsiváis dice acerca de la televisión:

Dentro, en el *dentro* donde se congregan las seguridades, entre ellas y principalmente el espectáculo de la familia unida en torno al aparato, se hallan las ofertas: risas, lágrimas, temas de conversación. La televisión es el gran interlocutor a quien se le cede el centro del diálogo familiar.<sup>76</sup>

La televisión es considerada el medio que le ofrece diversión y entretenimiento a la familia y es a través de él, que Eva Luna decide contar su historia. Eva empieza a escribir un libreto para una telenovela, que también incluiría la protesta de las prostitutas de la calle República, la lucha de los guerrilleros que querían llegar al poder y las historias de las personas para las cuales trabajó como criada. Eva hace una comparación entre su oficio como contadora de cuentos y el poder de la radio y la televisión, y muestra cómo se impone la idea, que es creencia general del público, de que lo que transmiten la radio y la televisión es verdad. Ella dice:

Contar cuentos me parecía un oficio sobrepasado por los progresos de la radio, la televisión y el cine, pensaba que todo lo transmitido por ondas o proyectado en una pantalla era verídico, en cambio mis narraciones eran casi siempre un cúmulo de mentiras, que ni yo misma sabía de donde sacaba. (*Eva*, 199)

---

<sup>76</sup> Carlos Monsiváis, *op.cit.* P. 214

El juego entre ficción y realidad, que caracteriza los contenidos de los programas de los medios de comunicación, era algo que inquietaba a Eva desde que era niña y oía la radio. Eva estaba segura de que las historias que ella contaba en sus narraciones, eran completamente falsas porque eran producto de su invención. Lo que ella no sabía, era que detrás de esos programas que escuchaba o veía, había escritores que, al igual que ella, inventaban las historias que eran la base de lo que se transmitía. Eva dice que, fue su amiga Mimí, la que le aconsejó escribir un libreto para la televisión:

Aseguraba que cualquiera es capaz de inventar dramas como el de Belinda y Luís Alfredo, pero con mayor razón podía hacerlo yo, que había pasado años escuchándolos en la cocina, creyendo que eran casos verídicos y al comprobar que la realidad no era como en la radio me había sentido burlada. (*Eva*, 234)

Debido a la influencia que habían tenido la radio y la televisión en el desarrollo de su capacidad narrativa, Eva Luna, al convertirse en escritora, decidió empezar a escribir, precisamente, un libreto para una novela que sería transmitida por la televisión. Así fue como nació “Bolero”, ella dice que le puso ese nombre en “Homenaje a esas canciones que alimentaron las horas de mi niñez y me sirvieron de fundamento para tantos cuentos.” (*Eva*, 277) Elegir escribir un libreto para una telenovela, le garantizaba a Eva que iba a llegar a un número más alto de personas, pues siempre es mayor el número de personas que ve televisión, que las que tienen acceso a los libros y pueden leer. Esto permite que, como lo pretende Rolf Carlé, al incluir en el libreto la historia de lo que realmente pasó en la toma del penal de Santa María por parte de la guerrilla, el público se entere de cómo

ocurrió, pues la noticia había sido censurada por el gobierno y no habían sido contados los hechos como habían sucedido realmente. Rolf le dijo a Eva:

Tu folletín saldrá al aire tan pronto termine esa estupidez de la ciega y el millonario. Tienes que arreglártelas para introducir la guerrilla y el asalto al Penal en el libreto. Yo tengo una maleta de películas sobre la lucha armada. Mucho de eso te puede servir. (*Eva*, 276)

Rolf Carlé había hecho un documental sobre los guerrilleros y también había filmado el golpe, que ellos habían dado al sacar a sus compañeros de la prisión y quería que, como fuera posible, el público conociera lo que había pasado. El libreto para telenovela que escribió Eva Luna incluía la información que Carlé le había dado y, naturalmente, fue censurado por el gobierno. Al contar los hechos como habían ocurrido, el gobierno salía mal librado, y no quería reconocer que, la seguridad del penal había sido violada por unos guerrilleros con unas granadas falsas. Lo que hace más importante la presencia de relaciones intermediales en *Eva Luna* es la hibridación que se da entre la novela y el libreto para la telenovela. No se puede independizar la novela, del libreto “Bolero”. Sobre su libreto para la telenovela, Eva dice:

Creo que nadie entendió adónde apuntaba aquella estafalaria historia, estaban acostumbrados a los celos, el despecho, la ambición o, por lo menos, la virginidad, pero nada de eso aparecía en sus pantallas y se dormían cada noche con el alma perturbada por una pelotera de indios envenenados, embalsamadores en sillas de ruedas, maestros ahorcados por sus alumnos, ministros defecando en sillones de felpa obispal y otras truculencias que no resistían ningún análisis lógico y escapaban a las leyes conocidas del folletín comercial. A pesar del desconcierto producido, *Bolero* cogió vuelo y al poco tiempo logró que algunos maridos llegaran temprano a sus hogares para ver el capítulo del día. (*Eva*, 277)

Como lo dice Eva, “Bolero” era una telenovela atípica, que pretendía, haciendo el juego a la censura, presentar hechos del acontecer nacional, que no habían llegado a los televidentes a través de las noticias. La duda que nos queda es que, ya que esos hechos son presentados a través de la ficción de una telenovela, pueden quedarse en la opinión del público solamente a nivel de la ficción y no ser asumidos como la realidad política del país. De otro lado, la presencia de discursos intermediales, como la radio y la televisión, en la novela *Eva Luna*, agregan nuevos elementos a la narración enriqueciéndola y hacen que Eva Luna, no sólo sea la Sheherezade que narra sus historias de manera oral para las personas de su entorno, sino que al hacerlo a través de una telenovela, la audiencia es mayor y, al igual que el sultán en *Las mil y una noches*, cada noche el público queda a la espera de lo que sucederá en el capítulo siguiente.

#### 4.3 “De barro estamos hechos”: las imágenes congeladas de la televisión

El cuento titulado “De barro estamos hechos” es el último cuento del volumen *Cuentos de Eva Luna*<sup>77</sup>. Aquí el cruce de *medias* que plantea la intermedialidad, está dado con la televisión. Este cuento fue escrito por Isabel Allende a partir de un suceso real: la desaparición de un pueblo colombiano a causa del deshielo, provocado por una erupción volcánica. La noticia de este acontecimiento fue difundida ampliamente por los medios de comunicación. En este cuento Rolf Carlé, un personaje presente en la novela *Eva Luna* y quien es

---

<sup>77</sup> En adelante al citar esta obra lo haré como *Cuentos*.

periodista, documentalista y fotógrafo, aparece como protagonista, al lado de una niña llamada Azucena. En la introducción al volumen de cuentos, Carlé dice a Eva Luna, que ella piensa con palabras, mientras que él piensa “en imágenes congeladas en una fotografía” (*Cuentos*, 11). Y en esas palabras quedan definidos los dos discursos, el narrativo y el de los *media*, que en la novela y en el cuento de “Barro estamos hechos”, se van a unir y que como estrategia narrativa, contribuyen al significado final de la obra.

En el momento del deslizamiento de tierra, provocado por el deshielo, Azucena, personaje del cuento “De barro estamos hechos”, queda atrapada en el lodo, entre los escombros de su casa. La niña no puede ser rescatada por los equipos de salvamento. Rolf Carlé permanece a su lado, al principio la filma con su cámara, pero después cuando se da cuenta de que es imposible salvarla, deja la cámara y el micrófono a un lado y decide acompañarla, contándole historias y cantándole canciones, hasta que ella muere. En el cuento se describe así:

Rolf Carlé estuvo desde el principio junto a Azucena. Filmó a los voluntarios que la descubrieron y a los primeros que intentaron aproximarse a ella, su cámara enfocaba con insistencia a la niña, su cara morena, sus grandes ojos desolados, la maraña compacta de su pelo. (*Cuentos*, 239)

Rolf Carlé empieza a desempeñar el papel que Scheherazade desempeña en *Las mil y una noches*, él narra historias a la niña para impedirle que muera. Eva Luna dice: “Para engañar las horas comenzó a contarle sus viajes y sus aventuras de cazador de noticias y, cuando se le agotaron los recuerdos echó mano de la

imaginación para inventar cualquier cosa que pudiera distraerla.” (*Cuentos*, 241) Más adelante agrega: “[...] él la distrajo con los cuentos que yo le he contado en mil y una noches bajo el mosquitero blanco de nuestra cama.” (*Cuentos*, 243) De esta cita se puede deducir que no sólo Eva Luna se reconoce como una narradora/ Scheherazade, sino que cree que otros, como Carlé, pueden desempeñar ese papel, como si fuera posible transmitir la capacidad narrativa.

Eva Luna seguía el desarrollo de los acontecimientos a través de las cámaras de televisión. Ella dice: “La pantalla reducía el desastre a un solo plano y acentuaba la tremenda distancia que me separaba de Rolf Carlé, sin embargo yo estaba con él, cada padecimiento de la niña me dolía como a él, sentía su misma frustración, su misma impotencia.” (*Cuentos*, 241) Estas palabras de la narradora nos hacen ver cómo la dimensión de una tragedia, que involucra a miles de personas, se minimiza, al ser presentada a través de la televisión, en un solo plano, y cómo lo que se dice acerca de este medio, como “un mercado de lágrimas”, no sólo es aplicable a las telenovelas y a los dramas humanos que ellas representan, sino también a las noticias, al enfatizar la transmisión de aquellos hechos que son más dolorosos y que van a mantener a la audiencia pendiente de los aparatos de televisión. Eva Luna dice que los periodistas seleccionaban las escenas de más impacto para el noticiero. En el caso de Azucena, en la vida real: Omaira Sánchez, los televidentes pudieron seguir paso a paso los últimos acontecimientos de su vida, hasta que murió y las cámaras registraron el hecho. De esa manera, su tragedia personal perdió la gravedad que realmente había tenido y desapareció la dimensión real de lo que había ocurrido. A partir de este caso, podríamos

entonces preguntarnos: ¿cuál es el papel del periodista latinoamericano? ¿Están los medios de comunicación al servicio del estado y renuncian a denunciar sus medidas injustas? En este cuento de Allende se puede ver que la niña muere a causa de la burocracia que no permite que alguien se comprometa en la búsqueda de los medios para salvarle la vida. Rolf Carlé por su parte, es un periodista comprometido como lo podemos ver en la novela *Eva Luna*, pero su deseo de ayudar no es suficiente para salvarle la vida a Azucena. Él, a medida que avanza el deterioro físico de Azucena, se va olvidando de su papel de documentalista y es su parte humana, la que empieza a manifestarse en su relación con la niña. La narradora dice acerca de él:

Había olvidado por completo la cámara, ya no podía mirar a la niña a través de un lente. Las imágenes que nos llegaban no eran de su asistente, sino de otros periodistas que se habían adueñado de Azucena, atribuyéndole la patética responsabilidad de encarnar el horror de lo ocurrido en ese lugar. (*Cuentos*, 242)

En este cuento hay una crítica a los medios de comunicación y a su interés por cautivar la audiencia, sin importar, que se violen principios éticos, como sucedió en la conocida tragedia de Armero, donde no sólo perdió la vida Omaira Sánchez, una niña de trece años, sino también, por lo menos, veinticinco mil colombianos. Al final, la imagen de Azucena, nombre que le dio Allende en la reescritura que hizo del suceso, quedó congelada, no sólo entre el barro, sino también en las fotografías que se publicaron en los periódicos y que se pasaron por la televisión.

Eva Luna es la narradora de este cuento y narra lo sucedido según lo vio a través de las noticias de la televisión y después, en las cámaras del canal de televisión que estaba cubriendo el hecho. Así pues, el conocimiento que ella tuvo del desarrollo de los acontecimientos, estuvo mediado por las imágenes de una cámara de televisión. Como plantean Deleuze y Guattari, los territorios no son fijos, son una vía de pasaje y dan posibilidad de propiciar cambios; el personaje de Sheherezade representado por Eva Luna, en su papel de narradora, pasa de escuchar radio y ver televisión a la escritura. Se aprovecha de los medios de comunicación como un elemento nuevo que le da la escritora a su personaje para narrar, en ese sentido se enfatiza el papel de la narradora y de paso se hace una crítica a los medios masivos de comunicación, que han contribuido a la deshumanización y a que cada vez haya menos sensibilidad ante los problemas sociales y ante tragedias de grandes proporciones, como la que se describe en el cuento “De barro estamos hechos”.

De otro lado los medios de comunicación en América Latina, como se puede ver a través de las dos obras de Isabel Allende que venimos analizando, cumplen un papel importante en la configuración de una conciencia nacional y en la formación de roles sexuales. En este último aspecto, podemos ver la importancia que se le da a las radionovelas y a las telenovelas y cómo a través de ellas se han configurado personajes masculinos y femeninos que tipifican al hombre y a la mujer latinoamericanos. Por el contrario, el libreto “Bolero”, que Eva Luna escribe, es subversivo porque se presenta en el formato de una telenovela pero carece de los elementos que contribuyen a que una telenovela tenga altos índices

de audiencia. A través de “Bolero” se pretende contar la historia de la lucha guerrillera de ese país latinoamericano donde tiene lugar la novela. Para hacerlo Eva cuenta con los documentales que Carlé hizo sobre la guerrilla y que no se pasaron en la televisión porque fueron censurados.

### **Capítulo 3**

#### **La transformación de un personaje: de Sheherezade a la pícara y La bella durmiente**

Este capítulo está dedicado a analizar la doble intertextualidad presente en las dos obras de Isabel Allende que forman parte del corpus de esta tesis. Por un lado las dos son una reescritura de *Las mil y una noches* y por otro, el volumen de cuentos *Cuentos de Eva Luna*, guarda relaciones intertextuales con la novela *Eva Luna*, pues allí la autora retoma personajes que ya habían aparecido en la novela y relatos que había hecho la narradora y los desarrolla más ampliamente en el volumen de cuentos. Al mismo tiempo, la novela *Eva Luna* es una reescritura de la novela picaresca y el cuento “La venganza” una reescritura del cuento “La bella durmiente”. Como apoyo teórico para el desarrollo de este capítulo tendré en cuenta los planteamientos de Gerard Genette, Julia Kristeva y Anne-Claire Gignoux.

El término « intertextualidad » aparece por primera vez en el artículo de Julia Kristeva “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”<sup>78</sup>, publicado en la revista *Critique* en abril de 1967 (Tomo XIII – N° 239). Kristeva habla de intertextualidad al dar una traducción del término “dialogismo”<sup>79</sup> del teórico ruso Mijail Bajtin. El dialogismo se entiende como la relación que establece un enunciado con otros, convirtiéndose el texto en el lugar de interacción de diferentes textos, Kristeva dice que:

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.<sup>80</sup>

Así pues, en un texto confluyen múltiples voces, que se entrecruzan; esas voces son las voces de otros escritores, de otras obras, que el autor pone en diálogo con su propia obra. Gerard Genette en su obra *Palimpsestes* (1982) incluye la intertextualidad entre cinco tipos de relaciones transtextuales y la define así: « Je la définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »<sup>81</sup> Según Genette la citación constituye la forma más explícita y tradicional de la intertextualidad, de la cual existen otras formas menos explícitas, como el plagio y la alusión.

---

<sup>78</sup> El mismo artículo es publicado dos años más tarde, en el compendio *Séméiotikè recherches pour une sémanalyse* bajo el título: « Le mot, le dialogue et le roman » (Paris, Éditions du Seuil, 1969).

<sup>79</sup> Ana María Platas Tasende define dialogismo como : “Una característica del discurso narrativo, que resulta de la interacción de diferentes puntos de vista, diversas voces (*heterofonía*), distintos registros lingüísticos (*heteroglosia*) y variedades lingüísticas individuales (*heterología*).” En: Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe, 2002. P. 212

<sup>80</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. P. 146

<sup>81</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. P.8

Genette llama hipertexto todo texto que se deriva de un texto anterior, por transformación simple, la cual él denomina “transformación” o por transformación indirecta, que denomina “imitación” (Genette 1982, 14). Para él, la diferencia entre intertextualidad e hipertextualidad, radica en el hecho de que la hipertextualidad es más amplia, que una simple citación y su característica más importante es la transformación del hipotexto. El texto que es transformado (transtextualizado), se denomina hipotexto y el texto que resulta de esa transformación, hipertexto.

Para Genette no hay obra literaria, que en alguna medida, no evoque otra, él afirma que todas las obras son hipertextuales, o sea reescrituras de obras anteriores. Él utiliza el término transposición, para denominar este fenómeno, en lugar del término reescritura, que es el que se va a utilizar en adelante, en la crítica literaria.

En la misma época en la que Genette proponía el término “transposición” para hablar de las transformaciones de los textos, Henri Behár en su artículo, “La réécriture comme poétique –ou le même et l’autre” (1981), definía el mismo fenómeno como reescritura. Behár dice en su artículo:

Cette réécriture, qui désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique, je la définirais ainsi (provisoirement): toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un

nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction.<sup>82</sup>

En adelante, se generalizará el uso del término 'reescritura', para referirse a la práctica hipertextual y es en este sentido que lo utilizan por ejemplo, Anne Claire Gignoux, Jean Ricardou, Tiphaine Samoyault, entre otros.

La reescritura nace de la intención consciente de un autor de tomar un texto y modificarlo. El texto original, transformado por la reescritura, da nacimiento a un nuevo texto. La fidelidad en la repetición no significa identidad, como lo dijo Gilles Deleuze : « On répète une œuvre d'art comme singularité sans concept, et ce n'est pas par hasard qu'un poème doit être appris par cœur. » (Deleuze 1968, 8). Un escritor, al reescribir un texto, lo hace por la fascinación que han ejercido sobre él determinados libros o autores. La reescritura hace un llamado a la cultura del lector y se constituye en un acto cómplice con él, en este sentido la reescritura tiene un carácter lúdico. Sobre el lector Genette dice : « J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée. » (Genette 1982, 16). La complicidad que se establece entre el autor y el lector, es indispensable para captar las relaciones hipertextuales.

## **1. La reescritura macrotextual entre la novela *Eva Luna* y *Cuentos de Eva***

***Luna:***

---

<sup>82</sup> Henri Behár, "La réécriture comme poétique –ou le même et l'autre" En :The Romanic Review. Volume LXXII. Number 1. January 1981. Columbia University. P.51

Anne-Claire Gignoux al estudiar las obras de los autores del movimiento literario conocido como *Le Nouveau Roman* francés, sostiene que la reescritura es una de sus características más importantes e incluye dentro de esta práctica a autores como Claude Simon, Michel Butor y Marguerite Duras, entre otros. Gignoux en su análisis enumera tres tipos de reescritura:

- La réécriture intertextuelle: comme discours citant autrui
- La réécriture intratextuelle : comme auto-citation dans un livre
- La réécriture macrotextuelle : comme auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre (par opposition au texte qui n'est qu'un fragment de celle-ci)<sup>83</sup>

Anne Claire Gignoux analizando la obra literaria de los escritores del *Nouveau roman* francés, muestra como característica recurrente la relación macrotextual que hay entre sus obras, por el hecho de que hay grandes trozos de una novela en otra o dentro de la misma novela. Este es el mismo caso que vemos que se presenta entre la novela *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna*. El lector puede establecer la relación al comparar los títulos de las dos obras y al realizar la lectura, se va a dar cuenta que entre los cuentos que aparecen en *Cuentos de Eva Luna*, hay varios que tienen relación con hechos o personajes de la novela.

También se puede considerar que *Cuentos de Eva Luna* es una reescritura de *Las mil y una noches* pues Allende, utilizando la terminología de Genette, realizó una transposición diegética que transformó el universo espacio temporal y los personajes. El libro empieza con el siguiente epígrafe:

---

<sup>83</sup> Anne-Claire Gignoux, *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 2003. P. 23

El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche había transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ya ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scheherazade... y era muy elocuente y daba gusto oírla. (*Cuentos*, sin página)

Al final del libro aparece otro epígrafe de *Las mil y una noches* que dice: “Y en ese momento de su narración Scheherazade vio aparecer la mañana y se calló discretamente” (*Cuentos*, sin página). Estos epígrafes abren y cierran la lectura de los cuentos que conforman el volumen y el lector puede suponer que la lectura que él hace, está relacionada con las narraciones de Sheherezade, el personaje de *Las mil y una noches* y también que los cuentos que acaba de leer son los que Eva Luna narra a Rolf Carlé. Las palabras de Rolf Carlé que dan inicio al libro se convierten en el relato que sirve de marco a los cuentos que conforman la obra. Él dice: “Tú piensas con palabras, para ti el lenguaje es un hilo inagotable que tejes como si la vida se hiciera al contarla. Yo pienso en imágenes congeladas en una fotografía.” (*Cuentos*, 13) Y más adelante:

- Cuéntame un cuento -te digo.
- ¿Cómo lo quieres?
- Cuéntame un cuento que no le hayas contado a nadie. (*Cuentos*, 12)

Enseguida empieza la que se puede suponer, es la narración de veintitrés cuentos que hace Eva Luna al estilo de Sheherezade. Esta narración termina con el cuento “De barro estamos hechos”, que tiene a Rolf Carlé como protagonista.

Los cuentos que componen el volumen de *Cuentos de Eva Luna*, son los que Eva Luna, personaje de la novela *Eva Luna*, narra a Rolf Carlé. Cuentos como por ejemplo, “Dos palabras”, “Boca de sapo”, “El huésped de la maestra”, “El palacio imaginado”, “El pequeño Heidelberg” y “De barro estamos hechos”, incluyen historias o personajes, que ya habían aparecido en la novela.

El cuento “Dos palabras” se origina en un cuento que en la novela *Eva Luna*, Eva Luna narra a Rolf Carlé, cuando están en el campamento con los guerrilleros y los indígenas antes del asalto guerrillero a la prisión de Santa María. Esa noche Rolf le dice a Eva:

- Cuenta una historia para distraernos – pidió Rolf Carlé.
- ¿Cómo te gustaría? –
- Algo que no le hayas contado a nadie. Invéntala para mí. (*Eva*, 262)

Estas palabras son casi iguales a las que le dice Rolf a Eva, en el texto que abre el volumen de cuentos. Ese cuento en la novela aparece en letra itálica y empieza diciendo: “*Había una vez una mujer cuyo oficio era contar cuentos*” (*Eva*, 262) y el cuento es la historia de un guerrero a la que la contadora de cuentos le construye un pasado. En la novela, Eva Luna, está construyendo un pasado para Rolf, pero termina entregándole su propia vida y se funde con él en la misma historia. En el cuento que aparece en *Cuentos de Eva Luna*, titulado “Dos palabras”, Belisa Crepusculario es la protagonista, “su oficio era vender palabras” (*Cuentos*, 13) y debe hacer un discurso a un guerrero de la guerra civil, que quiere ser presidente. Ella le hace el discurso y le da otras dos palabras, para que luche

contra la melancolía; el coronel queda encantado por las palabras de Belisa, el discurso que hizo para él, lo convirtió en el candidato más popular, pero no logra desprenderse del recuerdo de la mujer, hasta que de nuevo, uno de sus hombres, logra reunirlos. Este cuento refleja lo que plantea Eva Luna en la novela, cuando sostiene que el poder de la palabra, permite recrear el mundo y llenarlo de magia. Belisa tenía varias posibilidades para ganarse la vida, ser prostituta o sirvienta, pero decidió convertirse en vendedora de palabras. Esas palabras parecían tener un poder de convencimiento extraordinario, los que oían el discurso que había escrito para el coronel: “estaban deslumbrados por la claridad de sus proposiciones y la lucidez poética de sus argumentos, contagiados de su deseo tremendo de corregir los errores de la historia y alegres por primera vez en sus vidas.” (*Cuentos*, 19) Belisa Crepusculario tiene el poder de seducir con la palabra, al igual que Sheherezade en *Las mil y una noches*, que logra mantener la atención del sultán mediante la narración de sus historias.

“Boca de Sapo” es otro cuento del volumen de *Cuentos de Eva Luna* que tiene su origen en la novela *Eva Luna*, ella lo cuenta una noche en una reunión que había organizado Mimí y en la cual estaba presente Rolf Carlé. Su amiga le pide que cuente una historia, algo pícaro, Eva dice:

Me senté con las piernas recogidas como un indio, cerré los ojos y durante unos segundos dejé vagar la mente por las dunas de un desierto blanco, como siempre hago para inventar un cuento. Pronto acudieron a esas arenas una mujer con enaguas de tafetán amarillo, pincelazos de los paisajes fríos sacados por mi madre de los libros del Profesor Jones y los juegos creados por la Señora para las fiestas del General. (*Eva*, 238)

Eva nos enumera los recursos a los que recurre para crear su historia y nos damos cuenta de que en su proceso de creación, están siempre presentes las historias narradas por su madre y todas sus otras vivencias de la niñez, como por ejemplo, el tiempo pasado en casa de la Señora. Si de Sheherezade se dice que había leído más de mil libros, de Eva Luna se podría decir que había escuchado gran cantidad de historias, pues ella sólo había aprendido a leer y a escribir, cuando vivía en Agua Santa con Riad Halabí y su esposa. Así que gran parte de lo que Eva Luna aprendió durante su niñez, fue a través de transmisión oral, no sólo a través de las historias narradas por su madre sino también de la radio y la televisión, como ya hemos visto.

La parte del cuento “Boca de Sapo” que está incluida en la novela *Eva Luna*, está escrito en letra itálica y corresponde exactamente al comienzo del cuento que forma parte de *Cuentos de Eva Luna*. En la novela dice:

*—Eran tiempos muy duros en el sur. No en el sur de este país, sino del mundo, donde las estaciones están cambiadas y el invierno no ocurre en Navidad, como en las naciones cultas, sino en la mitad del año, como en las regiones bárbaras... (Eva, 238)*

Al asociar el lugar donde se va a desarrollar su relato con las regiones bárbaras, Eva Luna, está anticipando al lector, que el contenido de lo que va a leer es bárbaro, pues tiene lugar en una región que está al sur del mundo y los países que se ubican allí, siempre han sido asociadas con lo salvaje y lo bárbaro.

Este relato es importante también porque al menos una parte de él, forma parte de un sueño de Eva Luna, descrito en la novela. Una noche cuando Eva está en la selva, en compañía de Huberto Naranjo, los guerrilleros y Rolf Carlé, preparando

el ataque a la prisión de Santa María, ella sueña que está vestida con unas enaguas de color amarillo y que se balancea en un columpio. Su sueño es el siguiente:

Soñé que hacía el amor balanceándome en un columpio. Veía mis rodillas y mis muslos entre los vuelos de encaje y tafetán de unas enaguas amarillas, subía hacia atrás suspendida en el aire y veía abajo el sexo poderoso de un hombre esperándome. El columpio se detenía un instante arriba, yo levantaba la cara al cielo, que se había vuelto púrpura y luego descendía velozmente a enclavarme. (*Eva*, 265)

Eva se despierta de su sueño y se encuentra con el brillo de la mirada de Rolf Carlé, quien le dijo que él también estaba soñando, lo que hace suponer que los dos habían tenido el mismo sueño. Otro hecho importante es que después de tener este sueño, Eva Luna reconoce que su cuerpo había superado “el miedo al amor” (*Eva*, 266), pues había vuelto a menstruar y esto no le ocurría desde que en Agua Santa, había sido acusada de dar muerte a Zulema, la esposa de Riad Halabí.

De otro lado, Eva Luna se identifica con el poder erótico que le ha dado a este personaje de su cuento, al soñar que es ella y no Hermelinda la que viste enaguas amarillas y se balancea eróticamente en el columpio. Además, la narradora encuentra en su sueño un poder terapéutico liberador, que le permite, a partir de allí, reconocerse enamorada de Rolf Carlé.

En el cuento “Boca de sapo”, la protagonista se inventa el juego del *Columpio* para distraer por las noches a los hombres de la Compañía Ganadera. Este juego aparece descrito de la siguiente manera:

El *Columpio* era otro de los juegos. La mujer se sentaba sobre una tabla colgada del techo por dos cuerdas. Desafiando las miradas apremiantes de los hombres, flexionaba las piernas y todos podían ver que nada llevaba

bajo sus enaguas amarillas. Los jugadores, ordenados en fila, tenían una sola oportunidad de embestirla y quien lograba su objetivo se veía atrapado entre los muslos de la bella, en un revuelo de enaguas, balanceado, remecido hasta los huesos y finalmente elevado al cielo. (*Cuentos*, 50)

Hermelinda, la protagonista, es una prostituta que trabaja en Tierra del Fuego, atendiendo a los empleados de la Compañía Ganadera, ella se inventa varios juegos para entretener a sus clientes. Esos juegos, son una recreación de los que tradicionalmente juegan los niños en Latinoamérica; a los que se hace referencia en el cuento son: la Gallina ciega, El Sapo, El Columpio, La Ronda de San Miguel y el Mandandí-run-dirun-dán. Hermelinda le da a estos juegos un contenido erótico, por ejemplo en el juego de El Sapo, que le da nombre al cuento, consistía en tratar de introducir una moneda directamente en la vagina de Hermelinda, que equivaldría en el juego, a la boca del sapo. Este juego aparece nombrado en la novela *Eva Luna*, como uno de los juegos que se le ocurren a la Señora para que las prostitutas que trabajaban para ella, entretuvieran a sus clientes. Eva dice:

En ese instante, tal como me contó Melecio años más tarde, posó los ojos en nosotros, que habíamos sentado a la muñeca española en un rincón y desde el otro extremo de la sala le lanzábamos monedas tratando de embocarlas en la falda de lunares. Mientras nos contemplaba, su cerebro creativo barajaba diversas posibilidades y por fin se le ocurrió la idea de reemplazar la muñeca por una de sus muchachas. Recordó otros juegos infantiles y a cada uno le añadió un pincelazo obscuro, transformándolo en una novedosa diversión para los invitados de la fiesta. (*Eva*, 118- 119)

El ambiente del cuento “Boca de sapo”, es alegre y lúdico, aunque de fondo, aparece la crítica a la situación de los trabajadores de la Compañía Ganadera, que trabajaban, alejados de sus familias, en las peores condiciones físicas. Hermelinda

era para ellos el equivalente a la madre o la esposa, que los cuidaba cuando estaban enfermos y arreglaba sus camisas rotas o sin botones. Se puede decir que Hermelinda corresponde a la imagen de la prostituta idealizada, pero como veremos más adelante, es a través de la representación grotesca de su cuerpo que se hace una crítica al uso del cuerpo de la prostituta como una mercancía.

Podemos hacer un paralelo entre Belisa Crepusculario, la protagonista del cuento "Dos palabras" y Hermelinda. Belisa entretiene a su audiencia con sus historias, mientras que Hermelinda lo hace con su cuerpo. Mientras que la primera, el poder seductor lo ha centrado en la palabra, especialmente en esas dos palabras, que entrega al Coronel para que espante la melancolía y que hacen que él no la pueda olvidar; Hermelinda ha centrado su poder seductor en todos los juegos que inventa para entretener a su audiencia con su cuerpo. Si uniéramos a estas dos mujeres en una sola, tendríamos una heroína con las características que le ha dado la crítica tradicional a Sheherezade, como la mujer que podía narrar a través de dos bocas, otorgándole a la vez el poder seductor de la palabra y el poder erótico de su cuerpo, que le permitieron entretener al sultán durante mil y una noches y retardar su sentencia de muerte.

En "El huésped de la maestra", cuyos protagonistas son la maestra Inés y Riad Halabí, el hecho que se desarrolla ampliamente, es la venganza que lleva a cabo la maestra Inés al asesinar al hombre que había matado a su hijo. En la novela *Eva Luna*, la muerte del hijo de la maestra había sucedido, precisamente el día que Riad Halabí, había llegado a Agua Santa. En la novela se describe el

hecho de la siguiente manera: “Uno de sus viajes lo condujo a Agua Santa. Cuando entró al pueblo le pareció abandonado, porque no se veía un alma en las calles, pero después descubrió una multitud reunida ante el correo. Ésa fue la mañana memorable en que murió de un tiro en la cabeza el hijo de la maestra Inés.” (*Eva*, 135) Al enterarse de lo ocurrido, Halabí, decide ayudar organizando el velorio. Su comportamiento, en la preparación del funeral y calmando los ánimos de la gente que quería linchar al autor del asesinato, incidió para que todos en el pueblo le demostraran su simpatía. Él decidió quedarse a vivir en el pueblo e instaló allí su almacén La perla de Oriente. Muchos años después, como se cuenta en “El huésped de la maestra”, Halabí, en compañía de otros hombres del pueblo, va a enterrar el cadáver del hombre que asesinó al hijo de la maestra, contando con la complicidad de todo el pueblo. Y:

Al día siguiente los habitantes de Agua Santa volvieron a sus quehaceres de siempre engrandecidos por una complicidad magnífica, por un secreto de buenos vecinos, que habrían de guardar con el mayor celo, pasándose uno a otros por muchos años como una leyenda de justicia, hasta que la muerte de la Maestra Inés nos liberó a todos y puedo yo ahora contarlo. (*Cuentos*, 161)

Ese día no sólo la gente del pueblo que había querido linchar al asesino del hijo de la maestra, sino también, por supuesto ella, ven cumplidos sus deseos de venganza. En el cuento se amplía la historia del asesinato del hijo de la maestra y cómo ella esperó muchos años para vengarse. El día de la muerte del hijo se dice que: “ella observaba a su hijo sin acabar de comprender lo ocurrido.” (*Eva*, 136) El hecho la había dejado sin capacidad de actuar, pero siempre contó con la ayuda de Halabí, tanto el día de la muerte del hijo, como cuando llevó a cabo la venganza. Le tomó mucho tiempo lograr la venganza, pero al fin la casualidad

hizo que el asesino, un hombre ya viejo, se alojara en su albergue. Sobre él ella dice: “Ha cambiado mucho, todos hemos envejecido, según parece, pero lo reconocí al punto. Lo esperé muchos años, segura de que vendría, tarde o temprano. Es el hombre de los mangos.” (*Cuentos*, 165) Ella era considerada “la matrona más respetada de Agua Santa” y con el fin de vengar la muerte de su hijo, no duda en convertirse en asesina.

Otro cuento en el cual aparecen hechos y personajes mencionados en la novela es “El palacio imaginado”<sup>84</sup>. En *Eva Luna*, es un palacio que se aparece a la vista de los viajeros como una visión fantasmal, allí se le menciona como El Palacio de los Pobres, y Eva lo ve cuando viaja hacia Agua Santa en compañía de Riad Halabí. Ella dice:

El viaje duró toda la noche a través de un paraje oscuro, donde las únicas luces eran las alcabalas de la Guardia, los camiones en su ruta hacia los campos petroleros y el Palacio de los Pobres, que se materializó por treinta segundos al borde del camino, como una visión alucinante. En otros tiempos fue la mansión de verano del Benefactor, donde bailaron las mulatas más bellas del Caribe, pero el mismo día que murió el tirano empezaron a llegar los indígenas, primero tímidamente y después en tropel. (*Eva*, 130)

Eva Luna volvió a ver el Palacio, muchos años después y describe así su visión: “En un recodo de la ruta, la vegetación se abrió de súbito en un abanico de verdes imposibles y la luz del día se tornó blanca, para dar paso a la ilusión perfecta del Palacio de los Pobres, flotando a quince centímetros del humos que cubría el

---

<sup>84</sup> Este cuento dio origen a la ópera, en tres actos, de Hilda Paredes “El palacio imaginado”, cuyo libreto escribió Adriana Díaz Enciso y fue estrenada en el año 2003. El tema de la ópera es el dictador latinoamericano.

suelo.” (*Eva*, 267-268) El palacio de verano del Benefactor, construido en mármol, en mitad de la selva, es el lugar al que él lleva a vivir a Marcia Lieberman, la esposa de uno de sus embajadores, a quien él había raptado. En el libro *Cuentos de Eva Luna*, esta historia se desarrolla en el cuento titulado “El palacio imaginado”. Al morir el Benefactor, todos se olvidaron del palacio y después, al tratar de ubicarlo de nuevo no lo consiguieron, la selva se lo había tragado y los indígenas que habitaban la zona, vivían en él, sin que les importunara la presencia de la mujer extranjera. Nadie vuelve a saber nada del palacio, su existencia se convierte en una leyenda y pasa a ser una visión fantástica; de Marcia nadie hablaba, pues el Benefactor siempre negó que la hubiera raptado, así que al final, es como si ella nunca hubiera existido.

En el cuento “El pequeño Heidelberg” aparecen como personajes Rupert y Burgel, que en la novela *Eva Luna* son los tíos de Rolf Carlé. Ellos habían emigrado desde Austria, huyendo de los rigores de la guerra que estaba afectando Europa y se habían establecido en un lugar llamado la Colonia, que había sido construido a mediados del siglo XIX, como la réplica de una aldea de los Alpes europeos, en un país del Caribe. Este sitio es descrito como: “[...] un pueblo de fantasía, preservado en una burbuja donde el tiempo se había detenido y la geografía había sido burlada. Allí la vida transcurría como en los Alpes durante el siglo XIX.” (*Eva*, 85) El título del cuento “El pequeño Heidelberg” es también el nombre de una sala de baile y restaurante, cuyos dueños son Rupert y Burgel. En este lugar se reúnen emigrantes europeos, que en su mayoría tienen un promedio de setenta años y disfrutan de la comida preparada por Burgel y bailan al son de la

música de una banda, cuyos músicos: “Sólo interpretan polcas, mazurcas, valeses y danzas regionales de Europa, como si en vez de hallarse enclavado en el Caribe, el Pequeño Heidelberg se encontrara a orillas del Rhin.” (*Cuentos*, 133) En el cuento se narra la historia de El Capitán, de origen noruego y La Niña Eloisa, de origen ruso, quienes se encuentran cada semana en El pequeño Heidelberg y bailan, sin intercambiar ninguna frase. El Capitán está enamorado de La Niña Eloisa y baila amorosamente con ella, pero al final los lectores nos damos cuenta de que su pareja está muerta y de que él cree estar bailando con ella y en realidad está bailando solo, detenido en el tiempo, sin asumir la realidad de que esa mujer con la que bailó por cuarenta años, ya había muerto.

El Pequeño Heidelberg, así como la Colonia de la que se habla en *Eva Luna*, es un lugar detenido en el tiempo, donde esos personajes que habían abandonado sus países, creían sentirse en casa por unas horas, entre ellos no se comunicaban, pues no se habían preocupado por aprender la lengua del país, que les permitiera tener una lengua común para comunicarse, y permanecían aislados, así bailaran juntos, cada sábado por la tarde.

El último cuento del volumen “De barro estamos hechos”, del que ya hablamos en el capítulo anterior, es la reescritura de una noticia de prensa y la narradora es Eva Luna. Allí se narra el papel que cumple Rolf Carlé como periodista, en el cubrimiento de la noticia del deshielo del volcán nevado del Ruiz en Colombia (1985) y la destrucción de una población de por lo menos veinticinco mil habitantes.

Rolf Carlé aparece también como personaje en la novela *Eva Luna*, allí también es documentalista y trabaja para una cadena de televisión como corresponsal en el extranjero. Fue quien hizo un video sobre los guerrilleros dirigidos por Huberto Naranjo y después se encargó de filmar la preparación del asalto al Penal de Santa María, donde iban a liberar a algunos prisioneros, pertenecientes al grupo dirigido por Naranjo. Su trabajo periodístico es importante, pues a través de él se conocen las imágenes de los hechos tal y como sucedieron, pues existía la censura de prensa y en los noticieros sólo podían presentar el desarrollo de los acontecimientos de manera que favoreciera al gobierno.

El cuento de “De barro estamos hechos”, como ya habíamos visto, narra la historia de Azucena, una niña que queda atrapada entre los escombros al producirse una avalancha provocada. Rolf Carlé empieza a transmitir la noticia de la agonía de la niña que duró varios días y para entretenerla le canta canciones y empieza a narrarle la historia de su vida, que son hechos que ya se han narrado en la novela *Eva Luna*. Rolf, en este cuento, desempeña el papel de Sheherezade, pues narra historias a Azucena, tratando de alejarla de la muerte. Las historias que él le narra son la evocación de su propia vida, de su infancia en Austria, durante la Segunda guerra mundial, los maltratos físicos que recibió de su padre; la historia de su madre, también maltratada por su padre y la historia de Katharina, su hermana pequeña que sufría de una enfermedad mental y por quien él sentía un

amor especial. A partir de la narración que le hace a Azucena, en Rolf Carlé se produce un cambio:

Comprendió entonces que sus hazañas de periodista, aquellas que tantos reconocimientos y tanta fama le había (sic) dado, eran sólo un intento de mantener bajo control su miedo más antiguo, mediante la treta de refugiarse detrás de un lente a ver si así la realidad le resultaba más tolerable. [...] Pero había llegado el instante de la verdad y ya no pudo seguir escapando de su pasado. Él era Azucena, estaba enterrado en el barro, su terror no era la emoción remota de una infancia casi olvidada, era una garra en la garganta. (*Cuentos*, 245)

En la cita anterior podemos ver que Rolf se identifica con la niña, con sus sufrimientos, pues lo que sucede allí lo lleva al pasado y le hace revivir su propia infancia traumática y parece afirmar la expresión que da título al cuento: de barro estamos hechos. Las historias que él narra a la niña, no las había contado a nadie y así, como en *Las mil y una noches*, las narraciones de Sheherezade tienen efectos terapéuticos en el sultán, Rolf Carlé al narrar su historia a Azucena, consiguió enfrentarse a sus propios miedos. La narradora dice: “Esa niña tocó una parte de su alma a la cual él mismo no había tenido acceso y que jamás compartió conmigo. Rolf quiso consolarla y fue Azucena quien le dio consuelo a él.” (*Cuentos*, 246) Este cuento cierra el volumen de cuentos que se había abierto con las palabras de Rolf Carlé pidiendo a Eva Luna que le contara una historia.

## **2. La pícaro en la novela *Eva Luna* de Isabel Allende**

En España, la novela picaresca surgió en el denominado Siglo de Oro de la literatura española, que se ubica históricamente entre el Renacimiento y el Barroco. El personaje principal de este tipo de novelas es un pícaro, quien se

define, según el diccionario de la Real academia española de la lengua, como una persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir. En la novela picaresca este personaje se caracteriza porque surge del vulgo y siempre está luchando por subsistir. Su ascendencia es poco conocida y generalmente está emparentada con la delincuencia. El pícaro a través de un relato, casi siempre autobiográfico hace una crítica con humor e ironía de la sociedad en la que vive. Otras de las características de este género es que el pícaro es una persona que viaja constantemente y constantemente cambia de amo.

*El Lazarillo de Tormes* (1554) fue la primera novela picaresca publicada en España. El personaje escribe, cuando es un adulto, la que se puede denominar su autobiografía, la cual escribe a pedido de alguien, a quien se refiere en el texto como “Vuestra Merced”. Lázaro, siendo niño y huérfano de padre, su madre, al no poder sostenerlo, decide entregarlo a un ciego para que le sirva de lazarillo. El pícaro va aprendiendo de los diversos amos a los cuales sirve, pero recuerda con cariño especial al ciego, de quien dice: “Y fue así, que después de Dios, éste me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adestró en la carrera de vivir.”<sup>85</sup> Los amos más importantes de *Lazarillo* son tres: el ciego, el clérigo y el escudero, que a su vez tipifican tres arquetipos sociales de la España de esa época. Hacia el final de la novela, Lázaro empieza a vender agua por la ciudad y según sus propias palabras, “sube un escalón”, lo que significa que ascendió en la escala social. Lázaro permaneció en ese oficio cuatro años e hizo algunos ahorros. Finalmente se convirtió en pregonero real y se casó con una criada que estaba al servicio del

---

<sup>85</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus Fortunas y adversidades*, edición introducción y notas de Alberto Blecuá, Madrid, Editorial Castalia, 1972. P. 97

arcipreste de Sant Salvador. Milagros Rodríguez Cáceres hablando del pícaro dice:

Por boca de esta criatura marginada, el autor se sirve de la ironía y la caricatura como poderosas armas para la burla. Sus personajes son retratos vivientes de los diversos vicios, estilizaciones grotescas que inciden insistentemente en las taras de los tipos y grupos más representativos. En el *Lazarillo* se dan los primeros pasos para forjar una estructura narrativa en la que un mozo de baja extracción se enfrenta a la sociedad con mirada crítica.<sup>86</sup>

Entre las obras más importantes de la picaresca española se encuentran: *El Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de Mateo Alemán, *Alonso, mozo de muchos amos o El donado hablador* (1624) de Jerónimo de Alcalá, *La vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (1626) de Francisco de Quevedo. “El castigo de la miseria” que forma parte de la obra *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas y Sotomayor, tiene algunas características de la picaresca, al igual que, *Rinconete y Cortadillo* (1590-1612) de Miguel de Cervantes Saavedra. En el siglo XX, el escritor Camilo José Cela, ganador del Premio Nobel de Literatura en el año de 1989, publicó una novela titulada, *Nuevas Andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1947), demostrando la importancia del género y su trascendencia en la literatura española.

Varias décadas después de la publicación de *El Lazarillo de Tormes*, apareció la novela *Libro de entretenimientos de La picara Justina* (1605), atribuida a Francisco López de Úbeda. Esta es la primera novela picaresca donde el papel

---

<sup>86</sup> Milagros Rodríguez Cáceres, “La picaresca: perfiles de un complejo proceso literario” En: *Le roman picaresque. La vida de Lazarillo de Tormes, Francisco de Quevedo, La vida del Buscón llamado don Pablos*. Raphaël Carrasco (sous la direction). Paris, Ellipses Édition, 2006. P. 52

del pícaro es representado por una mujer. Justina, como es tradición en la novela picaresca, escribe su propia historia. Hija de mesoneros, al empezar a escribir, dice llamarse Justina Díez, admite tener manchas en su linaje y sostiene que la pobreza lleva a la picardía. También dice llamarse por el nombre, Guzmán de Alfarache, como el pícaro de la obra de Mateo Alemán, a la que se hace referencia varias veces en la novela. Para Gerard Genette la transformación del pícaro de personaje masculino a femenino, constituye una transposición diegética, él dice: « Le changement de sexe, en revanche, est un élément important de la transposition diégétique. Il peut avoir pour seule fonction d'adapter une œuvre à un nouveau public: c'était le cas de *Robinson des demoiselles* dont le titre indique assez la visée. »<sup>87</sup> Genette cita *La Pícaro Justina* de Francisco de Úbeda como la primera tentativa de contar la historia de un Lazarillo “en enaguas”. Al mismo tiempo, el personaje de la pícaro entró a formar parte de la galería de personajes protagónicos femeninos que, al lado de “la Celestina”, se hicieron presentes en la literatura española de la época.

Las características del personaje de la pícaro son similares a las del pícaro, pero además cuenta con otras que él no tiene. De la pícaro se dice que es: bonita, desvergonzada, murmuradora, ladrona, alcahueta, fingidora, ingeniosa, enredadora y mentirosa. Algunas de ellas son también prostitutas. La descripción del personaje de la pícaro de la literatura española corresponde a los rasgos de una mujer que no encaja dentro de los parámetros, ni sociales ni religiosos de la

---

<sup>87</sup> Gerard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982. P. 345

época. La pícaro defiende su derecho a la libertad como uno de sus valores más importantes y ésta era una ventaja de la que disfrutaban los hombres, sobre las mujeres. Como una consecuencia natural del goce de la libertad, la mujer, según los autores de las novelas picarescas, necesariamente se volvía prostituta.

Otras obras de la picaresca española que tienen como protagonista un personaje femenino son: *La hija de la Celestina* o *La ingeniosa Elena* (1614) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Las harpías de Madrid* (1631), *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1631), y *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas* (1633) de Alonso de Castillo Solórzano.

Además de España, la novela picaresca también fue un género cultivado en otros países europeos. En Francia es famosa la novela *L'histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) de Alain- René Lesage; en Inglaterra *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe y en Alemania, se publicó en el año de 1668, la obra: *Der abenteuerliche Simplicissimus*, traducida al español como, *El aventurero Simplicius Simplicissimus* de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen. También de este autor es la obra. *Landstörzerin Courasche* (1670), traducida al español como, *La pícaro Coraje*, donde el personaje principal, al igual que Moll Flanders, es una pícaro.

Aunque la novela picaresca tuvo su apogeo en España en el siglo XVII, en Latinoamérica las primeras obras importantes aparecieron en el siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, se siguieron publicando novelas que se podrían decir que tienen características de la picaresca. Las novelas más

representativas de la picaresca latinoamericana son: *El periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (México 1776-1827), *El Lazarillo en América* de José N. Lasso de la Vega (Panamá 1903-1957). El libro *Don Pablos en América* de Enrique Bernardo Núñez (Venezuela, 1895), incluye un relato de características picarescas, “Don Pablos...(Relato de una vida picaresca)”. Una de las obras más importantes de la picaresca latinoamericana es, *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) de José Rubén Romero (México, 1890- 1952). La obra *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima* (1773) publicada bajo el seudónimo, Concolorcorvo, atribuido a Alonso Carrió de la Vandra, es sobre todo una crónica de los viajes del autor, pero también tiene características que permitirían ubicarla dentro de la picaresca.

Peter Earle analizando el tránsito de la novela picaresca desde la literatura española a la latinoamericana, dice que:

Aunque la crueldad social de la novela picaresca en España ha perdido en América algo de su primitivo rigor (por ejemplo, la desagradable relación y las represalias físicas entre el ciego y Lazarillo de Tormes) y los episodios burlescos de la *Vida Inútil de Pito Pérez* o “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada” o *Eva Luna* parecen alegres en comparación con las experiencias de Pablos el Buscón: aunque el lenguaje manifiesta su vitalidad en maneras diferentes y más variadas, perduran ciertos motivos –el viaje simbólico, la orfandad figurativa, los orígenes ocultos o desconocidos, la grosería, las bromas pesadas – que son indudables constantes todavía del género.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Peter G. Earle, “De Lazarillo a Eva Luna” En: Nueva Revista de Filología Hispánica. Tomo 36. Número 2. 1988. Centro de estudios lingüísticos y literarios. El Colegio de México. P. 991

Según lo afirma Earle, se puede decir que en la época contemporánea en Latinoamérica, se siguen escribiendo obras literarias con las características de la picaresca. Entre esas obras tenemos la novela *Eva Luna* de Isabel Allende, quien, utilizando la terminología de Genette, hizo una transposición diegética, al darle a su heroína, las características del pícaro. *Eva Luna* narra la historia de una niña que desempeña el oficio de criada, pasa de patrón en patrón, hasta que llega a la vida adulta y se convierte en escritora y al igual que el personaje de *El Lazarillo de Tormes*, narra su propia historia, en lo que se podría llamar una autobiografía de ficción.

Como reescritura de la novela picaresca, la novela *Eva Luna* cuenta con las características que tipifican este género. Tales características son: la narración en primera persona, Eva es una huérfana y pertenece a una clase social marginada; su ascendencia es desconocida, pues su madre, Consuelo, fue recogida, siendo muy pequeña, en la selva por unos misioneros; su padre, un indígena, de la tribu de la Luna, abandonó a la madre de Eva, sin saber que estaba embarazada. Eva Luna desempeña el oficio de criada desde los siete años, tiene la habilidad necesaria para sobrevivir al servicio de diferentes amos, es inteligente, pero al contrario de las pícaras de la literatura española, Eva Luna no ejerce la prostitución. Peter G. Earle al hablar de esta novela de Allende dice que: “Eva Luna experimenta, como sus antepasados Lazarillo y Pablos, un duro aprendizaje. Pero desde niña va

elaborando no sólo su espíritu de independencia y honradez sino también su innato talento de escritora.”<sup>89</sup>

Como lo habíamos visto en el capítulo anterior, Eva Luna inicia su narración diciendo: “Me llamo Eva, que quiere decir vida, según un libro que mi madre consultó para escoger mi nombre” (*Eva*, 9), más adelante dice que su madre le colocó ese nombre para “darle deseos de vivir” (*Eva*, 33). Al iniciar de esta manera la narración, Eva Luna nos anticipa su apego a la vida y su habilidad para sobrevivir en las circunstancias adversas, en las cuales se desarrolla su existencia. El primer patrón de Eva Luna es el profesor Jones un taxidermista, a quien al morir el dictador que gobernaba el país, le piden que embalsame su cuerpo para que siga gobernando, después de muerto. Esto no llega a suceder porque entre las personas que rodeaban al dictador, había muchas que querían ocupar su puesto y en medio de la discusión sobre quién iba a ser su sucesor, el profesor Jones, molesto, abandona el lugar donde se encontraba el cadáver. Al morir, la madre de Eva Luna, estaba al servicio del profesor quien tenía una espléndida biblioteca, en cuyos libros ella leyó muchas de las historias que después contaría a su hija. Es también en esta casa, donde Eva conoce a la Madrina, la mujer que se hará cargo de ella al morir Consuelo y quien después busca las diferentes casas, donde Eva va a desempeñar el oficio de criada.

---

<sup>89</sup> Ibid. P. 990

Los segundos patronos de Eva Luna son dos hermanos jubilados, una mujer y un hombre. En esa casa había una pintura a la que Eva Luna se quedaba mirando cuando los otros hacían la siesta, consideraba que esa era su “ventana de los cuentos”, el cuadro, “una marina con sus olas espumantes y sus gaviotas inmóviles llegó a ser fundamental, representaba el premio a los esfuerzos del día, la puerta hacia la libertad.” (*Eva*, 69) La patrona se molesta porque Eva dedica tiempo a la contemplación de ese cuadro, un día reacciona violentamente y le pega, Eva a su vez la ataca y se escapa de allí. Eva en esa casa conoció a Elvira, quien se desempeñaba como cocinera y que ella convirtió en su abuela, en esa familia que ella va creando para sí misma.

Al escapar de la casa de los hermanos, Eva pasa unos días en la calle y conoce a Huberto Naranjo, quien la ayuda, le da de comer y le busca un refugio para pasar la noche. Finalmente, busca a su Madrina quien la vuelve a llevar a la casa de los hermanos, para que continúe en su oficio de criada. Después de abandonar definitivamente la casa de los hermanos, Eva dice:

Para mí comenzó una peregrinación de una casa a otra. Mi Madrina me cambiaba de empleo, exigiendo cada vez más dinero, pero nadie estaba dispuesto a pagar con generosidad mis servicios, teniendo en cuenta que muchas niñas de mi edad trabajaban sin sueldo, sólo por la comida. En ese período se me enredó la cuenta y ahora no puedo recordar todos los lugares donde estuve, salvo algunos imposibles de olvidar, como la casa de la señora de la porcelana fría que me sirvió de fundamento, años más tarde, para una singular aventura. (*Eva*, 102-103)

Así Eva, como el personaje del pícaro, va pasando su niñez al servicio de varios amos, hasta llegar a la casa de la patrona yugoeslava, que le enseñó lo que ella

denominaba, la “técnica universal”, que consistía en hacer objetos de porcelana, que imitaban perfectamente los objetos reales. Esta “técnica” le sirvió después para hacer falsas granadas, con las que los guerrilleros, que lideraba Huberto Naranjo, se tomaron la cárcel de Santa María y liberaron a sus compañeros detenidos. También en compañía de la patrona yugoeslava, Eva, pasaba largas horas oyendo las novelas, que transmitían por la radio, mientras ellas comían galletas.

Después de la casa de la viuda yugoeslava, Eva Luna pasa a trabajar a la casa de un ministro del gobierno. Las funciones que desempeñaba allí consistían en lustrar los zapatos y retirar las bacinillas del amo. El ministro tenía una silla de “felpa obispa”, y:

Allí se instalaba el patrón a satisfacer los apremios de su naturaleza, cuyo producto iba a parar en un recipiente de loza colocado debajo. Podía permanecer horas instalado en ese mueble anacrónico, escribiendo cartas y discursos, leyendo el periódico, bebiendo whisky. Al concluir tiraba del cordón de una campana que repicaba en toda la casa como un anuncio de catástrofe y yo furiosa, subía a retirar la bacinilla sin comprender por qué ese hombre no usaba el baño como cualquier persona normal. (Eva, 107)

Pero Eva no aguanta sino cinco días ejerciendo esa función y se rebela. Ella describe lo que hizo: “levanté el recipiente y le di vuelta sobre el ministro de Estado, desprendiéndome de la humillación con un solo movimiento de muñeca.” (Eva, pag. 108) Elvira, la abuela, le había enseñado a Eva Luna a ser rebelde, le decía: “Hay que pelear siempre.” (Eva, 69) y ella siempre fue rebelde, a pesar de la posición desventajosa en la que se encontraba.

Así como la novela picaresca hace una crítica social, también lo hace *Eva Luna*. Entre todos los amos por los que va pasando, Eva Luna como criada, es precisamente el personaje del ministro, a quien se critica de manera más aguda. Hace una descripción del lujo de la mansión donde vive y lo compara con el olor a establo de la habitación, donde el personaje se sienta en el sillón que tiene la bacinilla debajo. Eva establece una relación escatológica, con características grotescas, entre el poder ejercido por el gobierno y el personaje del ministro que aparece más adelante ligado a actos de corrupción en el gobierno.

Después de vaciar el contenido de la bacinilla en la cabeza del ministro, Eva se escapa y va a buscar a Huberto Naranjo y le pide ayuda. Él la lleva a vivir a la casa de la Señora, quien la recibe para que le haga compañía. La Señora se dedica al negocio de la prostitución, tiene varias mujeres que trabajan para ella y sus clientes están entre los militares, la clase política y hombres pertenecientes al gobierno. Ella vive en la calle República, la calle de las prostitutas y su mejor amigo es Melecio, un travesti que después se convertirá en Mimí, y Eva le otorgará el papel de hermana, en la familia que ella se inventa. La Señora trata de proteger a Eva de la sordidez del mundo en el que ella vive; para la niña esa había sido lo más cercano que ella había tenido a una familia.

La calle República fue ocupada por la fuerza pública porque se desató una revuelta de las prostitutas, a causa de la cuota que tenían que pagar a los policías, para que las dejaran ejercer su oficio. La Señora tuvo que escapar y Eva quedó otra vez en la calle, como el personaje del pícaro, con hambre y sin un centavo. Así la encuentra Riad Halabí, quien la llevó a Agua Santa, para que acompañara a su esposa Zulema. Riad Halabí, era de origen árabe y tuvo una gran influencia en la vida de Eva Luna. Le dio un certificado de nacimiento, hizo que la maestra Inés le enseñara a leer y a escribir y le regaló una edición de *Las mil y una noches*. Más adelante, Eva reconoce que ella sospechó que su destino era *contar*, después de leer el libro de *Las mil y una noches*.

Al separarse de Halabí, Eva ya tenía diez y siete años y regresó a la ciudad donde vivía antes. Es en ese viaje de regreso donde se puede decir que Eva sufrió una transformación definitiva. Ella dice:

Sin embargo, durante esas horas traté de librarme de la languidez de los recuerdos y lograr la frialdad indispensable para revisar el pasado y hacer un inventario de mis posibilidades. Había vivido hasta entonces a las órdenes de otros, hambrienta de afecto, sin más futuro que el día de mañana y sin más fortuna que mis historias. Necesitaba realizar un continuo esfuerzo de la imaginación para suplir todo lo que me había faltado. (*Eva*, 191)

Eva había decidido empezar una nueva vida cuando se reencontró con Melecio, quien en ese momento, ya había pasado a ser Mimí. Mimí la invitó a vivir con ella y Eva Luna trabajaba como secretaria durante el día y por las noches estudiaba,

para conseguir su diploma de secundaria. Es también en esa época, que decide convertirse en escritora y termina su vida de pícaro.

Linda Gould Levine dice sobre la novela *Eva Luna*:

Resembling at once a picaresque novel, a contemporary refashioning of the *Thousand and One Nights*, a postmodern work, a female bildungsroman, and a tale of romance, *Eva Luna* is, above all, the space where these different fictional modalities coincide and coalesce to shape an original narrative decidedly more complex than its individual parts.<sup>90</sup>

Como lo anota Gould Levine, la novela *Eva Luna* de Isabel Allende puede ser analizada al mismo tiempo como una novela picaresca, como una reescritura de *Las mil y una noches*, como una novela postmoderna, como una novela femenina de aprendizaje o también como una historia romántica. Todas estas características la convierten en una novela compleja que ofrece varias posibilidades de análisis, que nos permiten interpretar a través de ella no sólo la realidad latinoamericana, sino también la riqueza de la obra literaria de Allende.

Eva Luna, al igual que el héroe de la picaresca va sufriendo una transformación que la lleva a ascender en la escala social. De la misma manera que el pícaro, Eva Luna tuvo la oportunidad de conocer diferentes amos, que pertenecían a diferentes clases sociales. Ese desplazamiento le permite hacer una presentación crítica de la sociedad en la que se desenvuelve. Ella, al igual que el pícaro sufre

---

<sup>90</sup> Linda Gould Levine, *Isabel Allende*, New York, Twayne Publishers, 2002. P. 56

maltratos físicos, aguanta hambre y con humor e ironía, retrata diversos tipos humanos, como por ejemplo, la criada, el político corrupto, la maestra, el emigrante y la prostituta. Se puede decir que Allende, recurre al personaje del pícaro, para contar los problemas de la ciudad, de los pequeños poblados, de los indígenas que viven en la selva, de los guerrilleros, todos ubicados dentro de la realidad de un país latinoamericano. Pero también, a la manera del pícaro deja muchas críticas veladas y apenas insinuadas; uno de esos temas sería la prostitución y podría pensarse que siendo una escritora, la que aprovecha el personaje de la pícara para reescribir una novela, debería profundizar sobre las causas de la prostitución y hacer un análisis del tema donde la imagen de la mujer va a aparecer expuesta de una manera negativa<sup>91</sup>, como sí aparecía en las novelas de la picaresca, donde el personaje del pícaro era encarnado por una mujer. En su novela *Eva Luna*, Allende presenta la realidad de la problemática social y política de Latinoamérica y les pone un marco de novela sentimental en el que todos los personajes parecen tener un final feliz: Huberto Naranjo, el guerrillero, como se puede suponer por lo que dice la narradora, se convertirá en senador de la república, Mimí, el travesti llegó a ser estrella de la televisión y encontró un hombre que la amaba tal y como era; Riad Halabí se casó con una mujer mucho más joven que él, a la que parecía no importarle el defecto que tenía en su labio; Eva Luna, termina convertida en escritora y enamorada de Rolf Carlé. Catherine Davies, al analizar la novela latinoamericana femenina, dice que uno de los

---

<sup>91</sup> Como veremos en el siguiente capítulo, en el cuento "Boca de sapo" que forma parte del libro *Cuentos de Eva Luna*, aparece una representación grotesca del cuerpo de una prostituta.

subgéneros de las novelas escritas por mujeres son las historias de amor con un contenido político, ella plantea que;

[...] Allende's novels are the latest versions of a long Latin American sentimental-romance tradition: romance set in a political context to gain readers and raise awareness. Women writers in nineteenth-century Latin American employed this strategy to encourage readers to empathize with the marginalized: the slave, the Indian, the poor. They too challenged public-centered liberal thought by giving voice to those excluded from the nation-state.<sup>92</sup>

Davies coincide con lo que sostiene Gould Levine, sobre el carácter romántico-sentimental de las novelas de Allende, característica que está presente en *Eva Luna*, donde hay una buena cantidad de historias de amor, no sólo de la protagonista, sino también de varios de sus personajes. Para Davies, esta característica acerca a la autora chilena, a las escritoras latinoamericanas del siglo XIX que recurrieron a la novela sentimental, para buscar que sus lectores simpatizaran con los pobres, los indígenas y los marginados. En el caso de Allende se puede decir que ella representa en su novela a las clases menos favorecidas, los guerrilleros, los emigrantes y las prostitutas, con el fin de reflejar en su novela la realidad latinoamericana.

Ahora bien, según lo plantea Gerard Genette, mediante la figura simbólica, los escritores reactualizan los personajes presentes en el hipotexto, de esta manera ellos pueden convertirse en algo diferente a lo que eran inicialmente. Así el personaje de Sheherezade, que se reterritorializa en la novela *Eva Luna* de Isabel

---

<sup>92</sup> Catherine Davies, "Gender Studies" En: Efrain Kristal (edit) *The Cambridge companion to: The Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Pp.197-198

Allende es una pícaro y la autora se sirve de ella para hacer una crítica al sistema político y a la desigualdad social que se vive en el país latinoamericano donde se desarrolla la novela. Algunos críticos han llamado a Eva Luna 'la Sheherezade latinoamericana', siendo así, el personaje que encarna la heroína de Allende, no debía ser una mujer rodeada de lujos, que había recibido una educación esmerada como la de la narradora de *Las mil y una noches*, al contrario, la Sheherezade latinoamericana, debía ser pobre, de origen humilde y gracias a su esfuerzo y a su capacidad como narradora, ascender socialmente, hasta convertirse en una escritora. Pero Eva Luna, no va a reproducir las historias sentimentales que ha oído en la radio o visto en la televisión; no al contrario, esta Sheherezade, al igual que la de *Las mil y una noches*, que narra la historia de su pueblo, va a contar sobre el abuso de la clase dirigente, sobre la dictadura, sobre el enfrentamiento del gobierno con los grupos guerrilleros, que son temas que forman parte de la vida de los países latinoamericanos.

### **3. El cuento "Una venganza": reescritura de "La bella durmiente"**

Ahora bien, en la literatura latinoamericana, se ha recurrido a la reescritura de los cuentos fantásticos. Escritoras como por ejemplo, Elena Garro (México, 1920-1998), Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938), Rosario Ferré (Puerto Rico, 1942), Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) han incluido en sus obras, reescrituras de cuentos de hadas, de autores como los hermanos Grimm, Hans Christian Andersen y Charles Perrault. Los cuentos de estos escritores a los que se recurre con más frecuencia son: "La bella durmiente", "Blanca Nieves y los siete

enanitos”, “La cenicienta”, “Caperucita roja”, “Barba Azul” y “El rey rana”.

Patricia- Anne Odber al hablar de la reescritura de los cuentos de hadas, plantea que:

In yet other instances, writers have adopted conventional fairy-tale structures and language in order to write their own unconventional, authentic, and unique fairy tales. Ironically, a genre frequently blamed for the infantilization of women has now become an important tool in the task of “writing back” against patriarchal social structures.<sup>93</sup>

Las escritoras latinoamericanas, en quienes se encuentra una reescritura de los cuentos de hadas, lo hacen para contar, a través de ellos, la historia social y política de sus países, desde un punto de vista feminista. De esta manera, por ejemplo, Luisa Valenzuela, cuenta la historia política de la Argentina y también su propia historia como escritora exiliada. Valenzuela es autora de una serie de cuentos que tituló: *Cuentos de Hades*, tratando de crear un sentido irónico, pues no son cuentos de hadas, sino de “Hades”. Ella recurre a los cuentos de hadas, para narrar su historia como exiliada política y como escritora. El cuento “La densidad de las palabras”, tiene relaciones hipertextuales con los cuentos de “La cenicienta” y “El rey rana”. A la protagonista de este cuento al hablar, le salían sapos y culebras por la boca, por eso es enviada a vivir al bosque. Ella dice: “Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla me imploraban. El mejor adorno de la mujer

---

<sup>93</sup> Patricia- Anne Odber de Baubeta. “The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women’s Writing.” En: Donald Haase (edit.), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004. P. 144

es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas,” (Valenzuela 1993, 149) pero ella dice: “Yo, en cambio, entre sapos y culebras, escribo. Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama.” (Valenzuela 1993, 147). La reescritura de cuentos de hadas, le permite a Valenzuela, expresar la rebeldía contra la dictadura que se impuso en su país y al mismo tiempo, la dificultad que enfrentó al tratar de hacerse dueña de un discurso, como escritora.

Al mismo tiempo, muchos de los relatos que forman parte de *Las mil y una noches* contienen elementos de los cuentos fantásticos. Como dice Robert Irwin:

Enchanted castles, hands beckoning from dimly lit doors, cannibalistic ghouls, talking fish, flying horses, troglodytic bandits, one-handed dervishes... the reader's first impression is likely to be of the immense diversity of the stories in the *Nights* and of the free-flowing imagination, or imaginations, which shaped them.<sup>94</sup>

Irwin agrega que, a medida que se van leyendo las historias, el lector empieza a darse cuenta de que hay elementos que se repiten y que una historia se parece a otra y terminamos por identificar los modelos y los cambios que sufren. En algunos de estos cuentos, se incluyen genios o *jins* que pueden ayudar o entorpecer la labor del héroe. Por ejemplo en el Cuento del visir Nûr ad-Dîn y de su hermano Shams ad- Dîn<sup>95</sup> y en el Cuento de Qamar az-Zâman, hijo del rey Shâhramân<sup>96</sup>, son unos *jins* que se encargan de provocar un sueño profundo a Badr ad-Dîn para reunirlo con Sayyidar al Husn, hija del visir Shams ad-Dîn,

---

<sup>94</sup> Robert Irwin. *The Arabian Nights. A Companion*, London, Tauris Paperbacks, 2004. P. 214

<sup>95</sup> Este cuento corresponde a las noches de la 20 a la 24 de la edición de *Las mil y una noches* de Jamel Eddine Bencheikh y André Miquel. Éditions Gallimard, 2005.

<sup>96</sup> Este cuento corresponde a las noches de la 170 a la 249 de la edición de *Las mil y una noches* de Jamel Eddine Bencheikh y André Miquel. Éditions Gallimard, 2005.

quien se la había prometido en matrimonio a su padre, antes de que ellos fueran concebidos. También son unos *jins* quienes provocan el sueño a la princesa Budûr, para conseguir reunirla con el príncipe Qamar az-Zâman y comparar su belleza y ponerse de acuerdo en cual de los dos era más hermoso. Según Irwin en *Las mil y una noches*: “Sleepiness was also considered to be sexually attractive, and drowsy charms and languorous airs are frequently commended in the poems embedded in the *Nights*.” (Irwin 2004, 167) Los *jins* que transportan a la princesa Budûr al lecho de Qamar az-Zâman, hacen que cada uno contemple al otro mientras duerme y los jóvenes se enamoran. Los protagonistas de estas dos historias tendrán que superar cantidad de obstáculos y pasarán muchos años antes de que puedan reunirse otra vez.

En el cuento de Isabel Allende, “Una venganza”, que forma parte de su libro *Cuentos de Eva Luna*, encontramos una reescritura del cuento “La bella durmiente”. En Allende, al igual que en Valenzuela, la relación intertextual de su cuento con el cuento fantástico, le permite hacer una crítica a la manera de hacer política en un país latinoamericano, donde los candidatos se imponen recurriendo a la violencia y no mediante la confrontación de ideas. También se presenta en este cuento, la situación desventajosa de la mujer en la sociedad patriarcal, donde sigue siendo objeto de discriminación y de abusos sexuales.

El nombre de la heroína del cuento de Allende es Dulce Rosa y es coronada como la reina de los carnavales de su pueblo, Santa Teresa, es hija del “hombre más poderoso de la provincia” (*Cuentos*, 203). Esta misma fórmula, es utilizada

en los cuentos de hadas, para referirse al rey, quien siempre era el hombre más poderoso de la comarca. Cuando Dulce Rosa fue coronada, acudieron jóvenes de remotos pueblos para conocerla. Entre sus atributos físicos se encontraban, una piel traslúcida y unos ojos diáfanos; pero no era tan hermosa como las princesas de los cuentos. Vivía en una “villa” que se alzaba plena de orgullo sobre la colina. El jardín tenía una fuente, cubierta de magnolias y Dulce Rosa, al igual que una princesa, dormía entre sabanas de bramante.

Tadeo Céspedes, quien se convertirá en el galán del cuento, era un guerrero que se ocupaba de la Guerra Civil y por lo tanto, no había tenido tiempo de admirar la belleza de las mujeres. Él, con su partido en el gobierno, dirigió una expedición para castigar a Santa Teresa porque era un pueblo de la oposición. Hacia allá parte con ciento veinte hombres. En ese pueblo vive Dulce Rosa con su padre, el senador Anselmo Orellano

La noche del ataque de Tadeo Céspedes y sus hombres, Dulce Rosa se pone su vestido de organza y adorna su cabeza con una corona de flores, como una princesa. A su casa llegan Tadeo Céspedes y sus hombres; matan al senador Orellano y Céspedes, viola a la niña de quince años. Esa noche no sólo se derramó la sangre que conllevó la violación de Dulce Rosa, sino también, la de su padre. De ella se dice: “Se sumergió en el agua fría. El sol apareció entre los abedules y la muchacha pudo ver el agua volverse rosada al lavar la sangre que le brotaba entre las piernas y la de su padre, que se había secado en su cabello.” (Cuentos, 206) Ella decidió vivir para vengarse y vengar la muerte de su padre.

Bruno Bettelheim, al analizar los cuentos de hadas, asocia el derramamiento de la sangre de la primera menstruación con el letargo en el que cae la princesa del cuento “La bella durmiente”. En Dulce Rosa, la violación y el asesinato de su padre, son los hechos que provocan el derramamiento de sangre y que la llevan a prepararse durante veinticinco años para vengarse. Ella, al contrario de la princesa del cuento, no se duerme, ella se convierte en una mujer que despliega una gran actividad:

[...] se levantaba cada día a las cuatro de la madrugada para dirigir las labores del campo y de la casa, recorrer la propiedad a lomo de bestia, comprar y vender con regateos de sirio, criar animales y cultivar las magnolias y los jazmines de su jardín. Al caer la tarde se quitaba los pantalones, las botas y las armas y se colocaba los vestidos primorosos, traídos de la capital en baúles aromáticos. (*Cuentos*, 207)

En la noche vuelve a la vida de una señorita que toca el piano y recibe visitas. Dulce Rosa es una mujer bella y sensata, cuyo propósito es la venganza, por lo tanto rechaza a todos sus pretendientes, caballeros de renombre y fortuna.

Según Bruno Bettelheim, en su obra *Psychanalyse des contes de fées*, en los cuentos de hadas, en el curso de la lucha que la joven libra por su identidad, está replegada sobre sí misma y aprende a conocer el mundo exterior y el mundo interior. Él afirma: « La Belle au Bois Dormant » dit qu’une longue période de repos, de contemplation, de concentration sur soi, peut conduire et conduit souvent à des grandes réalisations. »<sup>97</sup> Este período en el cuento “La venganza” de Allende, son veinticinco años, que es el tiempo que transcurrió, antes de que

---

<sup>97</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Éditions Robert Laffont, 1976. P. 284

Dulce Rosa volviera a ver a Tadeo Céspedes. En ese tiempo, él se había convertido en un hombre reposado y laborioso y cuando cumplió cincuenta y siete años, decidió partir en busca de Dulce Rosa, a quien no había podido olvidar. Al reencontrarse, ella se dio cuenta, que de tanto pensar en vengarse de ese hombre, había acabado por amarlo y decide aceptar su propuesta de matrimonio, pero dos días antes de la realización de la ceremonia, Dulce Rosa se suicida, al parecer con las tijeras que le arrebató a la costurera, que estaba haciendo su vestido de novia. Ella se dio cuenta de que era imposible vengarse de Tadeo Céspedes, pero que tampoco podría “callar” el fantasma de su padre, a quien antes de morir le había prometido vengar la afrenta recibida.

A través de la reescritura del cuento de “La bella durmiente”, Allende cuenta la historia de Dulce Rosa, pero no como en el cuento de hadas, donde la mujer después de chuzarse con un huso para hilar, debe dormir cien años y esperar a que llegue el príncipe azul para despertarla. En el cuento “La venganza”, Allende, cambia completamente los acontecimientos que se desarrollan en el cuento de hadas, el hombre llega cuando la joven tenía quince años, y no le da un beso, sino que la viola. Dulce Rosa, pasa veinticinco años en una actividad impresionante, esperando que ese hombre regrese para vengarse, pero al verlo se da cuenta de que está enamorada de él y antes de casarse decide suicidarse. Se puede ver entonces, como Allende recurre a la reescritura de un cuento de hadas para criticar no sólo la impunidad de la ley, sino también la desprotección en la que se encuentran las mujeres, quienes todavía siguen siendo consideradas como botín de guerra y en consecuencia, son ultrajadas físicamente y violadas.

El personaje de Scheherazade que en la novela *Eva Luna* está representado por una pícara, un personaje activo, se contrapone al personaje pasivo que encarna La bella durmiente. Estableciendo un paralelo entre estos dos personajes se puede decir que el personaje de Sheherezade en el orientalismo se representa como una mujer pasiva, que permanece al lado del sultán narrándole historias y complaciéndolo sexualmente, pero el lector de *Las mil y una noches* puede percibir que ella es una mujer inteligente que tiene una gran actividad intelectual y que gracias a su astucia consigue que el sultán le perdone la vida y así acabar con la condena que amenazaba a todas las jóvenes del reino. Igualmente el personaje de Sheherezade encarnado en Eva Luna es activo. Eva Luna, la narradora de *Cuentos de Eva Luna*, nos narra el cuento “Una venganza”, donde la protagonista es a su vez una bella durmiente activa, en contraposición al personaje pasivo presentado en la versión tradicional del cuento de hadas.

Finalmente, hemos visto cómo la novela *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende, además de tener una relación íntertextual doble, al incluir en los cuentos personajes e historias que se habían desarrollado en la novela, las dos obras son una reescritura de *Las mil y una noches*, pues además de los epígrafes que se incluyen en ellas y de que la narradora *Eva Luna*, representa el personaje de Sheherezade que se reterritorializa en estas obras de Allende, también se incluyen cuentos que, igual que en la obra de la literatura árabe, narran historias de tiranos, mujeres raptadas, relatos de contenido erótico y fantástico. El personaje de Sheherezade presente en las obras de Isabel Allende que venimos analizando, permite reconceptualizar la historia de América Latina, una historia

que se cuenta aquí desde el punto de vista del oprimido y de su sufrimiento por la carencia de unas políticas del estado que le ofrezcan protección, educación, un buen sistema de salud, en resumen, unas mejores condiciones de vida.

#### **Capítulo 4**

##### **La reconceptualización del cuerpo: críticas al poder desde los márgenes de la ironía, la parodia y el grotesco**

Según Michel Foucault el cuerpo humano está inmerso en el campo político y como tal, establece relaciones de poder; esas relaciones lo marcan, lo amaestran, lo atormentan, lo someten a trabajos, lo obligan a ceremonias y exigen de él signos (Foucault 1975, p.30). El cuerpo como una microfísica de poder, está ligado a la utilización económica y a través de él se establecen relaciones de dominación. El cuerpo se convierte en una fuerza útil, cuando es al mismo tiempo, cuerpo sometido y cuerpo productivo. La sociedad disciplinaria -según Foucault- se encarga de la normalización del cuerpo; para lo cual debe ser controlado y disciplinado mediante su sometimiento.

De otro lado, las relaciones intrafamiliares, se constituyen en relaciones disciplinarias, que absorben esquemas externos: escolares, militares, médicos, psiquiátricos y psicológicos y hacen de la familia el lugar privilegiado para la disciplina, lo normal y lo anormal (Foucault 1975, p.217). Mediante la disciplina

se pretende crear cuerpos sumisos y dóciles; al someter el cuerpo, también se somete su sexualidad y por supuesto, que al ser la familia una microfísica de poder, ella tiene el dominio de la sexualidad de sus miembros. Foucault dice sobre la sexualidad lo siguiente:

Elle apparaît plutôt comme un point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir : entre hommes et femmes, entre jeunes et vieux, entre parents et progéniture, entre éducateurs et élèves, entre prêtres et laïcs, entre une administration et une population.<sup>98</sup>

En las relaciones de poder que se establecen en el cuerpo y su sexualidad, el sexo queda reducido al matrimonio, a la función reproductiva y a las relaciones heterosexuales. Desde este punto de vista, el cuerpo de la mujer en la sociedad patriarcal ha sido sometido y las relaciones de poder que se establecen a través de él lo convierten en un objeto con valor de cambio. El matrimonio es una de las principales instituciones a través de las cuales se controla el cuerpo y la sexualidad de la mujer y así aparece reflejado en las obras literarias de las escritoras latinoamericanas, tanto del siglo XIX como del XX. Moira Gatens plantea que prácticas sociales como el matrimonio, construyen los cuerpos femeninos y masculinos de manera que constituyen y validan las relaciones de poder entre hombres y mujeres. (Moira Gatens 1999, 231)

Ahora bien, los planteamientos de Michel Foucault sobre el cuerpo han generado grandes interrogantes a las teóricas del feminismo, quienes han

---

<sup>98</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1 La volonté de savoir*, Paris, Gallimard. 1976. P. 136

encontrado que en sus planteamientos, el filósofo francés, asume el cuerpo como masculino, dejando lo femenino de lado. Según Sue Thornham: “This means that the specificity of the disciplinary and supervisory controls applied to women’s body and pleasures by a patriarchal society are rendered invisible.” (Thornham 2000, 167) Thornham agrega que, para Foucault no existe un cuerpo auténtico por fuera de la historia, sino que éste es producido en y mediante la historia. (Thornham 2000, 167) La crítica feminista ha incluido en el estudio de la representación del cuerpo femenino, categorías como raza, sexo, edad y clase social; en este sentido lo plantea Elizabeth Grosz al decir: “The body must be regarded as a site of social, political, cultural, and geographical inscriptions, production, or constitution. The body is not opposed to culture, a resistant throwback to a natural past; it is itself a cultural, *the* cultural product.”<sup>99</sup> Grosz, al igual que otras teóricas feministas, define el cuerpo como un producto cultural que incluye, al mismo tiempo, aspectos como lo geográfico, lo político y lo social. Dichos aspectos son importantes al analizar las mujeres que aparecen representadas en las obras de las escritoras latinoamericanas que estamos estudiando.

De otro lado, al hablar de las obras literarias escritas por las autoras latinoamericanas, debemos tener en cuenta que al escribir, se hace uso de la función representativa del lenguaje. En este sentido Judith Butler dice que:

---

<sup>99</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994. P. 23

[...] representation is the normative function of a language which is said either to reveal or to disturb what is assumed to be true about the category of women. For feminist theory the development of a language that fully or adequately represents women has seemed necessary to foster the political visibility of women. This has seemed obviously important considering the pervasive cultural condition in which women's lives were either misrepresented or not represented at all.<sup>100</sup>

Si asumimos, como plantea Butler, que a través del lenguaje se logra dar visibilidad política a la mujer, quien antes a nivel cultural, o no había sido representada o había sido mal representada, se puede afirmar entonces que la creación literaria ha servido a las escritoras para representar, no sólo la perspectiva desde la cual se miran, sino también para mostrar diversos tipos de mujeres, sus sentimientos y sus luchas. Además, a través de las obras de ficción, las mujeres hablan sobre el cuerpo femenino y su sexualidad, aspectos que tradicionalmente, sólo habían sido considerados desde la mirada patriarcal/masculina. Otras críticas feministas como Trinh T. Minh-ha, plantean que “Woman as subject can only redefine while being defined by language” (Minh-ha 1999, 265), para ella la mujer no puede plantearse la pregunta sobre la diferencia y el cambio, sin reflexionar y trabajar sobre el lenguaje. La búsqueda de un lenguaje de la mujer, fue precisamente uno de los temas sobre los que basó su reflexión la francesa Hélène Cixous, al hablar de *l'écriture féminine*, que se convirtió en tema de debate para las feministas posteriores. Para Moira Gatens el proyecto de *écriture féminine* involucra el monopolio masculino de la construcción de la mujer, su cuerpo y lo femenino. (Moira Gatens 1999, 232).

---

<sup>100</sup> Judith Butler, “Subjects of Sex/Gender/Desire” En: Simon During (edit.), 1999. *The Cultural Studies Reader*, London and New York, Routledge. P. 342

Como hemos visto, las reflexiones de las teóricas feministas sobre el cuerpo femenino, se apoyan en los planteamientos de Michel Foucault, sobre el sexo y la sexualidad como construcciones sociales, producto de la regulación minuciosa del cuerpo. Al controlar el cuerpo femenino, la sociedad patriarcal controla también la sexualidad de la mujer y su cuerpo, pasa a ser el espacio a través del cual se reproduce la especie, con lo cual se convierte en un elemento importante de la biopolítica. Al respecto Moira Gatens plantea que:

Significantly, the sexed body can no longer be conceived as the unproblematic biological and factual base upon which gender is inscribed, but must itself be recognized as constructed by discourses and practices that take the body both as their target and as their vehicle of expression. Power is not then reducible to what is imposed, from above, on naturally differentiated male and female bodies, but is also constitutive of those bodies, in so far as they are constituted as male and female.<sup>101</sup>

Gatens concibe el género como un producto del poder, que se inscribe en el cuerpo como efecto de discursos y prácticas culturales. De otro lado, Judith Butler sostiene que el 'género' se cruza con lo racial, la clase, lo étnico, lo sexual y las modalidades regionales de las identidades constituidas discursivamente. Según ella: "[...] it becomes impossible to separate out 'gender' from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained."<sup>102</sup>

Autoras como Judith Butler, Elizabeth Grosz y Moira Gatens coinciden en definir el cuerpo como una construcción cultural. Según Butler:

---

<sup>101</sup> Moira Gatens, "Power, Bodies and Difference" En: Janet Price and Margrit Shildrick (edit.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, New York, Routledge, 1999. P. 230

<sup>102</sup> Ibid. P. 343

The body becomes a nexus of culture and choice, and “existing” one’s body becomes a personal way of taking up and reinterpreting received gender norms. To the extent that gender norms function under the aegis of social constraints, the reinterpretation of those norms through the proliferation and variation of corporeal styles becomes a very concrete and accessible way of politicizing personal life.<sup>103</sup>

Butler sostiene que, a través del cuerpo se reinterpretan las normas recibidas de un género dado, se reproducen y organizan de nuevo. En la sociedad patriarcal, el género es estructurado como masculino o femenino y la mujer siempre es definida a partir del hombre, quedando siempre, ella, en un segundo lugar. Elizabeth Grosz plantea que el único reconocimiento social y representación válida de la sexualidad femenina, es aquella conforme a un acuerdo con las expectativas y deseos de una cierta estructuración heterosexual del deseo masculino (Grosz 1994, 202).

### **1. La representación del cuerpo femenino en las novelas del corpus**

Ahora bien, se puede decir que las escritoras, según lo sostiene Butler, haciendo uso de la función representativa del lenguaje, a través de su escritura, han conseguido trascender los límites impuestos por la sociedad patriarcal y hacer visible la problemática que afrontan las mujeres. Escritoras latinoamericanas como Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y Nérida Piñón han planteado en sus obras no sólo problemas de tipo social o político, que afectan a sus respectivos países, sino que también han abordado, la problemática femenina, en lo que tiene

---

<sup>103</sup> Judith Butler. “Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault” (1987) En: *The Judith Butler Reader*, Edited by Sara Salih with Judith Butler, Cornwall, Blackwell Publishing, 2004. P.29

que ver con el cuerpo y la sexualidad de la mujer. En el presente capítulo me propongo analizar la representación del cuerpo femenino en las obras del corpus y mostrar cómo las escritoras arriba mencionadas recurren al discurso humorístico, al grotesco y a la parodia, para subvertir las relaciones de poder que se establecen a través del control del cuerpo de la mujer y de su sexualidad.

Teniendo en cuenta que mi propósito es analizar a Sheherezade como personaje en la reescritura de *Las mil y una noches* en las obras de Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y Nérida Piñón, es necesario anotar que, en ésta obra de la literatura árabe, el cuerpo de Sheherezade no es puesto en consideración, la referencia que se hace a ella es la de una mujer de gran belleza, pero no se hace una descripción de su cuerpo. De otro lado, en las narraciones que hace Sheherezade al sultán, el cuerpo, las relaciones sexuales y el erotismo son el tema de gran parte de sus relatos. Robert Irwin dice que temas sexuales como el incesto, el adulterio, el sadismo, etc., están presentes en los relatos de *Las mil y una noches* y que además: “Indeed, a series of sexual incidents furnishes the pretext for their narration. The two kings of the frame story, Shahriyar and Shahzaman, discover that their wives are adulterous and prefer black slaves and grooms to their husbands” (Irwin 2004, 159) Los dos reyes salen de viaje con el fin de realizar la búsqueda de alguien que haya sufrido lo mismo que ellos y encuentran a una mujer que aun estando cautiva de un *jin*, ha tenido relaciones sexuales con noventa y ocho hombres, de los cuales conserva sus anillos en un collar. Ellos a su vez, también la poseen sexualmente y le entregan sus anillos. De regreso a su reino, Shariar convencido de la perfidia de las mujeres, toma la

decisión de desflorar cada noche una joven y mandarla ejecutar al día siguiente, en venganza por la infidelidad de su esposa. Allí es entonces, cuando Sheherezade se ofrece para convertirse en la esposa de Shariar y mediante sus narraciones, tratar de conseguir liberar a las jóvenes del reino de la amenaza de muerte que pende sobre ellas.

Al igual que la narradora de *Las mil y una noches*, Eva Luna, quien representa el personaje de Sheherezade en la novela de Isabel Allende, no es descrita como una mujer hermosa o sensual, pero en la novela *Eva Luna* y en el volumen de cuentos *Cuentos de Eva Luna*, se incluyen descripciones e historias de personajes y sus relaciones sexuales de contenido erótico. En lo concerniente a la representación del cuerpo femenino, en la novela *Eva Luna* se puede ver la transformación física e intelectual de la protagonista. La narración empieza desde que Eva es una niña pequeña y vive con Consuelo, la madre, quien desempeña el oficio de criada y termina cuando Eva es una mujer adulta y se convierte en escritora. A través del desarrollo de la novela vemos cómo Eva se refiere a sí misma como una mujer sin atractivos físicos y se da cuenta de ello a los trece años cuando Huberto Naranjo decide que ella no puede vivir en la calle y la lleva a vivir a la casa de la Señora, con el fin de que ésta la cuide y le enseñe a leer. Pero la Señora, quien se dedica al negocio de la prostitución y para quien el cuidado del cuerpo y la belleza son muy importantes, se propone hacer de Eva una niña bonita. En la novela al respecto se dice:

Apenas salió [Huberto Naranjo], la Señora se volvió con su estupenda sonrisa, caminó a mi alrededor examinándome, mientras yo fijaba la vista en el suelo, con las mejillas ardientes, abochornada, porque hasta ese día

no había tenido ocasión de realizar el inventario de mi propia insignificancia. [...] –No te preocupes, nadie nace bonita, eso se hace con paciencia y trabajo, pero vale la pena porque si lo consigues tienes la vida resuelta. Para empezar levanta la cabeza y sonríe. (*Eva*, 113)

Cuando Eva le dice a la Señora que ella prefiere “aprender a leer” ella le responde que esas son “tonterías de Naranja” y se dedica a cambiar el aspecto físico de la niña y no a cultivar su intelecto, como lo pretendía su amigo. Se puede decir que a través de la novela, la autora, hace que su personaje principal, Eva Luna, mantenga un equilibrio entre el cuerpo, la sexualidad y la parte intelectual.

La Señora lleva a Eva a la peluquería y le compra ropa, Eva dice: “Cuando acabó conmigo eran las cinco de la tarde y yo estaba transformada en otro ser, largamente me busqué en el espejo, pero no pude hallarme, el cristal me devolvía la imagen de un ratón desorientado.” (*Eva*, 114) Eva siempre había vestido su delantal de criada y calzado alpargatas, había ido de compras al mercado con Elvira, su abuela; pero no había ido a comprar vestidos para ella a los almacenes, un lujo que no podía darse una niña de su clase social. Es así que la imagen que percibe de ella en el espejo, la sorprende y se encuentra irreconocible, Sue Thornham plantea que el cuerpo se convierte en el punto de inscripción de las normas culturales (Thornham 2000,169) y esto es lo que hace la Señora con Eva al comprarle vestidos y cambiarle la apariencia, pues somete su cuerpo a un ritual, lo convierte en un cuerpo dócil y le permite ingresar a su mundo, pero sin pretender formarla como prostituta, sino que al contrario, quiere preservarla de la sordidez de ese ambiente.

Al vivir con Riad Halabí y su esposa, Eva vuelve a usar los vestidos sencillos de una criada, pero cambia la percepción que tenía de sí misma: “Me sentía apaciguada y contenta. Crecí un poco, cambió mi cara y al mirarme al espejo ya no veía una criatura incierta, comenzaban a aparecer mis rasgos definitivos los que tengo ahora.” (*Eva*, 150) A través del desarrollo de la novela, se va mostrando la evolución de Eva Luna, se hace énfasis en la percepción que ella tiene de sí misma, de su cuerpo y el espejo se convierte en el elemento que le devuelve su imagen y le permite autoevaluar su apariencia física. Así, cuando ya es una adolescente, decide que es bella y deja de preocuparse de su apariencia física. Ella dice:

Al acercarme a los diecisiete años mi cuerpo alcanzó su tamaño definitivo y mi rostro adquirió la expresión que me acompañaría hasta hoy. Entonces dejé de examinarme en el espejo para compararme con las mujeres perfectas del cine y las revistas y decidí que era bella por la simple razón de que tenía ganas de serlo. No le di un segundo pensamiento a ese asunto. (*Eva*, 176)

En el momento en que Eva Luna decide dejar de compararse con las actrices de cine o con las mujeres perfectas que aparecían en las revistas, manifiesta su deseo de abandonar los parámetros de belleza que impone la sociedad de consumo a la mujer y que la obligan a emprender dietas, ejercicios físicos o tratamientos de belleza extenuantes y que en la terminología de Foucault, la convierten en un cuerpo sometido que se mantiene dentro de los lineamientos de la microfísica de poder que establece la sociedad patriarcal. Susan Bordo sostiene que

The body –what we eat, how we dress, the daily rituals through which we attend to the body– is a medium of culture. The body, as anthropologist Mary Douglas has argued, is a powerful symbolic form, a surface on which the central rules, hierarchies, and even metaphysical commitments of a culture are inscribed and thus reinforced through the concrete (sic) language of the body.<sup>104</sup>

Para Bordo con el advenimiento del cine y la televisión, las reglas de la feminidad empezaron a ser culturalmente más difundidas a través de imágenes estandarizadas (Bordo 1989, 17). Se podría decir que a través del cine y la televisión se construye la idea de la feminidad, así que para la mujer ser bella es una imposición social y no algo tan simple, como lo es para Eva Luna, quien decidió que era bella por el simple deseo de serlo. Aunque como hemos visto, la radio y la televisión cumplieron un papel importante en el desarrollo de la capacidad narrativa de Eva Luna y en el hecho de que se convirtiera en escritora; los medios de comunicación no contribuyeron a que ella construyera una imagen de sí misma, según los lineamientos de lo que debía ser una mujer que ellos difundían.

De igual manera, el inicio de la vida sexual de Eva no fue traumático. Ella decidió que fuera Riad Halabí, el primer hombre con quien tendría relaciones sexuales. Un hombre que tenía la edad suficiente para ser su padre y quien, en efecto, había cumplido ese papel en su vida. Ella relata así su experiencia:

---

<sup>104</sup> Susan R. Bordo, "The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault" En: Alison M. Jaguar and Susan R. Bordo (editors), *Gender/ Body/ Knowledge/ Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick and London, Rutgers University Press. 1989. P.13

Riad Halabí era sabio y tierno y esa noche me dio tanto placer, que habrían de pasar muchos años y varios hombres por mi vida antes que volviera a sentirme tan plena. Me enseñó múltiples posibilidades de la feminidad para que nunca me transara por menos. Recibí agradecida el regalo de mi propia sexualidad, conocí mi cuerpo, supe que había nacido para ese goce y no quise imaginar la vida sin Riad Halabí. (Eva, 190)

Además de Riad Halabí, hubo otros hombres en la vida sexual de Eva, como Huberto Naranjo y Rolf Carlé, pero ella siempre adjudicó un papel importante al árabe. Antes había dicho que él le había enseñado a bailar la ‘danza del vientre’, para que la bailara para el hombre que más amara en la vida, también le había traducido los poemas de Harum al Raschid, le cantaba canciones del Oriente y le había enseñado a cocinar platos de la comida árabe. Se puede pensar que, el hecho de que Eva Luna decidiera tener sus primeras relaciones sexuales con Riad Halabí, obedece a que ve en él, al hombre experimentado en las artes amatorias, según la imagen que el discurso orientalista fomentó del hombre árabe en Occidente. Edward Said se pregunta: “Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies [...]”<sup>105</sup> Del hombre árabe se decía que guardaba una cantidad de mujeres para su placer en un lugar denominado el harén; este lugar pasó a ser la referencia del espacio donde se realizaba el deseo sexual masculino. Aunque Eva Luna, el personaje de Sheherezade en la novela de Isabel Allende, no representa la mujer hermosa y sensual que tradicionalmente se ha asociado a la narradora de *Las mil y una noches*, ella parece adjudicar a Riad Halabí el estereotipo del hombre árabe. Así, de cierta manera hay subversión en la actitud de Eva que al elegir a Halabí para que la desflores, no es ella la

---

<sup>105</sup> Edward W. Said, *Orientalism*. New York: Vintage Books. 1979. P. 188

Sheherezade voluptuosa, pero sí la que elige al hombre voluptuoso que, además, le da el “regalo de su propia sexualidad”.

Como habíamos dicho, en la novela *Eva Luna* se incluyen varias descripciones de relaciones sexuales de sus personajes, las cuales se narran de manera erótica. Entre ellas están por ejemplo las relaciones que sostiene Rolf Carlé con sus primas cuando vivía en la Colonia, las relaciones de Zulema y Kamal, y las relaciones de Consuelo con el indígena, padre de Eva. Eva cuenta que Consuelo, su madre, decidió tener relaciones sexuales con un indígena jardinero que trabajaba en la casa del profesor Jones y que estaba agonizando debido a la mordedura de una culebra. Ella describe así la escena:

Se quitó la bata de algodón, la enagua y los calzones de lienzo y deshizo el rodete que llevaba enrollado en la nuca, como exigía su patrón. Su largo cabello le cayó sobre el cuerpo y así vestida, con su mejor atributo de belleza, se montó sobre el moribundo con gran suavidad, para no perturbar su agonía. No sabía muy bien cómo actuar, porque no tenía experiencia alguna en esos quehaceres, pero lo que le faltó en conocimiento lo pusieron el instinto y la buena voluntad. Bajo la piel oscura del hombre, los músculos se tensaron y ella tuvo la sensación de cabalgar sobre un animal grande y bravo. Susurrándole palabras recién inventadas y secándole el sudor con un paño, se deslizó hasta el sitio preciso y entonces se movió con discreción, como una esposa acostumbrada a hacer el amor con un marido anciano. (*Eva*, 25)

Consuelo era una mujer sin ninguna experiencia sexual que, al aplicarle unos cataplasmas al indígena moribundo, se percató de que tenía una erección y decidió “consolarlo”: “Resolvió darse ese gusto y de paso ofrecérselo también al enfermo, a ver si partía más contento para la otra vida.” (*Eva*, 24) Al ver que el hombre empezaba a mejorar, Consuelo se percató de que había encontrado un antídoto contra las mordeduras venenosas y decidió seguirselo aplicando, hasta

que él logró ponerse de pie. La madre de Eva parece confirmar las palabras de Georges Bataille cuando al inicio de su libro *L'érotisme* dice: « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » (Bataille 1957, 17) El poder erótico de Consuelo logra salvar al indígena de la muerte. Poco después él se marcha y Consuelo queda sola y embarazada; Eva Luna nace de esa relación y lo único que recibe de su padre es el nombre 'Luna', que le colocó su mamá porque él decía pertenecer a la tribu de los hijos de la luna.

Pero la descripción que aparece en la novela con el más alto contenido erótico, es la de la relación que sostiene Zulema, la esposa de Riad Halabí, con Kamal, el primo de su esposo. Eva describe este encuentro porque ella se esconde para espiarlos. La descripción de la narración ocupa un poco más de una página de la novela. Hacia el final dice:

Entonces él se abandonó con los ojos cerrados, mientras ella lo acariciaba hasta hacerlo desfallecer y por último lo cabalgó cubriéndolo con su opulencia y con el regalo de su cabello, haciéndolo desaparecer por completo, tragándolo con sus arenas movedizas, devorándolo, exprimiéndolo hasta su esencia y conduciéndolo a los jardines de Alá donde lo celebraron todas las odaliscas del Profeta. (*Eva*, 157)

En esta cita encontramos elementos comunes con la anterior, donde se describen las relaciones sexuales de la madre de Eva Luna con el indígena. Uno de estos elementos es el hecho de que son las mujeres las que toman la iniciativa en la relación; también, en las dos el cabello es considerado un elemento erótico importante y, además, se utiliza el verbo 'cabalgar' que le da un sentido animal, instintivo a la relación sexual. Por otro lado, la descripción de las relaciones de Zulema y Kamal tiene elementos orientalistas que nos hacen asociar a la pareja a

los relatos eróticos contenidos en *Las mil y una noches*. Por ejemplo: los dos personajes, Zulema y Kamal, son árabes, los grillos cantaban “como la nota monocorde de un instrumento oriental” (Eva, 155), en el momento del coito Zulema transporta a Kamal a los “jardines del profeta”. Malek Chebel hace énfasis sobre el hecho de que en *Las mil y una noches*, la mujer cumple un papel importante en las relaciones sexuales. Él dice:

[...] il faut rappeler que la femme apparaît comme la prêtresse souveraine du savoir-faire, l'inspiratrice des contes et la muse des hommes les plus imaginatifs. Elle est aussi un partenaire sexuel sans pareil. Ainsi la plupart des personnages masculins des *Nuits* semblent-ils découvrir la sexualité, tandis que la beauté, première suscitation du désir, est chez leurs homologues féminins un motif d'orgueil, de possession et de pouvoir.<sup>106</sup>

Zulema está segura de su poder erótico y de su belleza. Ella –ayudada por Eva– dedicaba mucho tiempo a aplicarse tratamientos de belleza, se cubría con joyas que resaltaban su atractivo. y en las relaciones con Kamal, él desaparece absorbido por ella, doblegado a su poder. Consuelo, la madre de Eva, es una mujer sencilla que en su relación no hace todo el despliegue erótico de Zulema, precisamente porque esta última corresponde al estereotipo de la mujer árabe, sensual y bella.

Elizabeth Grosz reconoce el papel que ha desempeñado la sociedad patriarcal en la consideración del cuerpo femenino. Ella dice: “Patriarchal oppression, in other words, justifies itself, at least in part, by connecting women much more closely than men to the body and, through this identification, restricting women's social and economic roles to (pseudo) biological terms.” (Elizabeth Grosz 1994,

---

<sup>106</sup> Malek Chebel, *La féminisation du monde. Essai sur « Les mille et une nuits »*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996. P. 263

14) El papel de la mujer en la sociedad era limitado a la maternidad y al cuidado de los hijos. Como habíamos planteado, de acuerdo con Foucault las relaciones sexuales quedaban reducidas al matrimonio y tenían como fin la reproducción de la especie. Teniendo en cuenta que el cuerpo como un producto cultural, no se puede considerar independientemente de aspectos como lo geográfico, lo político y lo social, al hablar de América Latina, debemos tener en cuenta el papel que han cumplido la familia y la iglesia católica, como las instituciones que se encargaban de vigilar la conducta sexual de las mujeres. La mujer latinoamericana, siguiendo los preceptos de la religión católica, debía imitar el modelo de la virgen María y ser pura, casta, buena esposa y buena madre. Por supuesto, el matrimonio era una de las instituciones a través de las cuales se ejercía el control del cuerpo de la mujer y de su sexualidad. Monique Wittig sostiene que: “La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle dans laquelle les hommes s’approprient pour eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d’un contrat qui s’appelle le contrat du mariage. » (Wittig 2001, 47) Varios de los cuentos incluidos en el libro *Cuentos de Eva Luna*, tienen que ver con la mujer, el matrimonio y las relaciones sexuales que se sostienen dentro de él. En algunos de ellos se narra cómo sus protagonistas han accedido al matrimonio y cómo para algunas de ellas, el hecho de estar casadas les reportaba seguridad y reconocimiento social, mientras que para otras, era la causa de problemas y maltratos. A continuación analizaremos algunos de esos cuentos que tratan sobre el matrimonio y el cuerpo femenino.

En el cuento “Clarisa”, Eva Luna narra la historia de una anciana que está próxima a morir y decide confesarse. La anciana le cuenta a Eva que ella cometió el pecado de haberse negado a cumplir sus deberes conyugales (*Cuentos*, 44), “Si una le niega su cuerpo [al esposo] y él cae en la tentación de buscar alivio con otra mujer, una tiene la responsabilidad moral.” (*Cuentos*, 44) Clarisa pensaba que al morir se podía condenar por haberse negado a seguir teniendo relaciones sexuales con su esposo, después de haber dado a luz dos hijos anormales. Pero lo que sorprende más de la conducta de este personaje, es que tiene dos hijos con otro hombre, esperando que al ser normales, se hicieran cargo de sus hermanos, cuando ella muriera. El padre de sus hijos normales, Diego Cienfuegos, es un anciano senador de la república y no sabía que era el padre de los hijos normales de Clarisa, hasta el momento en que ella, antes de morir, se lo cuenta. Eva Luna le dice: “Fue don Diego su pecado más grave, ¿verdad? – le susurré. –Eso no fue pecado, hija, sólo una ayuda a Dios para equilibrar la balanza del destino. Y ya ves cómo resultó de los más bien, porque por dos hijos retardados tuve otros dos para cuidarlos.” (*Cuentos*, 46) Clarisa, quien tenía fama de santa, había utilizado su cuerpo y su capacidad de ser madre, con el fin de que al morir ella, sus hijos no quedaran abandonados. Por un lado se niega a las relaciones sexuales con su esposo, pues con él engendra niños anormales y por otro lado, busca otro hombre para tener relaciones sexuales e hijos normales. El comportamiento de Clarisa es utilitarista y para nada acorde, con el comportamiento esperado de una mujer católica como ella.

En el cuento “La mujer del juez”, la protagonista Casilda llega a un pueblo para casarse con el Juez Hidalgo. Entre las personas que observan su llegada está Nicolás Vidal, que es un bandido a quien el juez quiere atrapar. A Vidal le habían pronosticado que él perdería la vida a causa de una mujer y por eso no tenía “contacto sentimental” con ninguna. Al ver a Casilda él hace la siguiente evaluación de ella:

La divisó por primera vez el día en que ella llegó al pueblo a casarse. No la encontró atractiva, porque prefería las hembras desfachatadas y morenas, y esa joven transparente en su traje de viaje, con la mirada huidiza y unos dedos finos, inútiles para dar placer a un hombre, le resultaba inconsistente como un puñado de ceniza. (...) Tan insignificante y remota le pareció Casilda que no tomó precauciones con ella, y llegado el momento olvidó la predicción que siempre estuvo presente en sus decisiones. (*Cuentos*, 139)

Lo primero que hace Vidal es evaluar a Casilda desde su propio deseo sexual, desde su mirada de hombre que considera una hembra y no ve en ella nada que pueda poner en peligro su vida; amenaza que sí representa para él, el juez Hidalgo, su esposo. En su afán por poner tras las rejas a Vidal, el juez encierra a la madre de éste en una jaula en la plaza del pueblo y allí la deja sin agua y sin comida, prohibiendo a la gente del pueblo, que le prestara algún tipo de auxilio y esperando que Hidalgo fuera a salvarla, para él apresarlo. Pero eso no ocurre y Casilda acude con sus hijos a llevarle comida, el juez ante la intervención de su esposa, la deja libre, pero la mujer ante la humillación de no haber sido auxiliada por su hijo se suicida. Hidalgo decide matar al juez en venganza, pero éste muere de un infarto, mientras trataba de huir en compañía de su mujer y sus hijos. Casilda decide enfrentarse sola a Vidal mientras llega la policía y el recurso al que

apela para proteger a sus hijos, es usar su cuerpo como instrumento de seducción.

En el cuento se describe la escena de la siguiente manera:

La mujer del juez se ganó cada instante de las horas siguientes. Empleó todos los recursos de seducción registrados desde los albores del conocimiento humano y otros que improvisó inspirada por la necesidad, para brindar a aquel hombre el mayor deleite. No sólo trabajó sobre su cuerpo como diestra artesana, pulsando cada fibra en busca del placer, sino que puso al servicio de su causa el refinamiento de su espíritu. (*Cuentos*, 146)

Casilda logra entretener a Vidal y alejar la amenaza de muerte de sus hijos, a quienes había escondido en una cueva. Al final del cuento los dos personajes han cambiado, tanto Casilda como Vidal; a él, ante los recursos de la seducción desplegados por ella, se le olvidó que moriría a causa de una mujer y, lo que le pasó a Casilda es descrito así en el cuento:

Casilda era pudorosa y tímida y había estado casada con un viejo austero ante quien nunca se mostró desnuda. Durante esa inolvidable tarde ella no perdió de vista que su objetivo era ganar tiempo, pero en algún momento se abandonó, maravillada de su propia sensualidad, y sintió por ese hombre algo parecido a la gratitud. (*Cuentos*, 146)

Casilda había vivido su sexualidad dentro de su matrimonio, al lado del juez, un hombre anciano y por lo tanto no había tenido la oportunidad de conocerse y disfrutar de su sensualidad, lo que sí hace con Vidal, con el fin de conservar a sus hijos con vida, pero ella a partir de ese encuentro con él, se autodescubre como una mujer que recibe y da placer. Al final, al oír que se acerca el destacamento que dará muerte a Vidal, le pide que huya, pero él se queda abrazado a ella,

porque igualmente él descubrió el goce sensual, a partir de su relación con Casilda.

Isabel Allende en su libro *Cuentos de Eva Luna* incluye dos cuentos cuyas protagonistas se dedican a la prostitución: “Boca de Sapo” y “María La Boba”. Este tema también está presente en la novela *Eva Luna*. Allí Eva vive un tiempo en la casa de la Señora quien tenía un grupo de mujeres, cuyos servicios como prostitutas, eran contratados por políticos, empresarios y por hombres de las clases sociales altas de la ciudad. La imagen que nos presenta Allende de las prostitutas es una imagen idealizada, sin dejar de hacer una crítica al problema de la prostitución que afecta a la sociedad. En general, sus personajes femeninos que se dedican a la prostitución son mujeres que parecen disfrutar su oficio. Maggie O’Neill plantea que: “[...] feminists are acknowledging that prostitution may have been a freely chosen form of work in a society that has little to offer women.” (O’Neill 2002, 329) Según O’Neill el discurso feminista sobre la prostitución se ha centrado sobre la salud, las leyes y los derechos de las prostitutas y ésta es precisamente la orientación que tiene la crítica a la prostitución, en las obras de Allende que estamos analizando.

Al igual que Isabel Allende, la escritora colombiana Laura Restrepo (1950) presenta en su novela *La novia oscura* (1999), un personaje femenino que es una prostituta idealizada. Allí, una niña llega a vivir al barrio de las prostitutas de un pueblo llamado Tora, con el objetivo de hacerse prostituta; para desempeñar su oficio se pone como nombre Sayonara, pero a pesar de ser prostituta, los que

hablan de ella, la denominan “la niña pura”, inocente y enamorada. También Restrepo hace una crítica a la prostitución que surge debido a la desigualdad social y a la falta de oportunidades laborales para las mujeres; pero al mismo tiempo, se concentra en describir las malas condiciones de los lugares en los que habitan las prostitutas, la falta de higiene y la carencia de un sistema de salud que ofrezca condiciones médicas adecuadas para las mujeres que se dedican a este oficio. La prostituta no aparece en la novela de Restrepo como un ser que merezca ser criticado, sino que es la sociedad capitalista y patriarcal, la que contribuye a que el problema siga existiendo; también en este sentido dice O’Neill que se ha planteado la crítica feminista, ella dice: “Feminist analyses of prostitution inevitably challenge the ways in which sexual and social inequalities serve to reproduce ideology, patriarchy and the structuration of gender relations.” (O’Neill 2003, 343) La antropóloga colombiana Virginia Gutiérrez de Pineda hizo un extenso estudio sobre la familia en Colombia y allí sostiene que la prostitución es mirada de forma benevolente por las autoridades:

Ya que las mismas autoridades eclesiásticas y civiles reconocen servir de válvula de escape menor a tensiones de agresión sexual, latentes e insatisfechas en la cultura, que sin la prostitución y su servicio, harían explosión nociva dentro del sector “bueno” de la sociedad, deteriorando las estructuras monogámicas de comprobado ajuste.<sup>107</sup>

También anota Gutiérrez de Pineda que en la fundación de muchos pueblos en Colombia, el prostíbulo siempre tenía un lugar en la distribución que se daba a

---

<sup>107</sup> Virginia Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia, tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996. P. 394

los sitios que iban a formar parte de él, como la iglesia y la alcaldía. Tradicionalmente se justificaba la prostitución, a partir de la creencia de que los hombres poseían una energía sexual excesiva, y con la idea de preservar a las mujeres de las clases sociales altas, se aceptaba la presencia de los prostíbulos. El acto sexual realizado con las esposas tenía fines reproductivos y no se debía mancillar su cuerpo con relaciones eróticas, por lo tanto, los hombres buscaban el goce de su sexualidad en las prostitutas, ya que para ellos, buscarlo en las esposas sería un acto de irrespeto hacia ellas.

En la novela *Eva Luna*, hay un episodio que se conoce como la “Revolución de las Putas”, este hecho se desencadenó porque las prostitutas y otras personas que tenían negocios en la calle República, firmaron y enviaron una carta a las autoridades quejándose de los abusos y de la corrupción de los policías que se encargaban de mantener el orden en esa parte de la ciudad. La policía en venganza desató una persecución a los que habitaban esa calle, allanó las casas y detuvo a casi todos a los que se dedicaban o vivían de la prostitución. En esos días la gente del pueblo se había levantado para protestar contra la dictadura y hubo una manifestación multitudinaria. Las prostitutas de la calle República pensaron que esa manifestación la realizaban en su apoyo y una de ellas aprovechó el momento para decir las siguientes palabras:

Conmovidas, algunas ninfas treparon a una improvisada tribuna para agradecer el gesto solidario hacia las olvidadas de la sociedad como se autodesignaron. Y está bien que así sea, compatriotas, porque, ¿podrían las madres, las novias y las esposas dormir en paz si nosotras no realizáramos

nuestro trabajo?, ¿dónde se desfogarían sus hijos, sus novios y sus maridos si no cumpliéramos con nuestro deber? La multitud las ovacionó de tal forma, que por poco se arma un carnaval, pero antes de que eso sucediera el General sacó el Ejército a la calle. (*Eva*, 127)

La situación en la que la prostituta, en la novela *Eva Luna*, pronuncia su discurso, está llena de humor e ironía, pues es claro que ella no sabía por qué se estaba manifestando la gente y estaba claro que no era en su defensa, pues como ella dijo: “eran las olvidadas de la sociedad”. De otro lado, lo que esta mujer dice sobre el papel que ellas desempeñan en la sociedad, se encuentra en consonancia con lo que afirma Gutiérrez de Pineda. Ella sostiene que en la sociedad patriarcal existe la creencia de que las prostitutas cumplen un papel importante en el mantenimiento del orden social, porque a través de ellas se canaliza una energía que de otra manera podría emplearse en cometer actos criminales, en contra de las mujeres. Como anota Moira Gatens, los cuerpos femeninos eran considerados receptáculos para la completitud masculina (Gatens 1999, 231) y si al hombre se le negaba el acceso a él, las consecuencias serían desastrosas para el normal funcionamiento de la vida en sociedad.

En el cuento “Boca de Sapo” el oficio de la protagonista Hermelinda, es “consolar” a los hombres que trabajan para una compañía inglesa que se dedica a la cría de ovejas en Tierra del Fuego, al sur del continente americano. En el desarrollo del cuento se ve claramente que el oficio al que se dedica Hermelinda es a la prostitución, pero la autora se refiere a él utilizando el verbo “consolar”, lo cual matiza un poco la posterior descripción de los “juegos de fantasía” que

Hermelinda se inventó para entretener a sus clientes. Esta mujer es descrita de la siguiente manera:

Tenía las carnes firmes y la piel sin mácula, se reía con gusto y le sobraban agallas, mucho más de lo que una oveja aterrorizada o una pobre foca sin cuero podían ofrecer. En cada abrazo, por breve que fuera, ella se revelaba como una amiga entusiasta y traviesa. La fama de sus sólidas piernas de jinete y sus pechos invulnerables al uso había recorrido seiscientos kilómetros de provincia agreste y sus enamorados viajaban de lejos para pasar un rato en su compañía. (*Cuentos*, 49)

Hermelinda es descrita de esta manera, en contraposición a la dama inglesa, esposa de uno de los administradores de la compañía, la cual se veía cazando liebres con su escopeta y “en esas ocasiones apenas se alcanzaba a vislumbrar el velo de su sombrero en medio de una polvareda de infierno y un clamor de perros perdigueros.” (*Cuentos*, 48) El cuerpo de la mujer inglesa apenas se puede ver, mientras que Hermelinda es una mujer accesible para los obreros de la compañía, quien igual les podía preparar una sopa cuando estaban enfermos, remendar sus ropas o escribir cartas de amor para sus novias lejanas. El papel que ella cumplía era, al mismo tiempo, el de madre, esposa y amante. Además, había inventado juegos para entretenerlos y el que ganara, tenía derecho a pasar unas horas con ella como premio. En uno de esos juegos, llamado El Sapo, ella trazaba un círculo de tiza y allí se ubicaba con las piernas abiertas y los hombres, a cuatro pasos de distancia de ella, tiraban monedas tratando de que entraran en su vagina y: “Aparecía entonces el oscuro centro de su cuerpo, abierto como una fruta, como una alegre boca de sapo, mientras el aire del cuarto se volvía denso y caliente.” (*Cuentos*, 50) La historia de Hermelinda, termina cuando viene un hombre -

Pablo, el asturiano- y gana en el juego de sapo y no sólo pasa unas horas con la mujer, sino que se van juntos, dejando a los hombres de la compañía ganadera, sin ningún entretenimiento.

En este cuento de Allende encontramos varios elementos que se introducen para justificar los hechos que allí se desarrollan. Al inicio de la narración se aclara que los acontecimientos tienen lugar en las “regiones bárbaras”, en los “límites del mundo”, donde la naturaleza es “áspera” y los habitantes son “rudos”. Esa es la denominada Tierra del Fuego, cuyo nombre evoca en la mente del lector, el infierno. En contraposición, La protagonista es descrita casi como un ángel bueno, su oficio es “consolar” a los hombres que sino contaran con ella y con sus juegos de fantasía, se verían obligados a yacer con focas u ovejas.

La presentación que se hace del cuerpo de Hermelinda es grotesca y la comparación de su vagina con la boca de un sapo, se puede asociar a los elementos que plantea Mijail Bajtin en su estudio de la obra de François Rabelais, *Gargantua y Pantagruel*. El crítico ruso sostiene que en el carnaval de la Edad media, se le adjudicaba gran importancia a la boca, pues en la celebración del cuerpo grotesco, tenía particular importancia la celebración de las funciones vitales: ingestión, expulsión, generación; en la celebración del carnaval se buscaba abolir las fronteras del cuerpo. La importancia que se daba a la boca estaba justificada porque a través de ella se realiza la ingestión de alimentos, al mismo tiempo, era sinónimo de deglución y absorción. La boca en las máscaras de los carnavales medievales, aparecía representada grande y abierta. Bakhtine

sostiene que: «Cependant, pour le grotesque, la *bouche* est la partie la plus marquant du visage. La bouche domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à *encadrer* cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant* ». <sup>108</sup> En el cuento “Boca de sapo” hay una apertura grotesca del cuerpo de la mujer, la boca a la que se hace referencia en el título, es la vagina de Hermelinda, la cual se representa grande y abierta, del tamaño de un orificio por donde puede pasar una moneda. El cuerpo de la mujer pasa a ser una alcancía donde se guardan las monedas que le lanzan los obreros, la función de su “boca” es “deglutir” monedas. Es claro que el cuerpo se convierte en un valor de cambio, pues quien logre introducir una moneda en la vagina de la mujer, podría disfrutar por dos horas del “tesoro del sultán”. Además de la referencia orientalista, la representación del cuerpo grotesco plantea una crítica a la comercialización que se hace del cuerpo femenino en la prostitución. Cuando los obreros ven a Hermelinda marcharse con el asturiano, la ven que lleva atada a la cintura una bolsa llena con las monedas que ha ganado en sus juegos.

También en el juego de El Columpio hay elementos que nos permiten analizarlo desde el grotesco. Según Bakhtine, la teoría cósmica medieval se había construido sobre la base de la doctrina aristotélica de los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire; a cada uno le fueron destinados un lugar y un rango jerárquico en la estructura cósmica. Todos los elementos son subordinados a una cierta regla

---

<sup>108</sup> Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, P. 315

de arriba /abajo.<sup>109</sup> En el juego del columpio, que aparece en el cuento de Allende, Hermelinda sube y baja, haciendo contacto, mediante su movimiento, entre el cielo/arriba y la tierra/abajo, en ese movimiento ella atrapa entre sus piernas, al hombre que está en la tierra y lo lleva por los aires, disfrutando del placer celestial de su cuerpo.

Los elementos grotescos que encontramos en la presentación que hace Allende del cuerpo de Hermelinda nos dejan ver que allí hay una crítica a la utilización del cuerpo femenino en la prostitución, pues evidentemente vemos cómo se convierte en mercancía que se ofrece al hombre que gane en el juego. Aunque la descripción de las cualidades de Hermelinda como persona la presentan como una buena mujer que se encarga de satisfacer las necesidades básicas de los obreros, así como de colmar, que si bien de forma cuestionable, las fantasías sexuales, nos muestra el cuerpo expuesto de la mujer. Es allí, donde se presentaría una crítica de Allende a la prostitución. Si pensamos que la presentación del cuerpo grotesco constituye una sátira moral, podríamos entonces preguntarnos si en la presentación del cuerpo grotesco en el cuento “Boca de sapo”, la autora hace una crítica ética a la utilización del cuerpo femenino en la prostitución.

En otro cuento del libro *Cuentos de Eva Luna*, titulado “María La boba”, se narra la historia de una mujer que queda viuda y cuando viajaba en un barco

---

<sup>109</sup> Cfr. Mikhail Bakhtine, op. cit. P. 360

encontró a un marinero del que se enamoró. En el cuento se describe así su encuentro sexual:

Vapuleada por un impacto similar al del tren, aprendió en menos de tres minutos la diferencia entre un marido anciano, acabado por el temor a Dios, y un insaciable marinero griego ardiendo por la penuria de varias semanas de castidad oceánica. Deslumbrada, la mujer descubrió sus propias posibilidades, se secó el llanto y le pidió más. (*Cuentos*, 122-3)

Al igual que Casilda, la protagonista de “La mujer del juez”, María estuvo casada con un hombre anciano y no tuvo la oportunidad de descubrir el placer sexual. “Hasta entonces ella no había conocido el desenfado del placer, ni siquiera lo había imaginado, aunque siempre estuvo en su sangre como el germen de una fiebre calcinante.” (*Cuentos*, 124) María se vió libre de la tutela de su padre y sus hermanos y de la presión de la religión y decidió “saborear” esas emociones que acababa de descubrir. El marinero la abandonó y ella, sin recursos económicos para sobrevivir, se convirtió en prostituta y su fama se extendió por todo el mundo como la mujer “que era capaz de vender por un rato la ilusión del amor.” (*Cuentos*, 125) Allende describe a María como impermeable al pecado o a la humillación, cualidades que la acercan al personaje de *La novia oscura* de Laura Restrepo.

Así pues, Eva Luna, la narradora que representa el personaje de Sheherezade en la novela *Eva Luna* y en *Cuentos de Eva Luna*, incluye entre sus narraciones, historias de mujeres que nos muestran cómo ellas superan las adversidades a las que se ven enfrentadas, en una sociedad que no les ofrece mayores oportunidades.

Son mujeres que dada la ocasión utilizan su cuerpo para enfrentar el peligro, otras lo utilizan para sobrevivir económicamente y, en el caso de Clarisa, para tener hijos normales que se encarguen del sostenimiento de sus dos hijos con problemas mentales. Varias de estas mujeres son jóvenes y acceden a casarse con un hombre mayor que ellas, por los pactos realizados por sus familias, dentro de la opresión que la sociedad patriarcal ejerce sobre las mujeres que como sostiene, Elizabeth Grosz, restringe su papel económico y social a términos biológicos.

Por su parte Alicia Dujovne Ortiz en su novela *El árbol de la gitana*, introduce al personaje de la gitana, que presenta a los lectores como su doble. La gitana es su narradora, a quien se refiere a veces, como su Sheherezade. Alicia, la narradora, describe a su personaje como una anciana que, según ella, refleja la que ella será y según su descripción no es una mujer hermosa, en oposición a la Sheherezade de *Las mil y una noches*, de quien se dice que es una mujer de gran belleza. Alicia dice:

En lo que a mí respecta, tuve a la Gitana. La tengo todavía. Mi personaje es una gitana gorda de papada blandita, vivo retrato de la demente anciana que seré. Tiene pues mi nariz abatada, mi ojo zahorí pardoverdoso, y además, los rasgos extranjeros que van creciendo despacio en una cara, hasta que un día desplazan a los primitivos ojos, boca y nariz: un triángulo de sombra cavado entre el cachete y el pómulo, bolsas de encaje fino en las ojeras, párpados de tortuga, labios aureolados por los rayos de gloria que en un dibujo ingenuo significan brillante, y en este caso no, y comisuras y mejillas llovidas que dejan en el medio, desolada y perdida, la perita infantil. (*El árbol*, 22)

La representación que Dujovne Ortiz hace de Sheherezade como personaje, es una parodia del personaje de Sheherezade presente en *Las mil y una noches*. La gitana

es una mujer anciana, gorda y al igual que Sheherezade, conocía todas las historias y es quien va a ayudar a la escritora a construir el árbol genealógico de sus antepasados. Pero en *El árbol de la gitana* no sólo se narra la historia de los antepasados de Alicia Dujovne, sino su propia vida como exiliada en Francia. Así pues, en la novela se cuentan muchas historias sobre las mujeres que formaban parte de los antepasados de los Dujovne y de los Ortiz y la narración de la vida de la escritora en París recae sobre ella, su hija y las personas que va conociendo. Las historias que se cuentan de los antepasados femeninos, describen la vida de mujeres sometidas por la sociedad patriarcal y los preceptos de la religión.

Por ejemplo la descripción que se hace de Beatriz Enríquez, la mujer de Cristóbal Colón, hace énfasis en el color moreno de su piel y en el hecho de que fuera judía. De ella se dice: “El ser hembra morena hacía que lo blanco del muro la tornase invisible. Micer Nicolás se quedó un rato mirando aquella sombra inmóvil. Esa mujer era el revés de la carne.” (*El árbol*, 45) Y más adelante dice: “Beatriz, una silueta negra como un hueco.” (*El árbol*, 48). Micer Nicolás no conocía a la mujer de Cristóbal Colón y al conocerla se dio cuenta de la razón, era una mujer morena y, por lo tanto, invisible para los ojos de los otros, quienes debemos suponer, eran blancos. Pero además había algo más de Beatriz que debía permanecer oculto: “Era judía y, por esa razón, Colón no había podido tomarla en matrimonio.” (*El árbol*, 46) El matrimonio, según los preceptos de la sociedad patriarcal, debe ser entre iguales, en raza, clase social y religión. Cristóbal Colón estaba en España buscando que los reyes Católicos, Isabel y Fernando, le dieran recursos para emprender su viaje a la que después se conocería como América;

pero en ese momento, los reyes españoles estaban involucrados en la expulsión de los judíos de España, así que a Colón no le convenía que se le asociara a una mujer judía.

De otro lado, Akiba, un antepasado judío de la narradora, tiene relaciones sexuales con Belka, una joven gitana:

Al comprender lo que había hecho creyó morir de terror. ¡Qué pecado terrible! Belka yacía tranquilamente sobre el pasto.

—Belka, Belka— gritó—, ¿qué haremos ahora?

Belka recorrió con su manito morena el largo muslo, palpó su seno izquierdo que le brillaba por la abertura de la blusa y dijo:

—Mi familia parte mañana, me voy con ellos. (*El árbol*, 78)

Akiba pierde la razón después de su encuentro con Belka, pues él, siendo judío, no debía tener contacto con una gitana y menos aún, tener relaciones sexuales. De este encuentro nació un bebé que fue dejado a la puerta de la casa de la madre de Akiba. La gente del pueblo decía que él había enloquecido porque: “—¡Tuvo un hijo con una gitana!” (*El árbol*, 81)

Entre los antepasados argentinos de Alicia Dujovne está María Teodora de Vera, una mujer del siglo XIX que se va a casar a la edad de treinta años y confiesa: “—Yo no sé nada de las cosas del matrimonio.” (*El árbol*, 95) Lo que demuestra que las mujeres carecían de conocimiento sobre su propio cuerpo y sobre la sexualidad, lo que hacía que muchas se enfrentaran con horror al primer encuentro sexual con un hombre, que generalmente ocurría en la noche de bodas y que no era raro que por su ignorancia, terminara en una violación. Teodora en la

noche de bodas, aterrorizada se niega a tener relaciones con su esposo y él es acogido en la hamaca por Patrocinio, la criada indígena de Teodora. Después, de tener relaciones sexuales con Patrocinio, él regresa a la habitación de su esposa, la encuentra dormida y no duda en ejercer su derecho de esposo para acceder sexualmente a ella, mientras está dormida.

En esa época era usual que las mujeres contrajeran matrimonio cuando se acercaban a los veinte años de edad, Teodora, a sus treinta años, ya era considerada una mujer vieja, así que el matrimonio fue concertado con Francisco Javier de la Torre, un hombre de cincuenta años. Éste en una fiesta le ofreció una magnolia y el hecho es descrito así: “levantó del piso una magnolia mórbida y desnuda que se dejó manosear, la muy desvergonzada—. A mí me gustan un poco ajaditas, igual que las mujeres...” (*El árbol*, 96) Si pensamos en que se está haciendo una comparación entre Teodora y la flor, el primer elemento que llama la atención es que en la personificación de la flor, se dice que es mórbida, está desnuda y se ha dejado manosear, lo cual no ha pasado con Teodora; pero es el hecho de que es una mujer de treinta años y todavía está soltera, lo que le permite al futuro esposo hacer el comentario. Al compararla con la flor, lo que trata de decirle Francisco Javier a Teodora, es que aunque ella está “ajada”, a él le gusta así. También se puede decir que las palabras pronunciadas por el hombre, lo caracterizan como un ser vulgar que no sabe cómo halagar a una mujer; sin embargo, Teodora termina casándose con él.

Uno de los antepasados de Alicia, Giuseppe Oderigo, tuvo la oportunidad de conocer a Elisa Alicia Lynch, la Madama, la mujer que vivió varios años con el presidente del Paraguay Francisco Solano López. Esta mujer es descrita de la siguiente manera:

[Elisa Alicia Lynch] era una intolerable maravilla. Por suerte para el común de los mortales, tenía un leve defecto: el labio superior sobresalido, de bebé, como si acabara de quemárselo con leche caliente. Gracias a ese respiro, se le podía mirar con un poco de calma, aunque no mucha: tanta belleza sumía a sus observadores en reflexiones lindantes con la muerte. Era un problema de desnudez. La gente, al contemplarla, se daba cuenta de que jamás había visto una cara desnuda. (*El árbol*, 136)

Elisa Alicia Lynch era inglesa y despertaba gran admiración entre los hombres que tenían oportunidad de conocerla, mientras que entre las mujeres era calificada de “puta”, porque vivía con el presidente Solano López, tenía varios hijos con él y no eran casados.

En *El árbol de la gitana* hay una gran diferencia entre las descripciones que se hacen de las mujeres que pertenecen al árbol genealógico de la familia de Alicia, su vida sexual y Alicia, la narradora. Esta última es una mujer moderna, de finales del siglo XX, en la novela no hay ninguna referencia al padre de su hija y sólo una vez habla de sus relaciones con un hombre en París, las cuales tienen lugar, mientras cuida el apartamento de una amiga. Ella se queda unas semanas en ese apartamento, mientras la amiga está de viaje; una noche, que tiene puesto uno de sus vestidos, viene un amigo, amante de Mireille, a visitarla. Y al regresar Mireille ella le dice: “-Y por último, una noche en que tenía puesto uno de tus vestidos, hice el amor con un amigo tuyo.” (*El árbol*, 184) Su amiga le pregunta

qué vestido y al responderle Alicia “el negro de crepé” Mireille le responde: “¡Ah! Entonces era Hughes!” sin darle mayor trascendencia al hecho. Alicia se imagina entonces, que un día Mireille puede tomar su lugar y tener relaciones con uno de sus amantes: “En otro abrir y cerrar de ojos y valijas. Mireille se volvería inmigrante, se pondría uno de mis vestidos, el más chico, y desde el fondo de mi historia le saldría al encuentro un hombre mío, quizás Esteban o Raúl” (*El árbol*, 184). La pregunta que cabe hacerse a raíz de éste hecho es ¿tenía Mireille catalogados sus amantes por el color de sus vestidos? de esta manera podríamos pensar, como afirma Susan Bordo, que el cuerpo no es sólo controlado a través de ideologías de la feminidad, sino también a través de las imágenes y las representaciones (Thornham 2000, 168) y en este sentido se podría creer que, los colores de los vestidos le agregan poder erótico a las mujeres.

Las historias que la gitana, el personaje de Sheherezade, cuenta a Alicia en *El árbol de la gitana*, al igual que las narraciones de Eva Luna, incluyen historias de mujeres. En la novela de Dujovne Ortiz, esas historias corresponden a las mujeres que forman parte de los antepasados familiares de la escritora y, que en general, viven de acuerdo a los preceptos de la sociedad patriarcal y, por lo tanto se comportan como esposas y madres ejemplares; pero aquellas mujeres que no cumplen con los preceptos de la sociedad en la cual viven, como Beatriz Enríquez o Elisa Alicia Lynch, son objeto de comentarios de tipo negativo y en el caso de Beatriz, marginada de la vida social y obligada a esconderse. La gitana que tiene relaciones sexuales con Akiba, es una mujer que se comporta de manera libre en sus relaciones con él y no cumple el papel que como madre pediría de ella la

sociedad patriarcal, su pueblo es nómada y no duda en dejar en la casa de la madre de Akiba, el hijo que nace de su unión y continuar su vida con su propia comunidad.

De otro lado, en la reescritura que hace Nérida Piñón de *Las mil y una noches* en la novela *Voces del desierto*, Sheherezade, su personaje, al igual que en la obra de la literatura árabe, recurre a la narración de historias para salvar su vida y también para conseguir lo que se había planteado como su objetivo, salvar la vida de las jóvenes amenazadas por el propósito de Schariar de desposar cada noche una doncella y mandarla a decapitar a la mañana siguiente. El episodio, que sirve de relato marco a *Las mil y una noches*, permite ejemplificar de manera clara, la relación que existe entre el cuerpo femenino y el poder en la sociedad patriarcal, pues nos demuestra que el sultán tenía poder sobre todas las mujeres de su reino. La gente del pueblo estaba preocupada porque debido a la sed de venganza del soberano, ya no nacían niños, pues él estaba asesinando a las futuras madres y también a los posibles herederos que hubiera engendrado en ellas, es entonces cuando Sheherezade se ofrece como esposa al sultán y emprende sus narraciones. En esta parte, la trama de *Voces del desierto* coincide con la de *Las mil y una noches*, pero se diferencia en que Sheherezade accede mecánicamente a las relaciones sexuales con el sultán, a quien se describe como viejo, cansado, de nariz ganchuda y algunas veces impotente. El personaje del sultán no obedece al estereotipo que muestra al hombre árabe como insaciable sexualmente. De él se dice en la novela *Voces del desierto*:

Al llegar a los aposentos, aunque se distienda, no se olvida de reproducir, en escala menor, los ornamentos del poder que se extienden por el califato. Es con negligencia como acepta manjares, sumisión, la oferta del cuerpo femenino. El arsenal misterioso que merece en su condición de soberano inmortal. (*Voces*, 135)

El Califa, atrapado por las historias que le cuenta Sheherezade no vuelve a visitar su harén y se convierte, a su vez en prisionero de la narración de la joven. Piñón no le otorga a su personaje de Sheherezade, ninguna experiencia en el campo erótico y tampoco ella correspondería al estereotipo tradicional, divulgado en Occidente, de la mujer árabe como una belleza exótica. El personaje de Sheherezade descrito por Piñón no constituye una mujer que posea una figura sensual.

Al leer *Las mil y una noches*, el lector se imagina que Sheherezade pasa las noches, al lado del sultán, narrándole sus historias, también puede pensar que ellos tienen relaciones sexuales, pero lo que nos muestra Nélide Piñón, en su reescritura de esta obra, es que en su lectura ella se preguntó: ¿dónde estaba Sheherezade durante el día? ¿Qué pasaba con el cuerpo de Sheherezade? ¿Realmente deseaba ella al sultán? ¿Cuál era el papel de Dinazarda, la hermana de Sheherezade al acompañarla al palacio del sultán? Nancy Miller plantea que hay una forma del acto de relectura que hace una mujer, ella dice: “To reread as a woman is at least to imagine the lady’s place; to imagine while reading the place of a woman’s body; to read reminded that her identity is also to re-membered in stories of the body.”<sup>110</sup> La escritora brasileña, se imaginó el lugar que ocupaba el

---

<sup>110</sup> Nancy K. Miller, “Rereading as a Woman: The Body in Practice” En: Susan Rubin Suleiman (edit.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, London, Harvard University Press, 1986. P. 355

cuerpo de Sheherezade, no sólo en la vida diurna del palacio, sino también en su relación nocturna con el sultán y en el transcurso de su novela, nos va a mostrar cómo sufre Sheherezade y cómo su cuerpo se va agotando poco a poco, casi hasta llegar a la muerte.

Una de las características más importantes de la novela *Voces del desierto*, que la diferencia de *Las mil y una noches*, es que al centrarse en el personaje de Sheherezade, narra los encuentros sexuales que ella tiene con el Califa, y el lector percibe desde el inicio que ella quiere atrapar al soberano en la trama de sus historias y no con el placer sexual que le pueda ofrecer a través de su cuerpo. De las relaciones de Sheherezade con el Califa se dice en la novela:

Ella acepta que el soberano posea su cuerpo como si fuese el de otra mujer. Después de la cópula, sin embargo, todos los músculos se contraen, lo expulsan. Actúa, evitando que el Califa multiplique gestos capaces, de repente, de estimular el falo e invadirle de nuevo la vulva. Para un goce que los disgustaría a los dos. (*Voces*, 263)

Sheherezade no está exenta de sentir placer, pero ella reprime cualquier expresión de gozo, pues no le interesa que el Califa pueda darse cuenta. En éste sentido se dice de ella:

Bajo el peso del corpachón del Califa, que la oprime sin reparos, Scherezade se vigila para no emitir un grito involuntario de placer. Al fin y al cabo, siendo la carne una materia ingrata, que no responde a un dictado moral, bien podía gozar de repente, disfrutar de las regalías de un cuerpo enemigo. (*Voces*, 63)

Sheherezade contrapone sus principios morales al placer sexual, pues no pierde de vista que el Califa es un enemigo al cual se está enfrentando y ella no se quiere dejar vencer por él, al contrario, ella lo quiere vencer mediante la narración de sus historias. Como plantea Elizabeth Grosz: “Women can no longer take on the function of being *the* body for men while men are left free to soar to the heights of theoretical reflection and cultural production.” (Grosz 1994, 22) Así, Sheherezade hace uso de su capacidad intelectual y de sus conocimientos sobre diversos temas, para mantener atrapado al Califa. Hacia el final de la novela se dice cínicamente del Califa:

En compensación, no podrían negarle que había sido él quien había obligado a Scherezade a contar las mejores historias del reino, con el fin de salvarse. Gracias a su tiranía, responsable de un hecho inicialmente deshonroso, la historia de su pueblo se consagraría para siempre. Una edificación verbal más poderosa que cualquier mezquita o palacio erigidos con piedra, cal y sudor. (*Voces*, 312)

Así como el Califa tenía la capacidad para gobernar su reino, igualmente Sheherezade, tenía una capacidad narrativa que le permitió enfrentarlo y ganarle la pelea y de esa manera dar origen a la obra monumental que cuenta la historia del pueblo árabe. También en *Las mil y una noches* se dice frecuentemente que el sultán después de que Sheherezade ha narrado una historia ordena escribirla en los registros oficiales y llevarla a los archivos del estado.

## **2. El discurso humorístico en las novelas *Eva Luna* y *Voces del desierto***

Los autores que abordan temas como el humor y lo cómico no dan una definición única a estos dos términos. Al buscar en el diccionario encontramos que el humor se define como un estado o condición en que alguien se encuentra, mientras que lo cómico se define como perteneciente a la comedia, género que divierte y hace reír. Al final de su libro *L'humour*, Robert Escarpit dice que: "l'humour est un art d'exister." (Escarpit 1991, 125) y agrega que hay muchos niveles de existencia porque hay muchos humores diversos que se parecen muy poco y que no todos coinciden con la risa. En este punto se muestra en desacuerdo con Henri Bergson, quien define el humor a partir de la risa, lo que según él, lo llevaría necesariamente a un camino sin salida. Bergson hace énfasis en el carácter social de la risa, él dice: « Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale. » (Bergson 1978, 6) Desde el inicio de su ensayo Bergson afirma que lo cómico no existe fuera de lo que es propiamente humano y a la definición de los filósofos de que "el hombre es un animal que sabe reír", él dice que se podría definir al hombre, como un animal que "hace" reír. Para Bergson la risa es social y se da como una consecuencia de lo cómico.

Ahora bien, el crítico ruso Mijail Bajtin analiza la risa en relación con el carnaval de la Edad media, él dice que la risa de la fiesta popular engloba un sentimiento de victoria, no sólo sobre el miedo que inspiran los horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre lo que inspira todo poder:

los soberanos terrestres, la aristocracia social y todo lo que oprime y limita.<sup>111</sup> Por su parte, Jean- Marc Defays define lo cómico como un estímulo intelectual que provoca la risa y agrega: “Le propre du rire est de se soustraire au contrôle (social, rationnel, personnel).” (Jean-Marc Defays 1996, 7) A partir de lo que dice Defays sobre el carácter de la risa, podríamos asociarla a la posibilidad de burla, que puede tener quien acude a lo cómico con ese propósito; en ese sentido, lo cómico se puede convertir en un instrumento de denuncia, precisamente por ser irreverente. Según Pierre Schoentjes algunos ven en el humor una categoría de lo cómico, mientras que otros colocan lo cómico bajo la categoría del humor. Él dice:

Malgré d’importantes divergences, un accord semble néanmoins se dégager sur un point: de façon directe ou indirecte, les auteurs associent d’habitude le comique et l’humour au rire alors qu’ils préfèrent lier l’ironie à un autre phénomène physiologique : le sourire. Faute de mieux, on pourrait donc regrouper ici l’humour et le comique sous la catégorie générale de rire. Si la fonction de l’ironie est d’interroger, celle du rire est de divertir.<sup>112</sup>

La risa es una reacción fisiológica, mientras que la ironía es un fenómeno intelectual, ligado a un modo indirecto y disimulador; del mismo modo que el humor y lo cómico son prácticas directas y francas, asociadas a la producción de la risa. De otro lado, la función que atribuye Schoentjes a la ironía es la de interrogar gracias a su característica intelectual y reflexiva. Por su parte Evelyn Fishburn sostiene que:

---

<sup>111</sup> Cfr. Mikhail Bakhtin, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, P. 100

<sup>112</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001. P. 222

There is, and can be, no comprehensive definition of humour, a category that constantly overlaps with other disjunctive systems such as irony, parody, satire and sarcasm. One important distinction is that humour depends on brevity and momentary surprise for its effect. It is a particular way of looking at the world with various degrees of derision or aggression, yet lacking the corrective faith of satire and sarcasm. Irony, the category with which humour is most often confused, differs from it in that is more reflective and evaluative.<sup>113</sup>

Como lo plantea Fishburn el humor aparece asociado a categorías como: la ironía, la parodia, la sátira y el sarcasmo; pero se diferencia de ellas, en su brevedad y en su efecto de sorpresa. Estas categorías del humor que menciona la autora son utilizadas en la literatura, a menudo con un fin crítico, pues como se ha planteado por parte de los autores que se han ocupado del tema, el humor es subversivo y desacralizador. Entre las obras literarias que venimos analizando, las novelas *Eva Luna* y *Voces del desierto* son las que más recurren al humor, como un recurso para criticar lo regimenes totalitarios y su sistema político excluyente.

## **2.1 La ironía en la novela *Eva Luna***

Como ya se ha planteado la ironía está asociada al humor y tiene características intelectuales y reflexivas. Según Linda Hutcheon, la ironía como estrategia discursiva ópera a nivel del lenguaje (verbal) o a nivel de la forma (musical, visual, textual). Los “jugadores” en el juego de la ironía son el intérprete

---

<sup>113</sup> Evelyn Fishburn, “Humour and Magical Realism in *El reino de este mundo*” En: *A companion to Magical Realism*, 2005, edited by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang. Rochester, N.Y., Tamesis. P. 156

y el ironista, al intérprete le corresponde decidir si hay ironía y la interpreta en este sentido. La ironía tiene lugar entre lo dicho y lo no dicho, involucra al mismo tiempo la semántica y las inferencias evaluativas. Respecto al contenido político de la ironía, Hutcheon dice textualmente: “Irony can and does function tactically in the service of a wide range of political positions, legitimating or undercutting a wide variety of interests” (Hutcheon 1994, 10). La ironía juzga y busca cambiar actitudes, a menudo lo hace diciendo una cosa, queriendo significar otra diferente y, es allí donde entra en juego el intérprete, a quien le corresponde encontrar el sentido de lo que se dice. Hutcheon sostiene que:

The major players in the ironic game are indeed the interpreter and the ironist. The interpreter may – or may not – be the intended addressee of the ironist’s utterance, but s/he (by definition) is the one who attributes irony and then interprets it: in other words, the one who decides whether the utterance is ironic (or not), and then what *particular* ironic meaning it might have.<sup>114</sup>

Schoentjes coincide con Hutcheon, en el sentido de que él también le otorga a la ironía su capacidad de emitir juicios de valor. De acuerdo con lo que plantean estos autores, se puede decir que el humor y la ironía, son utilizados en la literatura como una manera de narrar, que busca provocar en el lector una reacción lúdica ante lo que lee, pero al mismo tiempo, el escritor o escritora, busca cambiar la actitud de la persona que lee, cuando lo que él o ella pretende con su obra, es hacer una denuncia, ya sea de tipo social o político. Para Hutcheon

---

<sup>114</sup> Linda Hutcheon, 1994. *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York, Routledge. P. 11.

el papel del intérprete, el lector -en el caso de la literatura- es fundamental para encontrar el sentido irónico de lo que se expresa.

En la novela *Eva Luna*, la narradora recurre a la ironía para hacer una crítica a la situación de injusticia en que viven los habitantes del país latinoamericano, donde se desarrolla la historia. El gobernante del país es un dictador, a quien en la obra se denomina: El Benefactor. Eva Luna critica el régimen dictatorial, pero su crítica no es directa sino que aparece velada por la ironía. Ella dice: “En realidad, los problemas comenzaron dos días antes, cuando los universitarios eligieron una reina de belleza mediante la primera votación democrática del país.” (*Eva*, 20) Además de haber sufrido gran cantidad de regímenes militares, en Latinoamérica también se celebran numerosos reinados de belleza, que generalmente acompañan la realización de diferentes fiestas populares. En la anterior cita de *Eva Luna*, se compara veladamente, una elección presidencial con un reinado estudiantil, con el fin específico de dejar claro que la elección de una reina, había sido el único acto democrático del país, pues El Benefactor había subido al poder mediante un golpe de estado.

Después de que el gobierno mandó encarcelar a un gran número de estudiantes porque participaron en una revuelta, muchos van a ofrecerse como voluntarios, para que también los pongan presos. Y: “Los encerraron a medida que llegaban, pero pocos días después hubo que liberarlos, porque ya no había espacio en las celdas para tantos niños y el clamor de las madres comenzaba a perturbar la digestión del Benefactor.” (*Eva*, 20) En esta cita se puede interpretar

como grotesca, la referencia que se hace al cuerpo del dictador, pues a una de las funciones vitales del cuerpo, la ingestión de los alimentos, se le agrega la indigestión que ellos le producen; pero en su caso, no son los alimentos los que le hacen daño, sino el clamor de las madres que piden la liberación de sus hijos. ¿Se podría pensar que al dictador se le perturba la digestión por el hecho de que la cárcel esté llena de inocentes? La ironía en este caso está en que se muestra un gobernante que toma sus decisiones basado en sus estados estomacales.

El doctor Jones, el patrón para el que trabajaba la madre de Eva Luna, se dedicaba a embalsamar cadáveres, y al morir el Benefactor, sus hombres más cercanos lo llamaron para que lo embalsamara, pues pensaron que así como el Mio Cid había seguido combatiendo después de muerto, así también la momia de El Benefactor, podría seguir gobernando, sin que el pueblo se enterase de su muerte. Al final, no lograron ponerse de acuerdo sobre la momificación del cadáver del dictador y el doctor Jones abandonó la casa. Pero esta idea de embalsamar el cuerpo del Benefactor, se relaciona irónicamente con la imagen que se tiene de un dictador, como la de un hombre que ha pasado tantos años en el poder y al final es tan anciano, que parece momificado. Al morir El Benefactor: “Al ver los magníficos funerales presididos por varios dignatarios de la Iglesia con sus ropajes de ceremonia mayor, el pueblo se convenció por fin de que al tirano le había fallado la inmortalidad y salió a celebrar.” (*Eva*, 22) En la cita anterior se puede ver la relación estrecha que había entre los gobiernos latinoamericanos y la iglesia, la autora para hacerla más notoria pone la palabra iglesia en mayúsculas, para resaltar irónicamente la importancia de esa relación.

También se resalta, el estado de adormecimiento en que vivía la gente del pueblo, pues pasaron varios días, antes de convencerse de la muerte del dictador y de que decidieran manifestar su alegría por su desaparición.

Además de referirse irónicamente al dictador, para criticar las injusticias que se cometían bajo su gobierno, en *Eva Luna* y en *Cuentos de Eva Luna*, hay también una referencia irónica a la iglesia católica. Por ejemplo, en una época de lluvias que estaban provocando graves inundaciones, el Obispo sacó la imagen del Nazareno en procesión y todo el pueblo salió a rezar, recorriendo las calles detrás de la imagen; después de tres horas de haber terminado la procesión, dejó de llover. Eva Luna dice que: “Eso contribuyó al prestigio del catolicismo y aportó tranquilidad a algunas almas inquietas por el empuje ideológico de los marxistas y a la llegada de los primeros grupos mormones [...]” (*Eva*, 240) En esta cita la narradora ironiza el prestigio de la iglesia católica y el poder que logra sobre la gente, al atribuir a manifestaciones divinas, la ocurrencia de fenómenos naturales, que desde la teoría marxista se interpretarían de una manera científica y desde esa perspectiva, se pondría en entredicho la facultad del Obispo para controlar, a través de una imagen religiosa, el poder de la naturaleza.

En el cuento “Clarisa” el discurso irónico es utilizado, cuando Eva Luna narra una visita del Santo Padre, ella acompaña a Clarisa a verlo pasar y dice: “Logramos vislumbrar al Santo Padre, magnífico dentro de una caja de vidrio portátil, como una blanca marsopa en su acuario.” (*Cuentos*, 42) En realidad el Papa, encerrado y alejado de la gente en su caja de cristal, no conoció otros hechos que ocurrieron a raíz de su visita y que le hubieran mostrado la realidad social y política del país

que estaba visitando. Él no pudo ver, por ejemplo, una manifestación de hombres vestidos de monjas, con las caras pintadas que llevaban pancartas donde se leían consignas a favor del aborto, el divorcio, la sodomía y el derecho de las mujeres a ejercer el sacerdocio. En este cuento hay elementos carnalescos, que sirven para hacer a través del humor, una crítica a la iglesia católica sobre su prohibición de que las mujeres ejerzan el sacerdocio, la negación del divorcio en el matrimonio católico y la condena del aborto. En la novela *Eva Luna*, también se hace referencia a una visita del Papa y Eva acompaña a su Madrina a verlo, aquí se dice de él que iba en un “acuario de vidrio blindado” (*Eva*, 51), desfilando por las calles de la ciudad. En las dos obras se hace referencia al Pontífice romano, como a un pez que se pasea en un acuario, sin entrar en contacto con las personas del pueblo que lo aclaman. Además de que no conviene mencionar los anticonceptivos, el aborto o el divorcio para no “entristecerlo”, pero que son temas que han sido objeto de lucha por parte de las mujeres latinoamericanas.

En la novela *Eva Luna*, además de la ironía que le permite desacralizar los estamentos políticos y religiosos, el humor tiene una presencia importante. Eva Luna cuenta que un día su madrina la llevó a confesarse y al llegar al confesionario, se le olvidaron todos los pecados que había inventado, ante lo cual el sacerdote empezó a interrogarla:

- ¿Te tocas el cuerpo con las manos?
- Si...
- ¿A menudo, hija?
- Todos los días.
- ¡Todos los días! ¿Cuántas veces?
- No llevo la cuenta... muchas veces...
- ¡Esa es una ofensa gravísima a los ojos de Dios!

–No sabía, padre. ¿Y si me pongo guantes también es pecado?  
– ¡Guantes! ¡Pero que dices insensata! ¿Te burlas de mí?  
– No, no... –murmuré aterrada, calculando que de todos modos sería bien difícil lavarme la cara, cepillarme los dientes o rascarme con guantes.  
–Promete que no volverás a hacer eso. La pureza y la inocencia son las mejores virtudes de una niña. Rezarás quinientas Ave Marías de penitencia para que Dios te perdone. (*Eva*, 51)

En esta cita de *Eva Luna*, la autora critica humorísticamente el papel que desempeñaban los sacerdotes en su afán por preservar la pureza de las mujeres católicas, ellos aprovechando la intimidad que provocaba la confesión, las aconsejaban sobre su vida sexual, sobre los deberes conyugales y en general, sobre la crianza de los hijos. En la cita anterior, se puede ver que en el sacerdote prima la creencia de que el cuerpo femenino es fuente de pecado y no duda en transmitírselo en ese sentido a Eva, que es una niña y ni siquiera sabe interpretar lo que él le está preguntando.

Finalmente, en el cuento “Regalo para una novia”, Horacio Fortunato organiza un desfile al estilo de un circo, en el jardín de la casa de la mujer a la cual ha tratado infructuosamente de conquistar. Ante la imposibilidad de conseguir su objetivo, Fortunato llama a su abuelo para pedirle consejo y él le dice: “–Un buen motivo para reírse, eso nunca falla con las mujeres.” (*Cuentos*, 83) Al principio la reacción de Patricia Zimmerman al ver el desfile es de temor, pero a medida que va avanzando, su actitud cambia y finalmente: “[...] lanzó una carcajada y le salió al encuentro.” (*Cuentos*, 87) Zimmerman es una mujer judía, rica, que pertenece a la clase alta, casada con un joyero; mientras que Fortunato, aunque es un hombre rico, tiene apariencia vulgar y administra un circo que es el negocio

familiar, heredado de sus ancestros. Fortunato intenta conquistar a la mujer enviándole flores y joyas, regalos que corresponden a su categoría social, pero ella no se deja doblegar y él, sigue el consejo de su abuelo y logra conquistarla con lo único que ella no tiene: “un motivo para reírse”. Aquí vemos, como plantea Jean- Marc Defays, que lo propio de la risa es sustraer al control ya sea social, racional o personal. También Bakhtin, en su análisis del papel de la risa en el carnaval de la Edad media, hace énfasis en su carácter desacralizador, él dice:

« Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage de rire. » (Bakhtin 1970, 98) Mientras que lo oficial tiene un sentido único, un tono de seriedad y tendencias estabilizadoras, lo popular tiene un sentido doble y la risa sirve para expresarlo por su carácter libre. Bakhtine plantea que los elementos del carnaval pasan al circo como formas cómicas, así en el desfile que organiza Fortunato para Patricia Zimmerman, aparecen personajes cómicos carnalescos, tales como: el jorobado, los payasos que son el equivalente moderno del bufón, la mujer barbuda, los enanos, la momia y un fantasma que representan la muerte, etc.. Fortunato aparece en un estrado de emperador, como el personaje del rey en los carnavales del medioevo.

En el caso de Zimmerman, la risa significa la victoria sobre lo que es sagrado y prohibido. Ella rechaza los requiebros amorosos de Fortunato, porque es una mujer casada y además, ve en él a un hombre sin clase. Fortunato logra provocarle una carcajada, mostrándole el sentido doble de lo popular y mediante este recurso,

logra romper el equilibrio y la armonía de su vida y, consigue que ella le salga al encuentro, perdiendo así el control que venía ejerciendo sobre sí misma.

## 2.2 La parodia en la novela *Voces del desierto*

Gerard Genette en su obra *Palimpsestes*, asocia la parodia a la relación hipertextual que establece un texto con otro anterior o hipotexto. Genette, a su vez, reconoce que ha habido un debate alrededor de cómo definir la parodia, él dice: «Le mot parodie est couramment le lieu d'une confusion fort onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style.» (Genette 1982, 33) Además –agrega el autor- la razón para que esta confusión se provoque, se debe a que las tres formulas enunciadas en la cita anterior, convergen en la producción de un efecto cómico, dependiendo generalmente del texto o del estilo parodiado. Finalmente, Genette propone “rebautizar” la parodia como: «le détournement de texte à transformation minimale». (Genette 1982, 33). La transformación del hipotexto en la parodia es de tipo semántico.

Pascale Hellégouarc'h sostiene que : «L'un des ressorts de la parodie est la confrontation de deux textes dont l'un est présent tandis que l'autre figure en filigrane dans le premier (...)»<sup>115</sup> ella sostiene, siguiendo a Genette, el carácter

---

<sup>115</sup> Pascale Hellégouarc'h, “Ironie, parodie, pastiche: au rendez-vous du lecteur” En : *L'ironie aujourd'hui: lectures d'un discours oblique*, études réunis par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal. 2007. P. 77

íntertextual de la parodia, pero para ella, su presencia es fragmentaria y corresponde al lector identificarla. Ella dice textualmente:

La parodie s'appuie pour d'évidentes raisons de réception sur des valeurs reconnues, cette particularité est l'une des origines de son statut ambivalent, partagé entre la reconnaissance et la contestation. Le lecteur peut choisir d'entrer dans le jeu de la parodie, dans le tourbillon de contradictions qu'elle propose, elle est alors proclamée comme subversion et corrosion, avec les risques que cette adhésion suppose, celui de ne jamais sortir de ce système d'échos.<sup>116</sup>

De otro lado, Pierre Schoentjes, plantea que la parodia está asociada a la ironía, al igual que la sátira y también para él, ésta tiene un carácter íntertextual, que siempre hace adivinar una obra anterior. Él dice : « Ainsi, le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité, de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par la (pseudo-)citations d'ampleur variable. » (Schoentjes 2001, 238) Este autor agrega que pensar la parodia a través de la ironía, ofrece la ventaja de acentuar el hecho de que se trata de un procedimiento dinámico que enriquece la interpretación.

En el caso de la novela de Nérida Piñón, *Voces del desierto*, se puede decir que el personaje del Califa que aparece representado allí, es una parodia del personaje del sultán presente en *Las mil y una noches*. El personaje del sultán en la obra de Piñón sufre una desvalorización, que se logra precisamente a través del humor ; en este caso, como afirma Deleuze: « La répétition appartient à l'humour

---

<sup>116</sup> Ibid. P. 80

et à l'ironie ; elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi, un universel contre les généralités qui font loi. »<sup>117</sup> En el personaje del Califa de la novela *Voces del Desierto*, se repiten las características más importantes del sultán de *Las mil y una noches*, pero en el personaje de Piñón, sus rasgos se agudizan y muestra con irreverencia, su tiranía, su deseo de venganza y su incapacidad de ofrecer a Sheherezade una relación amorosa. El Califa, a su vez, quiere parecerse a su famoso antepasado sasánida, Harum-al Rashid, pero al final se da cuenta de que es imposible imitarlo, pero aun así, él quiere “preservar su propia biografía” (*Voces*, 312) para que la posteridad conozca su historia.

Siendo una de las características más importantes de la parodia, su carácter subversivo e irreverente, también la caricatura puede serlo, pues es un recurso que permite una deformación de las características de un personaje, con el fin de ridiculizarlo. La descripción de la imagen del Califa, que nos presenta Piñón en su novela, es la caricatura de un hombre viejo, con un cuerpo enorme y con una nariz ganchuda. Otro de los rasgos del Califa que lo ridiculizan, es su manera mecánica de acceder sexualmente a Sheherezade, él no parece tener la fuerza, ni la energía sexual que se le atribuyen al personaje del sultán en *Las mil y una noches*. En *Voces del desierto* se dice:

Ambos copulan por obligación. La disimulada representación del amor, que practican sobre el principesco diván, es grotesca. Al fin y al cabo, la

---

<sup>117</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. P. 12

obstinación del soberano en entregarla a la crudeza de sus testículos le impide apreciarlo. Reconoce, no obstante, el talento del Califa en asimilar los hechos encadenados de las historias, la velocidad con la que visualiza la materia que ella, en obediencia a su instinto, exagera con el propósito de salvarse. (*Voces*, 111)

Desde la primera frase de la cita anterior, nos damos cuenta de que Sheherezade y el Califa sostienen relaciones sexuales porque están obligados, además términos como “amor”, y “diván principesco” se oponen a “grotesco” y “crudeza”. Una escena de sexo que tiene lugar sobre un diván principesco, debería ser una escena agradable, pues tiene los elementos que describirían una escena de una pareja enamorada, pero en este caso, la escena se describe como grotesca y Sheherezade aparece entregada a la “crudeza de los testículos” del Califa, de quien se dice en la novela, nunca hizo nada para conquistar su amor. A pesar de la torpeza que muestra el Califa, en sus relaciones, con Sheherezade, ésta encuentra como una cualidad positiva en él, su capacidad para seguir el hilo de sus narraciones y el interés que muestra en ellas.

Sheherezade empieza a enfermarse debido a la presión a la que está sometida y al temor de que cada noche el Califa, pueda condenarla a muerte. Dinazarda, al ver la fatiga y la enfermedad de su hermana, decide buscar una esclava cuya apariencia física sea semejante a la de su hermana para que la reemplace en los deberes conyugales al lado de Schariar. Es así como encuentran a Djuara, quien reemplaza a Sheherezade en el lecho conyugal; pero al Califa: “Aun en la oscuridad, le había resultado fácil darse cuenta de que la extraña en su lecho, semidesnuda, travestida de Sheherezade, no era su esposa.” (*Voces*, 291) y en vez

de castigar la osadía de las hermanas, acepta el juego, pero también termina cansándose y echa a la esclava del lecho, lo que despierta la preocupación de Sheherezade y Dinazarda. Pero el Califa no las castiga, en lo sucesivo simulará poseer sexualmente a Sheherezade, para dar paso rápidamente a la narración de la joven. ¿Que significa, entonces, que Shariar simule poseer sexualmente a Sheherezade y luego le de paso a la narración de sus historias? Dinazarda, asume que el Califa, también está cansado de su relación con Sheherezade y empieza a planear la huida de su hermana del palacio del sultán. En la novela se muestra así lo que piensa el Califa:

Además, gracias a aquella mistificación, se le daba la oportunidad de interrumpir la cansada secuencia de fornicaciones. Sobre todo de desprenderlo de la ingente tarea de visitar la vulva ajena cada noche, con la ventaja ahora de que tal dispensa surgía justo cuando las articulaciones de las rodillas, que le infligían dolores y estorbos, se habían vuelto ruidosas, probablemente por falta de grasa. A este sin sabor se había añadido la circunstancia de que a su miembro, a la hora del coito, ya cerca de la vulva, le había dado por retraerse y le costaba recuperar la virilidad deshecha. (*Voces*, 291)

Vemos en este pasaje de la obra que el Califa no está tan dotado para las artes amatorias, al contrario, está cansado, viejo, le duelen los huesos y sólo le interesa pasar rápidamente por el lecho de Sheherezade para dar paso a las narraciones de la joven. Esta descripción del personaje del Califa es una representación paródica del sultán de *Las mil y una noches*, a quien se supone muy hábil sexualmente y quien tiene a su disposición un harén, donde viven cientos de mujeres, dispuestas a complacerlo sexualmente.

Después del episodio con la esclava Djuara, el comportamiento que asume el Califa es totalmente extraño. En la novela se describe así:

El Califa asoma en los aposentos triunfal. Pasa delante de las jóvenes sin hacer caso a aquel sacrificio. Se acomoda en el diván como si nada hubiese ocurrido. Indica a Scherazade que se acueste y, sin desvestirse ni sacar el falo escondido entre las ropas, la cubre con su cuerpo. Sus gestos, simulando una cópula activa, prueban que está dispuesto a vivir en régimen de farsa a cambio de las compensaciones habituales, constituidas por los relatos de Scherazade. (*Voces*, 294-295)

El Califa hace de sí mismo una parodia: a la imagen grotesca del hombre viejo y cansado al cual le duelen las rodillas, agrega el hecho de que, sin desnudarse, simula tener relaciones sexuales con Sheherezade, todo con el fin de mantener la farsa, de que la posee cada noche, no ordenar su muerte y poder seguir disfrutando de las narraciones de la joven. Dinazarda, a partir de este hecho se da cuenta, de que el Califa, no tomará ninguna represalia, si Sheherezade escapa y ella ocupa su lugar como esposa, mientras que la esclava Jasmine, ocupa el lugar de Sheherezade como narradora. Así se hace y Sheherezade se une a una caravana que sale de Bagdad y parte en busca de Fátima, su madre de crianza. Todo hace suponer, que los planes de Dinazarda se cumplieron con éxito y que el Califa siguió viviendo “en régimen de farsa” y disfrutando de las historias de Jasmine y de la compañía de Dinazarda, a quien desde antes había dado cierto poder como administradora del palacio y ella por su parte, contemplaba la posibilidad de darle un hijo.

Así pues, el humor permite la subversión y la burla, lo que no se dice directamente, se puede decir de manera velada a través de la ironía y la sátira. Si la función de la ironía como plantea Schoentjes es interrogar, precisamente por ser intelectual y reflexiva, entonces podríamos decir que, el objetivo de Isabel Allende al hacer, a través de Eva Luna, una presentación irónica del Benefactor, es criticar el régimen dictatorial que él impone y hacer una reflexión sobre las condiciones en las que la gente vive bajo su mandato. También, los elementos carnavalescos que hay en las dos obras analizadas de Allende, nos permiten ver el papel que cumple la risa, como un elemento para enfrentar lo sagrado y lo prohibido, estos dos elementos aparecen representados en su obra, no sólo a través de la figura del dictador, sino también por la iglesia católica y la sociedad patriarcal. Nelida Piñón por su parte, recurre a la ironía y la parodia para mostrar una imagen desacralizada del tirano, ella concentra su discurso humorístico sobre todo, en el cuerpo del Califa. Al destacar su impotencia sexual y su incapacidad de amar a Sheherezade, la autora deconstruye la imagen del soberano que en *Las mil y una noches*, aparece representado como un hombre poderoso y cuya capacidad sexual nunca es puesta en duda.

## CONCLUSIÓN

Al inicio de mi investigación partí de la hipótesis de que el personaje de Sheherezade que aparece en las novelas que forman parte del corpus de esta tesis podría ser un personaje conceptual, según lo plantean Gilles Deleuze y Felix Guattari en su libro *Qu'est-ce que la philosophie?* Según ellos el personaje conceptual surge en la filosofía y sirve para, a través de él, expresar conceptos nuevos; este personaje se deterritorializa y se reterritorializa en otros campos del

saber. Gracias a que los territorios son dinámicos, se crea la posibilidad de que haya cambios, esto permite que los personajes conceptuales se deslicen de un territorio a otro, en este proceso se enriquecen y pueden incluso cambiar de significado. Así pues, Sheherezade, la narradora de *Las mil y una noches*, podría haberse convertido en un personaje y como tal encontrarse en diversas obras de la literatura latinoamericana. Al estudiar las obras *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna*, *El árbol de la gitana* y *Voces del desierto*, encontré que la representación de Sheherezade en dichas obras se acerca más a la definición que Gerard Genette da de figura simbólica; pues a partir de la representación de Sheherezade en estas obras, salvo algunas características que tiene el personaje de Piñón, no podemos afirmar que el personaje de Sheherezade sirva a estas autoras para presentar a través de ella conceptos filosóficos.

Considerando a Sheherezade, desde el punto de vista de Genette, como una figura simbólica, se puede decir que el personaje de Sheherezade es reactualizado por estas escritoras, quienes le dan otras características diferentes a las que tenía esta heroína en la Edad media. Estas características les permiten a las escritoras latinoamericanas hablar de la mujer latinoamericana, recontar la historia de sus países, sus luchas políticas y sociales.

La aparición del personaje de Sheherezade en las obras mencionadas se da mediante la reescritura; como sostiene Anne Claire Gignoux, gracias a la reescritura, la escritura vuelve sobre sí misma, se “reflexiona”. El escritor o escritora que reescribe una obra, ya sea la suya o la de otro escritor o escritora, lo hace para agregarle elementos nuevos, para recrearla. Graham Allen en su obra *Intertextuality*, se pregunta ¿Cómo se lee como crítica feminista? Haciendo uso

del planteamiento de Allen, nos podemos preguntar: ¿Se puede retomar una obra literaria para ser transformada desde un punto de vista feminista? A partir del estudio de las obras de las escritoras latinoamericanas que forman parte del corpus de esta tesis, podemos decir que, en su caso, ellas retomaron *Las mil y una noches* para reescribirla desde una perspectiva de género, pues su reescritura está comprometida con los intereses de las mujeres. La reterritorialización de Sheherezade como personaje, en la obra de las escritoras estudiadas, se hace desde diferentes puntos de vista, aunque en todas, Sheherezade mantiene su papel de narradora, cada una de las escritoras la ha dotado de diferentes características. Como diría Genette, la han actualizado para sus lectores, dándole una nueva vida; Sheherezade como personaje en las obras de las tres escritoras estudiadas, no es una mujer hermosa, como tradicionalmente se había presentado a la narradora de *Las mil y una noches*. En la obra de las tres escritoras es una narradora, que sabe lo que ocurre en su entorno y que al mismo tiempo, hace una denuncia de los sistemas políticos injustos y de la autoridad patriarcal que somete a las mujeres.

Hemos visto que mediante el personaje de Scheherezade, las escritoras latinoamericanas estudiadas enuncian sus conceptos sobre el amor, la política, las relaciones de pareja. A través de este personaje conceptual, Isabel Allende y Alicia Dujovne Ortiz reescriben la historia de Latinoamérica y la participación de los inmigrantes en la fundación de las naciones latinoamericanas. Eva Luna, el personaje que representa al personaje de Sheherezade en la novela *Eva Luna* y *Cuentos de Eva Luna*, reescribe la historia del país latinoamericano donde se desarrolla la novela. Eva Luna narra desde el punto de vista de una mujer que

pertenece a la clase marginal de la sociedad, una pícara que al final se convierte en escritora. Ella nos presenta varios tipos sociales: el político, el emigrante, el militar, el guerrillero, el jubilado y la prostituta. También a través de la mirada de Eva Luna se nos presenta una visión del dictador y hace uso del discurso irónico para criticar su estilo de gobierno, su relación con la gente del pueblo, sus decisiones arbitrarias, que están más relacionadas con sus estados de ánimo, que con el sentido del gobernante justo, que gobierna para el bien del país.

La historia en América Latina siempre ha sido contada por las clases hegemónicas que son las que generalmente detentan el poder político, por eso, asumir la narración de la historia desde la literatura, aunque se cuente desde la ficción, es lograr que a partir de otros discursos, se difundan eventos importantes de la historia de los países latinoamericanos. Es el caso de las conocidas novelas que los escritores latinoamericanos escribieron sobre los dictadores o la denuncia que Gabriel García Márquez hace de la Masacre de las bananeras en su obra *Cien años de soledad*, un hecho que durante muchos años fue ocultado por el gobierno colombiano y que obviamente, no se incluye en los textos escolares, con los que se enseña historia en las escuelas. También en la novela *Eva Luna*, hay una burla irónica al régimen dictatorial bajo el que vivió Venezuela en dos oportunidades. Isabel Allende se había refugiado en este país suramericano, al salir de Chile, cuando se tomó el poder el general Augusto Pinochet y es allí donde escribe *Eva Luna*. Aunque ella no lo dice directamente en la novela, según Linda Gould Levine, allí se refiere a un periodo de sesenta años durante el cual Venezuela estuvo gobernado por el general Juan Vicente Gómez (1908-1935), conocido

como El Benefactor, y por el general Marco Pérez Jiménez (1948-1958). También hay una referencia a la presidencia de Rómulo Betancourt (1959-1964) y a la elección de Rafael Caldera en el año de 1969.<sup>118</sup> La imagen del dictador que nos muestra Allende, a través de su narradora, Eva Luna, quien representa a Sheherezade como personaje en su novela, además de ser un gobernante injusto, al igual que el sultán de *Las mil y una noches*, parece ejercer también el poder sobre el cuerpo de las mujeres que viven en su país, pues rapta la esposa de uno de los embajadores extranjeros que hacen parte de la delegación diplomática y la lleva a vivir a un palacio de mármol, que había hecho construir en medio de la selva. En *Eva Luna* también hay una crítica a la presencia de la iglesia católica, que contribuye a que perdure el estado de ignorancia en que vive la gente, atribuyendo poderes milagrosos a las imágenes religiosas o a las reliquias hechas con los supuestos cabellos del Papa.

Otro hecho que analiza Allende en esta novela, es la lucha guerrillera que se desencadena en contra el régimen político que gobierna el país caribeño, donde se desarrolla la historia, pero que igualmente, puede ser un hecho que se da en cualquier país latinoamericano, donde un grupo armado toma las armas para tratar de llegar al poder y así garantizar a las clases menos favorecidas, un cambio social que implique acceso a un sistema justo de salud, educación y vivienda. Allende, finalmente no ve mucha esperanza en la lucha armada de los guerrilleros y plantea la necesidad de un diálogo y que los guerrilleros abandonen las armas, ingresen a la política se conviertan en senadores y debatan sus ideas en el

---

<sup>118</sup> Cfr. Linda Gould Levine, *Isabel Allende*, New York, Twayne Publishers, 2002. P.68.

congreso de la república. Esto es lo que ocurre con el personaje del Coronel del cuento «Dos palabras», que deja las armas y empieza a hacer una campaña política exitosa, con un discurso que le escribe Belisa Crepusculario. Allende a través de Eva Luna, su personaje de Sheherezade, plantea soluciones a los problemas sociales que aquejan a los países de América Latina, no es solamente que a través de su personaje, denuncie las injusticias del régimen que gobierna el país, sino que desde su punto de vista propone soluciones.

Su personaje, Eva Luna, una mujer que pertenecía a una clase marginal de la sociedad, huérfana, analfabeta que aprende a leer cuando ya había dejado la infancia, que vivió un tiempo en la calle, logra superarse, haciendo uso de su habilidad para contar historias y empieza a utilizar esa capacidad para ganarse pequeños favores, aprovecha recursos como la radio y a través de los programas que escucha, aprende unos primeros conocimientos básicos del inglés, también las radionovelas le sirven para sus prácticas narrativas, escucha las historias y las cuenta de otra manera, cambiando el final y agregándole elementos nuevos. En su oficio de criada, al igual que lo hacía el personaje del pícaro, conseguía aprender algo de sus diversos patrones, ya fuera un oficio o simplemente experiencias que ella utilizaría después en su vida. Finalmente, Eva Luna, cuando es adulta, estudia para conseguir su diploma de bachiller y asume la escritura como un oficio y se convierte en una escritora de libretos para la televisión. Allende, a través de este personaje, quiere devolver la esperanza a las mujeres latinoamericanas que como Eva Luna, pertenecen a las clases marginales; ella pretende demostrar que recurriendo a las capacidades que cada una tiene, como por ejemplo contar

historias, es posible sobrevivir e incluso triunfar en la vida. La escritora le da un valor especial al poder de la palabra, no sólo Eva Luna, logra triunfar gracias a su capacidad narrativa, sino también Belisa Crepusculario, el personaje del cuento «Dos palabras», logra salir de la miseria cuando decide aprender a leer y a escribir y empieza a recorrer los pueblos y los caseríos, contando historias y escribiendo cartas, a cambio de dinero. Para Eva Luna y Belisa Crepusculario, al igual que para la narradora de *Las mil y una noches*, contar historias se convierte en el recurso que les permite sobrevivir, pero en ellas en un primer momento, esa lucha por la supervivencia, fue una lucha contra el hambre y la miseria, que tal vez después las podría llevar a la muerte.

También en la novela *El árbol de la gitana* hay una crítica al gobierno dictatorial, la narradora Alicia Dujovne debe abandonar su país, Argentina, a raíz del golpe de estado de marzo de 1976, cuando se toma el poder el teniente general Jorge Rafael Videla, quien gobernaría hasta el año de 1981. A partir del gobierno militar se implantó lo que se denominó: Proceso de reorganización nacional, un periodo que se caracterizó por la desaparición forzada de personas, la represión y la tortura. Los militares se tomaron las instalaciones del periódico donde Alicia Dujovne trabajaba, ella empezó a sufrir una rara dolencia, los ojos se le salían de las órbitas; su enfermedad parecía tener origen en su deseo de no ver lo que estaba pasando, ya muchos de sus compañeros periodistas no estaban en sus puestos, en la novela no se aclara si se habían ido al exilio o si habían sido desaparecidos por el régimen militar que estaba gobernando el país. Alicia decidió irse a París en compañía de su hija pequeña, su madre se quedó en Argentina y allí murió

mientras ella estaba en el exilio. Nueve capítulos de la novela *Dujovne Ortiz*, los dedica a contar su vida en París, sus dificultades para sobrevivir y lo que siente como mujer emigrante, que parece no encontrar un lugar donde echar raíces. Hay un hecho importante en la novela, que se podría analizar desde el realismo mágico y que yo asocio a ese sentimiento del emigrante que no se siente cómodo en el nuevo lugar donde está viviendo, a Alicia las cosas parecen hablarle, siente un sonido como de grifos del agua que gotean, que al mismo tiempo es como un lagrimeo o un murmullo. Alicia se apega a cosas materiales como ropas que pertenecían a su hija cuando era pequeña, a un armario de flores, en fin, objetos que le dan un sentido de pertenencia y que le sirven para evocar ese mundo familiar que se vio obligada a dejar en Buenos Aires, al partir para el exilio.

Alicia Dujovne Ortiz a través de su personaje de Sheherezade, representado en la gitana, reescribe, en seis capítulos, la historia de sus antepasados europeos que emigraron a América y el papel que ellos desempeñaron en la fundación de Argentina y cómo con su conocimiento y su trabajo contribuyeron al desarrollo agrícola del país y abrieron rutas para el comercio exterior. También muestra las dificultades que tuvieron que enfrentar los emigrantes, como por ejemplo los rigores del clima, la discriminación por el hecho de ser extranjeros y el sentimiento de extrañeza que siempre los acompañaba y que los hacía sentir que estaban partidos en dos. Ese es el mismo sentimiento que alberga la narradora, Alicia y que la hacía sentirse “descosida”, sin un sentido de pertenencia al país en el que estaba viviendo. La autora no sólo narra la historia de sus antepasados, sino también la historia del papel de los emigrantes europeos en la fundación de las naciones suramericanas y de los movimientos políticos.

En la reescritura de la historia de América Latina que hace Dujovne Ortiz en su novela, hay en una referencia a José Gaspar Rodríguez Francia, conocido como El Supremo, el dictador perpetuo que gobernó al Paraguay de 1816 a 1840. Éste había cerrado las fronteras del país, tratando de protegerlo de la influencia extranjera y de las condiciones desfavorables del comercio exterior. También hay una referencia al presidente Francisco Solano López que fue presidente constitucional de Paraguay desde 1872 a 1870, pero el interés se centra en el hecho de que vivía, sin estar casado, con Elisa Alicia Lynch, conocida como la Madama Lynch, una mujer inglesa, que acompañó a Solano hasta el momento de su muerte en la Guerra de la Triple Alianza. La referencia a estos personajes es presentada a través del punto de vista de un antepasado de la narradora, que se dedicaba al comercio marítimo y tuvo la oportunidad de viajar en épocas diferentes al Paraguay.

Otro hecho histórico importante que se desarrolla en *El árbol de la gitana* y que permite confirmar los rasgos autobiográficos de esta novela, es la narración sobre el padre de la escritora Alicia Dujovne Ortiz, Carlos Dujovne, quien estuvo entre las personas que en el año de 1918, fundaron el partido comunista argentino y por su militancia política fue encarcelado; en la novela, la narradora Alicia, cuenta cuando iba a visitarlo a la prisión, en compañía de su madre. Antes de la muerte de su padre, Alicia le promete que va a escribir la historia de su vida, que obviamente está enlazada con la historia del partido comunista argentino, la creación de una imprenta y las publicaciones de las cuales el padre es el autor. Después, Alicia Dujovne Ortiz escribió la biografía de su padre, bajo el título: *Camarada Carlos*.

Por su parte, la escritora Nélida Piñón también critica el régimen dictatorial, ella a través de su personaje Sheherezade, nos presenta al Califa, quien al igual que el sultán de *Las mil y una noches*, es un tirano, quien por vengarse de la infidelidad de su esposa, tiene cada noche relaciones sexuales con una de las jóvenes de su reino y al día siguiente la manda matar, este comportamiento del gobernante, lleva a Sheherazade a ofrecerse para acabar con la amenaza de muerte que está acabando con la vida de las jóvenes. La Sheherezade de Piñón, al igual que la Sheherezade de *Las mil y una noches*, cree en el poder curativo de la palabra y espera someter al Califa mediante la narración de sus historias, contándole la vida de su pueblo, esa que él desconoce, por vivir encerrado en su palacio, gobernando arbitrariamente, sin tener en cuenta los sentimientos ni las necesidades de aquellos a quienes gobierna.

La obra literaria de esta escritora brasileña, ha estado comprometida con la denuncia de las dictaduras y en *Voces del desierto*, a través de su personaje, critica la forma en que vive la mujer bajo un régimen dictatorial, cómo se dispone de su cuerpo, sin tener en cuenta su capacidad intelectual, ni su derecho a una vida sexual placentera; Piñón se manifiesta en contra de la representación que se hace tradicionalmente de la mujer en la sociedad patriarcal y a través de su personaje nos muestra la lucha que ésta debe dar contra el poder arbitrario del tirano y la transformación que ella puede lograr en su comportamiento.

Sheherezade, el personaje de *Voces del desierto*, desafía la autoridad del régimen patriarcal, sometiendo libremente su cuerpo a los caprichos del tirano,

con el objetivo de vencerlo mediante la razón. Ella contradice el principio binario que identifica a la mujer con el cuerpo y el corazón, ella hace uso de su capacidad intelectual y se enfrenta al Califa. Finalmente, ella gana, aunque estuvo a punto de morir en la batalla que había emprendido contra el tirano; Sheherezade consiguió que él viera en ella, en su hermana Dinazarda y en la esclava Jasmine, mujeres, seres humanos que antes no le merecían ninguna consideración. El Califa deja ver su transformación cuando le da a Dinazarda una parte de la administración de su palacio, que incluso llegó a despertar los celos del Visir, padre de las jóvenes y también, cuando accede a seguir representando la parodia de que posee sexualmente a Sheherezade, para que ella pueda continuar con la narración de sus historias, sin ser perturbada por relaciones sexuales verdaderas. A partir de este hecho, se puede pensar que el Califa empezó a gobernar teniendo en cuenta que la mujer poseía capacidad para desempeñarse en la administración pública y que además de que el cuerpo femenino podía ser fuente de placer, también la capacidad intelectual de la mujer, en este caso su capacidad para narrar historias, podía también ser placentera. Así pues, Sheherezade logró cambiar la actitud del tirano y así como se dice de la Sheherezade de *Las mil y una noches*, que ella consiguió curar al sultán de su odio hacia las mujeres, el personaje de Sheherezade en la novela de Piñón, consiguió la transformación del Califa.

Así como en la novela *Voces del desierto* de Nérida Piñón, también en las obras analizadas de Isabel Allende y Alicia Dujovne Ortiz, el personaje de Sheherezade les permite a estas escritoras, representar desde otra perspectiva la mujer en la sociedad patriarcal latinoamericana. Esa representación en la novela

*Eva Luna* y en *Cuentos de Eva Luna*, nos muestra una mujer que sin darle mucha importancia a si es bonita o sensual, toma la decisión de ser escritora y emprende la escritura de un libreto de una telenovela, donde incluye la historia de todas las personas de su entorno familiar. Las mujeres de las que Eva Luna habla son criadas, prostitutas, emigrantes, mujeres casadas que son maltratadas físicamente por sus esposos o que no disfrutaban de una vida sexual feliz dentro del matrimonio y la encuentran en un amante o en una relación fortuita con otro hombre. Algunas de esas mujeres representadas por Allende son sometidas al deseo masculino, pero otras deciden por sí mismas y disponen de su cuerpo libremente.

Por su parte, la representación de la mujer que se hace a través del personaje de Sheherezade, en la novela *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz, involucra las diferencias culturales de las diversas ramas familiares que conforman el árbol genealógico de la narradora. Entre sus antepasados femeninos hay mujeres judías, gitanas, católicas de origen italiano y español; cada una de estas mujeres tiene una forma particular de comportamiento y de decidir sobre su cuerpo y su sexualidad. También es importante anotar que la narradora Alicia Dujovne Ortiz se representa a sí misma, no sólo como una mujer emigrante, que no parece pertenecer espacialmente a ningún lugar y que con respecto a su cuerpo y a su sexualidad, ella se identifica con Belka, la gitana, una mujer completamente libre, quien por el hecho de tener relaciones sexuales con un hombre, no crea lazos afectivos con él.

La escritura para las autoras latinoamericanas significó la liberación a través del discurso, haciendo uso de la palabra ellas empezaron a contar sus historias y dotaron a sus protagonistas femeninas de una voz que les permitió expresarse. Se puede decir que las autoras estudiadas, a través de Sheherezade como personaje, hacen una reconceptualización de temas como la creación literaria femenina, la sexualidad de la mujer, su lucha por conseguir sus derechos, tópicos considerados de su incumbencia; pero al mismo tiempo, tratan temas como la injusticia social, el sometimiento a las dictaduras y la situación social y política que se vive en cada uno de sus países. Las estrategias empleadas para lograr esa reconceptualización son la parodia, la ironía y la intermedialidad. Así, como se dice en *Las mil y una noches*, que sólo la escritura garantiza la supervivencia de una historia y que ésta debe ser escrita en los libros, para ser leída después de los tiempos, las escritoras latinoamericanas han asumido la escritura como una manera de autonarrarse y contar su historia, pero al mismo tiempo como un compromiso político y social. Isabel Allende al respecto sostiene que:

Todos los que escribimos y tenemos la suerte de ser publicados, debemos asumir el compromiso de servir a la causa de la libertad y la justicia. Tenemos una misión que cumplir en la vanguardia. Al oscurantismo que agobia a varios países de nuestro continente, debemos oponer la palabra, la razón y la esperanza. Hay que emplear las letras al servicio del hombre. El peor enemigo de la barbarie son las ideas.<sup>119</sup>

Según la opinión de la escritora chilena el intelectual debe comprometerse políticamente y defender, a partir de su escritura, la causa de los oprimidos. Algo

---

<sup>119</sup> Isabel Allende, *Los libros tienen sus propios espíritus* En: Marcelo Coddou (edit.), *Los libros tienen sus propios espíritus: estudios sobre Isabel Allende*. Xalapa-Veracruz, Cuadernos del Centro de investigaciones lingüístico-literarias, Instituto de investigaciones humanísticas, Universidad Veracruzana, 1986. P. 19

que ha sido planteado como un imperativo para algunos intelectuales latinoamericanos, hombres y mujeres, es no permanecer al margen de la realidad nacional, sino que por el contrario deben comprometerse con ella.

Finalmente, volviendo al planteamiento del orientalismo latinoamericano del cual hablaba en la introducción, se puede decir que, salvo algunos elementos orientalistas presentes en las obras estudiadas de Isabel Allende, el orientalismo en las obras de las otras escritoras, no obedece al deseo de lograr un efecto exótico, aprovechando los estereotipos que tradicionalmente se han explotado de *Las mil y una noches*. La reescritura de esta obra de la literatura árabe, a través del personaje de Sheherezade, en las obras analizadas, representa la puesta en común de dos culturas, la oriental y la latinoamericana, consideradas marginales y que tienen características que las identifican. El personaje de Sheherezade les permite a Isabel Allende, Alicia Dujovne Ortiz y a Nélide Piñón, hacer una reconceptualización de la historia latinoamericana, del desempeño de la mujer en la sociedad patriarcal, del cuerpo de la mujer y de su vida sexual. La utilización de este personaje acerca a estas escritoras latinoamericanas, a autoras de origen árabe como Assia Djebar y Leïla Sebbar, quienes también recurren al personaje de Sheherezade, para representar a través de ella, la lucha de las mujeres en la defensa de sus derechos, la vida de la mujer después de la colonización, la emigración, en resumen, temas que unen a estas escritoras, pertenecientes a dos márgenes distantes y que las lleva a plantearse, como dice Chaulet-Achour, que « Si Shahrazade desapareciera, la palabra creadora no podría ser enunciada.»

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de ficción:

Allende, Isabel, *Eva Luna*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004

\_\_\_ *Cuentos de Eva Luna*, New York, Harper Collins Publishers, 2002

\_\_\_ *Paula*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1995.

Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus Fortunas y adversidades*, Edición  
introducción y notas de Alberto Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 1972.

Borges, Jorge Luís, *Obras Completas I*, Bogotá, Emecé, 2007

\_\_\_ *Obras Completas III, 1975- 1985*, Bogotá, Emecé, 2007

\_\_\_ *El libro de arena*, Madrid, Alianza editorial, 1980.

\_\_\_\_ *Siete noches*, México, Fondo de cultura económica, 1986

\_\_\_\_ *El informe de Brodie. Historia universal de la infamia*, Barcelona, Ediciones G. P., 1979.

\_\_\_\_ *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 1956.

\_\_\_\_ *El Aleph*, Madrid, Alianza editorial, 1984.

Claramonte, Andrés de, *El burlador de Sevilla* (atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina), Edición crítica de Alfredo Rodríguez López- Vásquez. Zaragoza, Kassel Edition Reichenberger, 1987.

Djebar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Editions Jean –Claude Lattès, 1987.

\_\_\_\_ *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997.

Dujovne Ortiz, Alicia, *El árbol de la gitana*, Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

*Les Mille et Une Nuits*. I. Nuits I à 327, texte traduit, présenté et annoté par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, et annoté par André Miquel, Paris, Gallimard, 2005.

*Les Mille et Une Nuits*. III. Nuits 719 à 1001, texte traduit et présenté par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, et annoté par André Miquel, Paris, Gallimard, 2006.

Piñón, Nélica, *Voces del desierto*, Bogotá, Alfaguara, 2006.

Ponte Lorenzo da, *Don Giovanni*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974.

Valenzuela, Luisa, *Simetrías*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1993.

**Obras teóricas :**

Alastair, Hannay, Gordon, Marino (eds.), *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Allen, Graham, *Intertextuality*, London, New York, Routledge, 2000.

Alliez, Eric (edit.), *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Paris, Institut Synthélabo par le progrès de la connaissance, 1998.

Bakhtine, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Bataille, Georges, *L'erotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Barth, John, *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1984.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Éditions Robert Laffont, 1976.

Bloois, Joost de, Sjef Houppermans, Frans-Willem Korsten (edit), *Discern(e)ments: Deleuzian Aesthetics/Esthétiques deleuziennes*, Amsterdam-New York : Rodopi. 2004.

Boyer, Régis (edit.), *Soren Kierkegaard. Ou bien ...Ou bien. La Reprise, Stades sur le chemin de la vie, la maladie à la mort*, Paris, Editions Robert Laffont, 1993.

Buchanan, Ian, *Deleuzisme. A Metacommentary*, Durham, Duke University Press, 2000.

Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar*, Paris, Ministère des affaires étrangères. 2006.

\_\_\_\_\_ *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture, Regards d'un écrivain d'Algerie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

Carrasco, Raphaël (sous la direction), *Le roman picaresque. La vida de Lazarillo de Tormes, Francisco de Quevedo, La vida del Buscón llamado don Pablos*, Paris, Ellipses Édition, 2006.

Chebel, Malek, *La féminisation du monde, Essai sur « Les mille et une nuits »*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1996.

Chaulet Achour, Christiane (edit), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Chraïbi, Aboubakr (edit), *Les Mille et une Nuits en partage*, Arles, Actes du Sud, 2004.

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire, Essai sur La mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Defays, Jean-Marc, *Le comique : principes, procédés, processus*. Paris, Seuil, 1996.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

\_\_\_\_ *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_ *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

During Simon (edit.), *The Cultural Studies Reader*, London and New York, Routledge, 1999.

Eco, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, Paris, Éditions Grasset, 1985.

Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses. I.-de l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*, Paris, Payot, 1976.

Escarpit, Robert, *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

Fink, Eugen, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. I La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

García, Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

Gauch, Suzanne, *Liberating Shahrzad. Feminism, Postcolonialism, and Islam*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2006.

Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris,: Éditions du Seuil, 1982.

Gignoux, Anne Claire, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Gould Levine Linda, *Isabel Allende*, New York, Twayne Publihers, 2002.

Gutiérrez de Pineda Virginia, *Familia y cultura en Colombia, tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1996.

Grimault, Marguerite, *Kierkegaard par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1994.

Hart, Stephen M. and Wen-chin, Ouyang (edit.), *A companion to Magical Realism*. Rochester, N.Y., Tamesis, 2005.

Haase Donald (edit.), *Fairy Tales and Feminism : New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004.

Heidegger, Martin, *Nietzsche*, Paris, Gallimard. 1960.

Hirsch, Marianne, *The Mother/Daughter Plot. Narrative. Psychoanalysis. Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

Hornung, Alfred, RUHE, Ernstpeter (eds), *Postcolonialisme & Autobiographie. Albert Memmi, Assia Djebar, Daniel Maximin*. Amsterdam- Atlanta, Editions, Rodopi, 1998.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York, Routledge, 1994.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Les éditions de Minuit, 1977.

Irwin, Robert, *The Arabian Nights. A Companion*, London, Tauris Paperbacks, 2004.

Jaguar Alison M. and Susan R. Bordo (edit), *Gender/ Body/ Knowledge/ Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989.

Jarriet, James L. (edit), *Nietzsche's Zarathustra. Notes of the Seminar given in 1934-1939 by C .G. Jung*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.

Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Éditions Denoël, 1983.

\_\_\_\_\_ *Séméiotikè recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Kristal, Efrain (edit), *The Cambridge companion to: The Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Mattews Roger and Magie O'Neill, *Prostitution*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2003.

Monsiváis, Carlos, *Aires de familia*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Moliner, Maria, *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Vigésima segunda edición. Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Ecce homo. Nietzsche contre Wagner*, Paris, Flammarion, 1992.

\_\_\_ *Así hablaba Zaratustra*. Bogotá, Panamericana Editorial, 2002.

Price Janet and Margrit Shildrick (edit.), *Feminist Theory and the Body: A Reader*, New York: Routledge, 1999.

Rank, Otto, *Don Juan et le double*,. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.

Rubin Suleiman, Susan (edit.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, London, Harvard University Press, 1986.

Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

Salih, Sara and Judith, Butler (edit.). *The Judith Butler Reader*, Cornwall, Blackwell Publishing, 2004.

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Thornham, Sue, *Feminist Theory and Cultural Studies: Stories of Unsettled Relations*, London, Arnold, 2000.

Trabelsi, Mustapha (edit.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

Varenne, Jean, *Zarathustra*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

Wittig, Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Ballano, 2001.

Parkinson Zamora, Lois and Faris, Wendy, (edit) *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

**Artículos de revistas:**

Foucault, Michel, « Le langage à l'infini », *Tel Quel*. N° 15 (automne) 1963, p. 44-53

Mariniello, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Naître*. N° 1 (printemps) 2003, p. 47-62

Méchoulan, Éric, « Intermédialités : les temps des illusions », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Naître*. N° 1 (printemps) 2003, p. 9-27

Rajewsky, Irina O, "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality" *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. Remédier*. N° 6 (automne) 2005, p. 54-64

Henri Behár, "La réécriture comme poétique –ou le même et l'autre", *The Romanic Review*. Columbia University. Volume LXXII. Number 1. January 1981.

Peter G. Earle, "De *Lazarillo* a *Eva Luna*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Centro de estudios lingüísticos y literarios. El Colegio de México. Tomo 36. Número 2. 1988.