

CENTROAMERICANA

28.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2018

CENTROAMERICANA

28.2 (2018)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2019 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-430-1

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| DANTE LIANO | |
| <i>Humberto Ak'abal, in memoriam</i> | 5 |
| HÓLMFRÍÐUR GARÐARSDÓTTIR | |
| <i>Representación filmica de la migración centroamericana. Archivos verosímiles que confirman condiciones persistentes de exclusión y la falta de resoluciones políticas</i> | 9 |
| ELENA GRAU-LLEVERIA | |
| <i>Feminidades bajo sospecha. El malestar feminista en «Pezóculos» de Aída Toledo</i> | 33 |
| DANTE LIANO | |
| <i>«El tiempo principia en Xibalbá»: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias</i> | 57 |
| ANDREA PARADA | |
| <i>Érase una vez... Claribel Alegría y la destrucción de los mitos</i> | 75 |
| ALEXÁNDER SÁNCHEZ MORA | |
| <i>Las exequias episcopales en el antiguo Reino de Guatemala (1751-1811) Poder eclesiástico y relaciones clientelares</i> | 99 |
| <i>Instrucciones a los autores</i> | 125 |
| Normas editoriales y estilo..... | 125 |
| Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» | 127 |
| Política de acceso y reuso..... | 128 |
| Código ético..... | 128 |

ÉRASE UNA VEZ... CLARIBEL ALEGRÍA Y LA DESTRUCCIÓN DE LOS MITOS

ANDREA PARADA

(The College at Brockport, State University of New York)

Resumen: A través de lo que denomino una práctica discursiva de contar cuentos, los poemas seleccionados para este ensayo invitan a los lectores a tomar conciencia de la jerarquía sexual que predomina en la gran mayoría de los contratos sociales. Mediante el diálogo paródico con mitos clásicos y tradiciones culturales, Claribel Alegría rechaza paradigmas patriarcales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio para luego proponer un nuevo modelo de interacción entre la mujer y el hombre.

Palabras clave: Claribel Alegría – Poesía – Mitos clásicos – Parodia – Feminismo.

Abstract: «Once Upon a Time... Claribel Alegría and the Destruction of Myths». Through a discursive practice that I label storytelling, the poems included in this analysis invite the reader to become aware of the sexual hierarchy predominant in most social contracts. By establishing a parodic dialogue with classical myths and cultural traditions, Claribel Alegría rejects patriarchal paradigms that condemn women to a space of subordination and silence and then proposes a new model of interaction between women and men.

Key words: Claribel Alegría – Poetry – Classical myths – Parody – Feminism.

La obra de Claribel Alegría ha sido ampliamente reconocida por el espíritu contestatario con el que se aproxima a la trágica historia de los dos países que

reclama como suyos, El Salvador y Nicaragua¹. Su compromiso ha sido desde siempre con aquellos grupos marginados del discurso oficial que han sido víctimas de la violencia, la extrema pobreza y los múltiples desastres naturales que ha sufrido Centroamérica a lo largo de los años. A través de la incorporación de la voz disruptiva de las comunidades indígenas y el testimonio de mujeres que han sido víctimas de la represión militar, Alegría repudia historiografías nacionales triunfalistas y crea un espacio para el/la otro/a, en el cual puedan expresar su voz aquellos que han sido silenciados². En *No me agarran viva*, por ejemplo, la autora rescata la participación de la mujer como elemento integral del proceso revolucionario salvadoreño a través de Eugenia, la protagonista, quien además de ser un modelo femenino de liderazgo también «represents a nod to dominant discourses of revolution»³. El interés de Alegría por explorar la posición de la mujer en la sociedad no se confina, sin embargo, a la llamada literatura de liberación nacional, sino que aparece también en poemas no explícitamente políticos. En el poema “Pequeña patria,” publicado en 1965, Alegría critica tanto el discurso dominante de la izquierda como la exclusión de la mujer del sistema político paradigmático de sociedades establecidas a partir de modelos patriarcales. La mujer burguesa a cargo de la voz poética que denuncia los problemas sociales que su país revela un claro entendimiento de la jerarquía sexual que permea las relaciones de poder entre los sexos y las clases sociales. No obstante, la voz femenina que anuncia la inminente caída del cielo y urge a políticos, directores y generales a tomar las medidas necesarias para impedir que ocurra

¹ En mayo de 2017 la poeta fue galardonada en España con el prestigioso premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en reconocimiento del gran aporte que su obra poética representa al patrimonio cultural común de Iberoamérica. Anteriormente había recibido el premio Casa de las Américas (1978) y el Neustadt International Prize for Literature (2006).

² L. BARBAS-RHODEN, “Introduction. Disrupting the Thread”, *Writing Women in Central America. Gender and the Fictionalization of History*, Ohio UP, Athens 2003, pp. 1-14.

³ Y. APARICIO, “*Dicen que el universo es casi nuestro: Claribel Alegría’s Poetic Retort to Leftist Discourse*”, *Istmo*, 2006, 12, p. 1-12.

una tragedia nacional, es ignorada por todos los miembros de la sociedad, incluidos los mendigos, ilustrando así la marginalización de la mujer en todas las esferas del poder, a pesar de su centralidad en la vida diaria del país. El poema reduce a la mujer al estatus y condición de una niña mimada que ha llegado a convertirse en un fastidio y, ante la indiferencia de todos, termina en la oficina del psiquiatra. Como tratamiento encaminado a recuperar su estabilidad mental, el médico la exhorta a reintegrarse a las funciones típicas de la mujer burguesa dentro de las estructuras sociales tradicionales: ir de compras y participar en obras de caridad. Si bien la voz poética subraya con agudeza el papel central que juegan la corrupción y el abuso de poder en la génesis de la crisis que afecta al país, la agencia femenina no alcanza a tener un poder transformativo en la sociedad patriarcal que habita y su discurso termina siendo reducido al desesperado llanto de una mujer histérica⁴.

En el análisis que sigue proponemos que, a través de la práctica discursiva de contar cuentos, Alegría no solo invita a los lectores a tomar conciencia de la posición de la mujer en la jerarquía sexual que predomina en la gran mayoría de los contratos sociales actuales, sino que propone además un nuevo modelo relacional entre los sexos. Personajes como la Gitana, Penélope, Galatea y Ariadna son, entre otros, voceros de una propuesta estética que examina prácticas misóginas y rechaza la subordinación de la mujer tanto en conductas rituales como en mitos literarios transmitidos de generación en generación. Una voz lírica indudablemente femenina que insiste en la urgencia de transformar paradigmas culturales que relegan a la mujer a un espacio de subordinación y silencio constituye el hilo conductor de los poemas que incluimos en este estudio. El destinatario explícito será inevitablemente un individuo inexperto o ignorante que es aleccionado por una voz poética que maneja su discurso con autonomía y autoridad. La fuerza apelativa de su palabra no vacila al rechazar modelos culturales que normalizan la subyugación femenina, abogando asimismo por parámetros de interacción entre el hombre y la mujer que se sustentan en una distribución simétrica del poder.

⁴ *Ivi*, p.9.

El poema “En la playa”, publicado en 1987 en *Luisa en el país de la realidad*⁵, ilustra de manera explícita el feminismo didáctico de Alegría⁶. La prosa autobiográfica que domina la hibridez de un libro armado a partir de recuerdos de la infancia y la adolescencia de la autora es interrumpida por el discurso de la Gitana, un personaje que, según cuenta la misma Alegría, se le había venido apareciendo en sueños desde pequeña para convencerla de emprender aventuras insólitas. Es la Gitana, asegura, quien la animó a seguir pintando cuando era joven y quien más tarde la empujaría a redefinir los límites de su oficio al dictarle poemas de amor que ella apuntaba en un cuaderno. “En la playa” se inicia con una breve nota en prosa que introduce la situación lírica y nos informa que el poema recuenta los hechos ocurridos una mañana de julio, cuando una niña llamada Ximena (a quien algunos identifican como la propia nieta de Alegría) se acerca llorando a Luisa, una mujer adulta, en busca de consuelo porque sus primos le han torcido el dedo mientras hacían castillos en la playa. Sigue a la nota un poema, a cargo de la Gitana⁷ transformada en cariñosa maestra, quien imparte a la pequeña niña una lección sobre igualdad sexual.

Minimizando la gravedad del dolor físico, la Gitana utiliza la pelea entre primos como recurso pedagógico para incitar a Ximena a rebelarse contra una socialización que universalmente prescribe la acción para el varón y la

⁵ C. ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, UNAM, México 1994.

⁶ Marcia Phillips McGowan, en “Mapping a New Territory; Luisa in Realityland”, *Letras Femeninas*, 19 (1993), 1-2, pp. 84-99, propone que *Luisa en el país de la realidad* es una obra testimonial en la cual Alegría se define a sí misma a través de la resistencia a la opresión capitalista y patriarcal, logrando finalmente trascender dicha opresión mediante su propio arte.

⁷ S. Gondouin afirma que la Gitana es la llave entre la realidad y otra dimensión más allá de la realidad. Como personaje, se caracteriza por su libertad y su negación a aceptar todo tipo de ataduras y límites. Agrega que las palabras de la Gitana marcan, en el poema “En la playa”, un momento clave en la vida de Ximena: la toma de consciencia de la dominación que rige su vida y el paso de la niñez a la edad adulta. En “De este lado del espejo: cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997)”, *Cahiers d'études romanes*, 2014, 28, <etudesromanes.revues.org/4448> (consultado en noviembre de 2017).

subyugación y pasividad para la mujer. Mediante el relato de la antigua costumbre china de atarle los pies a las mujeres hasta que «casi no podían caminar» y forzarlas a dejarse crecer las uñas de las manos hasta que «eran garras y las pobres mujeres apenas si podían levantar una taza para tomar el té»⁸, el poema sitúa la experiencia de Ximena en un contexto global que a pesar de la distancia temporal y geográfica, inscribe el sufrimiento físico como elemento constitutivo de la realidad femenina a través de la historia. Subraya además que la naturaleza abusiva de las relaciones heterosexuales no es un rasgo singular, privativo de las culturas hispanas, sino que se inserta en un continuo de prácticas milenarias que no contempla límites de tiempo ni espacio. Tras exponer la dolorosa realidad de las mujeres chinas, la Gitana denuncia la arbitrariedad de tradiciones que se sustentan en el determinismo biológico con el objetivo de normalizar condicionamientos diseñados para perpetuar el poder represivo del hombre (sin importar edad, rango, parentesco, ni etnicidad) sobre la mujer:

No es que fueran inútiles
es que así las querían
sus maridos
sus padres
sus hermanos
un objeto de lujo
o una esclava⁹.

Anticipando el riesgo de que la niña no sea capaz de extrapolar desde la antigüedad de la costumbre china al aquí y ahora de sus circunstancias personales, la Gitana le aclara a su discípula que «[e]so sucede aún – en todo el mundo» y luego resuelve para ella el valor metafórico de su cuento al indicarle que «no son los pies los que atan – es la mente, Ximena»¹⁰. A partir de este paralelo de dolores femeninos entre el presente inmediato del dedo torcido en

⁸ ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p.49.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

una playa del continente americano y un pasado remoto en China cuando era natural deformar los pies de las niñas, Alegría traza una cartografía internacional de la opresión femenina que expone la maestría con que el legado de modelos patriarcales ha traspasado las permeables fronteras de sociedades tan distantes como la china y la centroamericana. Sin embargo, el plan pedagógico de esta eficaz educadora feminista no se limita a denunciar modelos culturales cimentados en el abuso de la mujer. Junto con repudiar la victimización de la niña como fenómeno natural, la Gitana propone una novedosa distribución de los roles de género para ilustrar que la sumisión de las niñas chinas no constituye la única opción viable.

Con la intención de destacar la importancia de la agencia femenina en la disrupción de la cadena de condicionamientos culturales que obstaculiza la independencia y liberación de Ximena, Claribel Alegría recupera de la genealogía colonial y la historiografía local a Rafaela Herrera quien, a pesar de haber sido hija y nieta de españoles y haber nacido en Cartagena de Indias, es considerada una heroína nicaragüense por haber impedido la invasión inglesa de la fortaleza de la Inmaculada Concepción en 1762 tras la muerte de su padre¹¹. En lugar de ser un objeto de lujo o una esclava de los hombres como las

¹¹ Según Carlos Vega, Rafaela Herrera «se dirigió sola al cañón y lo disparó con tal puntería que hirió de muerte al jefe inglés hundiéndose el buque y muriendo todos sus tripulantes. En ese momento, los negros y mulatos enardecidos por tal actitud heroica cobraron fuerza y desbarataron a las fuerzas enemigas haciéndoles huir» (C. VEGA, *Conquistadoras. Mujeres heroicas de la conquista de América*, McFarland, Jefferson 2003, p. 98). El documento “La fortaleza de la Inmaculada Concepción de María” incluye la sección ‘Hace doscientos cincuenta años: una joven vence al mejor ejército del mundo’ en la cual el autor afirma que Herrera fue educada por su padre «no sólo en ejercicios varoniles como el manejo del cañón, sino también en las leyes de honor, de la fe y de un ardiente amor patriótico y filial. Animada por el espíritu español de su padre y abuelos, y conociendo el riesgo a que se exponía su honor y virginidad con la barbarie de zambos y moscos, se opuso fuertemente a tan pública afrenta de las armas españolas; Rafaela subió al Caballero, cargó el cañón e hizo fuego a los enemigos» (C. VISCASILLAS, “La fortaleza de la Inmaculada Concepción de María”, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), <web.archive.org/web/201109030

mujeres chinas, le explica la Gitana a la pequeña, esta joven huérfana se negó a rendirse y, ante el vacío de liderazgo provocado por la ausencia de su padre, decidió participar activamente en la defensa contra la invasión extranjera:

con tambores
con cohetes
con sábanas ardiendo
espantó nada menos
que a Lord Nelson tuvo miedo Lord Nelson
creyó que el pueblo entero
se había sublevado¹².

La resistencia militar de la joven contra la ocupación inglesa opera como artificio didáctico para promover entre las mujeres jóvenes una identificación positiva con esta invicta figura histórica y orientarlas para que logren desarrollar una consciencia feminista precoz que contemple múltiples opciones para la mujer. Con el heroico ejemplo de Rafaela Herrera, el poema provee evidencia historiográfica que valida tanto la exitosa participación de la mujer fuera del espacio doméstico como su destreza en resolver asuntos militares circunscritos a la esfera pública del poder masculino. Valida así un modelo de subjetividad femenina capaz de invertir el paradigma genérico-sexual y de apropiarse exitosamente del ámbito político al tomar el liderazgo durante el violento choque armado entre las colonias de Centroamérica y los poderes invasores europeos.

La yuxtaposición entre Rafaela Herrera y las mujeres chinas de pies atados y uñas agarrotadas conlleva un espíritu formativo que trasciende el nivel individual y se proyecta hacia la consciencia nacional. En lugar de ser un apéndice de la historiografía oficial nicaragüense, el poema desplaza la triunfante hegemonía masculina hacia el margen y sitúa a Herrera como figura central en la historia del país, convirtiéndola en líder de su propio pueblo. Al

90517/http://www.aacid.org.ni/files/doc/folleto_fortaleza_inmaculada_concepcion.pdf>
(consultado en noviembre de 2017).

¹² ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p. 49.

subrayar el éxito que tuvo esta joven mujer frente al temido grupo de invasores, Alegría expone el peso del patriarcado en el imaginario nacional y ofrece una visión histórica que celebra el linaje y poder femenino, y da origen a una consciencia política colectiva feminista que extiende la jurisdicción de la mujer desde el hogar y la familia hacia el espacio público¹³. El contraste entre dos caras antitéticas del ser mujer, entre el deber-ser y el verdadero ser femenino, culmina con una propuesta de autonomía en la cual el empoderamiento de Ximena es imperativo para trascender la victimización impuesta por sus primos y por la sociedad en general. La Gitana objeta el dolor físico como fácil excusa a la automarginación de la mujer y conmina a la niña a reinsertarse en el espacio público de la actividad lúdica para defender desde allí su derecho a participar creativa y solidariamente en un proyecto común entre ambos sexos. Su llamado a la acción reafirma la convicción de Alegría en cuanto a que existe otro modo de ser mujer que no sea atarse los pies hasta la total deformación, «otro modo de ser humano y libre» como defendía Rosario Castellanos en su poema “Meditación en el umbral”¹⁴:

Vuelve a jugar ahora
no acarrees arena
ayúdales a tus primos
a construir el castillo
ponle torres
y muros y terrazas
y destruye
y construye
y sigue abriendo puertas¹⁵.

¹³ M. PHILLIPS MCGOWAN, “Mapping a New Territory: *Luisa in Realityland*”, *Letras Femeninas*, 19 (1993), 1-2, pp. 84-99.

¹⁴ R. CASTELLANOS, *Meditación en el umbral. Antología poética*, Fondo de Cultura Económica, México 1985, p. 78.

¹⁵ ALEGRÍA, *Luisa en el país de la realidad*, p. 50.

Esta postura revisionista de preceptos patriarcales traspasados de generación en generación surge de la misma cosmovisión feminocéntrica que Agosín detectara en las chilenas Marta Brunet y María Luisa Bombal¹⁶ y queda nítidamente expuesta en el poemario *Fugues*¹⁷, el cual se aparta del contexto sociopolítico centroamericano de los setenta y ochenta para incluir testimonios que revelan la condición subalterna de la mujer en sistemas patriarcales ancestrales. Poemas como “Carta a un desterrado” y “Galatea ante el espejo” introducen al lector en el microcosmos interior y subjetivo de los personajes mediante un discurso que emerge de una subjetividad femenina dominada por el tedio y la insatisfacción. Las voces de Penélope y Galatea se focalizan exclusivamente en el perímetro de lo privado para rescatar el poder de rebelión de la mujer frente a la intromisión del patriarcado en su vida íntima. A través de la mitología greco-romana, Alegría establece un diálogo crítico con los arquetipos de género que pueblan el imaginario literario, el cual vuelve a resolver con una propuesta de modelos femeninos alternativos. A diferencia de “En la playa”, poema en el cual los modelos histórico-culturales de China y Nicaragua no pasan por una re-creación estética, en los poemas que ahora analizamos la práctica feminista de contar cuentos se sustenta en la inversión irónica que los mismos textos imitan. En cierto sentido, podríamos considerar la propuesta de Alegría como un contra-texto o imagen especular de artefactos culturales que desde el periodo previo a la historia cristiana han reforzado prácticas culturales androcéntricas. La naturaleza dialógica de ambos poemas establece un juego entre tradición y modernidad, entre oficialismo y disidencia, que logra alcanzar el objetivo paradójico tan típico de la posmodernidad: instalar y reforzar, así como simultáneamente socavar y subvertir las mismas convenciones sociales que intenta desdeñar. Aunque la intención paródica del canon literario occidental es innegable, la burla a textos del pasado se alcanza a través de un proceso de aproximación y rechazo que ilustra la prevalente influencia de la tradición en representaciones culturales

¹⁶ M. AGOSÍN, “La mimesis de la interioridad: ‘Soledad de la sangre’ de Marta Brunet y ‘El árbol’ de María Luisa Bombal”, *Neophilologus*, 1984, 68, pp. 380-388.

¹⁷ C. ALEGRIA, *Fugues*, Curbstone, Willimantic 1993.

modernas y las consecuencias ideológicas que se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia¹⁸. El poder transformativo del juego intertextual que crea Alegría en sus poemas solo funciona, sin embargo, con lectores 'letrados' o bien versados en los textos clásicos, ya que la crítica de la dominación femenina exige conocimiento previo. La intención didáctica y crítica de la parodia solo será efectiva si tanto la autora como sus lectores están familiarizados con el *pre-texto* y comparten el mismo sistema de significados culturales, puesto que el significado revisionista de los poemas de Alegría solo podrá ser descifrado en su totalidad tras leer la versión "posmoderna" en directo contraste a la versión 'original' del texto¹⁹.

El poema "Carta a un desterrado"²⁰ es un *contra-texto* que subvierte el modelo de feminidad propuesto tanto por Homero en la *Odisea*, como por un amplio corpus de obras literarias antiguas cuyo argumento se sustenta en la historia de un viajero infatigable que finalmente vuelve a su hogar para encontrar a la fiel esposa siendo cortejada por otros hombres, hombres contra los cuales el héroe debe luchar y siempre acaba venciendo. Mediante la reinterpretación paródica del arquetipo femenino propuesto por Homero en su gesta heroica y la inscripción de Penélope en el novedoso espacio simbólico de la palabra, Alegría deliberadamente des-enmascara el mito y de-construye la versión clásica proponiendo en su lugar una feminidad asertiva, informal y ligera en su trato con los hombres. Ya desde los primeros versos del poema la especificidad femenina de la voz lírica se manifiesta en la urgencia por liberarse del peso del silencio al que ha sido condenada y contar su propia vida. Esta posmoderna Penélope abandona las labores domésticas y, pluma en mano, se dedica a reescribir la historia que el imaginario masculino le ha legado, gesto que la reinserta dentro de la tradición épica «grecolatina para reinterpretarla a la luz de una conciencia socio-histórica que reclama» su lugar «y

¹⁸ L. HUTCHEON, *Politics of Postmodernism*, Routledge, London/New York 1989, pp. 1-14.

¹⁹ ID., *A Theory of Parody*, Methuen, New York 1985, pp. 1-7.

²⁰ Para una detallada comparación de las cuatro versiones de este poema publicadas entre 1989 y 2008 ver el ensayo de M.A. BALLADARES, "Mitos y delitos de Claribel Alegría: una lectura crítico-genética de tres poemas", *Revista Iberoamericana*, 2014, 80, pp. 241-254.

el respeto a su palabra» en un mundo donde la acción está en manos de los hombres y el papel de la mujer se limita a ser esposa y madre²¹. Situada al centro del escenario homérico, Penélope rechaza la fidelidad y prudencia prescritas en la obra clásica para reafirmar la voluntad de romper las cadenas de la tradición y ejercer una subjetividad independiente. Su “Carta a un desterrado” es, en realidad, el parlamento ausente en el monólogo épico iniciado por Homero en la época precristiana.

Mi querido Odiseo:
ya no es posible más
esposo mío
que el tiempo pase y vuele
y no te cuente yo
de mi vida en Ítaca²².

En un guiño solidario con los lectores, Penélope inicialmente recapitula fielmente en su epístola la versión homérica y le informa a su esposo que, siguiendo el consejo de los dioses, se dedicó a tejer para evitar el acoso de sus numerosos pretendientes:

una tela sutil
interminable
que te sirviera a ti
como sudario.
Si llegaba a concluirla
tendría yo sin mora
que elegir un esposo.
Me cautivó la idea
que al levantarse el sol
me ponía a tejer
y destejía por la noche²³.

²¹ J. CHEN SHAM, “La máscara poética mitológica en la poesía nicaragüense escrita por mujeres: Belli, Alegría y Palacios”, *Alba de América*, 26 (2007), 49-50, pp. 185-203.

²² ALEGÍA, *Fugues*, p. 52.

A partir de aquí el poema se distancia críticamente del modelo que imita activando la conciencia de género de sus lectores. Una sarcástica Penélope le informa a Odiseo que se ha hartado de esperarlo y expone la intención subversiva del artificio poético como agente desestabilizador del paradigma homérico. Alegría exime a la protagonista de la inmovilidad adscrita y la libera de las cadenas del arquetipo de mujer devota y fiel. En lugar de la incondicional esposa y afligida madre que, durante la ausencia del esposo acepta el mandato del hijo y se recluye en la privacidad de su cuarto para ocuparse de las labores que típicamente le corresponden mientras Telémaco sale en búsqueda de su padre, la Penélope de Alegría se aventura fuera del hogar en búsqueda de un amante capaz de asumir el papel que ha quedado vacante tras la partida de Odiseo. Ignorando la potestad de Telémaco, quien tras la marcha del padre ha asumido el puesto del patriarca, Penélope le confiesa a Odiseo que ha roto su promesa de fidelidad y que ha sido sustituido por «un joven tan bello como tú cuando eras mozo / y tan hábil con el arco / y con la lanza»²⁴. Con esta maniobra, la autora rechaza la indulgencia homérica al doble estándar sexual que aporta el concubinato de Odiseo con Circe, Calipso y otras ninfas y reivindica el derecho de Penélope a tener sus propios amantes. Desde la satisfacción que su nueva relación amorosa le brinda, la satírica Penélope restablece la simetría sexual perdida con la múltiple infidelidad masculina y le anuncia burlonamente al ex-amado:

si eliges a Calipso,
recobrarás la juventud
si es Circe la elegida
serás entre sus cerdos
el supremo²⁵.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 53.

²⁵ *Ivi*, p. 54.

La naturaleza de la relación entre la madre, el padre y el hijo es otro de los aspectos que el poema de Alegría invierte paródicamente. Al reclamar la presencia de Telémaco a su lado, ella busca quebrantar la hermética lealtad padre-hijo y sabotear un vínculo filial basado en la conquista y el poder, así como también ahorrar a Telémaco el grotesco espectáculo de violencia que desencadena el regreso de Odiseo a su hogar en Ítaca en la obra de Homero. El rechazo de Alegría de la figura del padre como eje central del modelo tradicional de familia nuclear conlleva asimismo la aceptación de su propia condición de madre soltera como una opción socialmente viable para ella:

Telémaco está bien
ni siquiera pregunta por su padre
es mejor para ti
que te demos por muerto²⁶.

El ruego de Penélope a Odiseo para que no regrese a Ítaca ya que según dice «de mi amor hacia ti no queda ni un rescoldo»²⁷ extiende el alcance crítico del distanciamiento irónico del modelo homérico más allá de la intimidad de relación amorosa. Implícito en su deseo de acabar su vínculo matrimonial se encuentra su esfuerzo por impedir la sangrienta masacre causa que Odiseo, después de volver a su hogar, cuando elimina a todos los rivales que se disputan la posesión del mismo cuerpo femenino. Los últimos versos del poema subrayan la misma intención con la cual finaliza el poema “En la playa”: el rechazo de la autora a toda sociedad que valide la violencia como modalidad de interacción entre hombres y mujeres. Ya sea con el propósito de marginarla de la esfera de acción (la creación de castillos de arena) o de recuperar a la mujer amada:

no invoques a los dioses,
será en vano
recuerda a Menelao
con Helena

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

por esa guerra loca
han perdido la vida
nuestros mejores hombres
y estás tú donde estás.
No vuelvas, Odiseo,
te suplico²⁸.

De tono claramente didáctico, ambos poemas mantienen un diálogo entre represión/liberación y patriarcado/feminismo que no apunta solamente a denunciar la opresión y el silenciamiento de la mujer, sino que también ofrece un guion cultural alternativo. El discurso poético específicamente femenino alude a un evento histórico que subraya la futilidad de la violencia masculina (la práctica de vendar los pies a las niñas chinas y la guerra de Troya) y la importancia de aprender de los errores del pasado para subvertir la tradición y crear un mundo más justo y menos violento. Cabe resaltar, no obstante, que si bien en el poema de Alegría Penélope expresa el deseo de forjarse un destino que viola tanto la tradición homérica como las convenciones de la institución matrimonial, la emancipación de la protagonista aparece socavada por su voluntad de reemplazar la dependencia del esposo por la subordinación al nuevo amante: «Nuestra casa está en ruinas y necesito un hombre que la sepa regir»²⁹. Penélope no cuestiona los parámetros de una relación de amor romántico que naturaliza valores patriarcales confirmando la propuesta de Carolyn Heilbrun³⁰ en cuanto a que Penélope, aún en nuestros días, no ha logrado escribir su propia historia. Inmersa en un mundo donde el guion femenino se define exclusivamente en función del hombre, ya sea el padre, el esposo, o el amante, el personaje de Alegría sigue cautivado por historias convencionales que insisten en naturalizar la propia incompetencia. Tanto la felicidad como el buen funcionamiento doméstico de Penélope permanecen supeditados a la supremacía masculina.

²⁸ *Ivi*, p. 56.

²⁹ *Ivi*, p. 54.

³⁰ C. HEILBRUN, *Hamlet's Mother and Other Women*, Columbia UP, New York 1990.

En el poema “Galatea ante el espejo” Alegría usa el nombre comúnmente atribuido a la estatua esculpida por el chipriota Pígmalión para volver a enfatizar su repudio a la cosmovisión masculina inherente al canon clásico. Recordemos que en *Metamorfosis* de Ovidio Pígmalión:

ofendido por los vicios que numerosos a la mente
femínea la naturaleza dio, célibe de esposa
vivía y de una consorte su lecho por largo tiempo carecía.
Entre tanto, níveo, con arte felizmente milagroso,
esculpió un marfil, y una forma le dio con la que ninguna mujer
nacer puede, y de su obra concibió él amor³¹.

Respondiendo a las súplicas del afligido artista cuya bella obra de marfil no lograba satisfacer sus fantasías eróticas, Venus convierte la escultura en una mujer de carne y hueso y Pígmalión se casa con ella. Fin de la historia de Ovidio. Mientras que en el texto clásico la mujer aparece relegada a una zona pre-lingüística carente de subjetividad, el personaje de Claribel Alegría se apropia de una agencia que el mito le niega. La Galatea que lamenta su fortuna frente a la propia imagen reflejada en el espejo manifiesta la frustración vivida en un desafiante discurso dirigido a Pígmalión. El tono de su voz fácilmente evoca el clamor de una esposa moderna hastiada de llevar una vida privilegiada en la cual el confort y el lujo no logran llenar el vacío existencial que vive. Con sarcasmo, Galatea desenmascara el paradójico egotismo implícito en la generosidad del escultor que ha dedicado toda su vida y su fortuna a engendrar un sujeto femenino que satisfaga todos sus deseos y fantasías:

Todo lo tengo
todo
me forjaste perfecta Pígmalión
me cubriste de oro

³¹ OVIDIO, *Metamorfosis*, traducción de A. Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2002, libro 10, verso 245, <www.cervantesvirtual.com> (consultado el 12 de enero de 2018).

de sedas
de perfumes
me enseñaste cómo actuar
en cada instante
cómo entonar la voz
te siento satisfecho de tu obra³².

La acumulación de riquezas materiales no logra satisfacer a la mujer de carne y hueso que ahora sustituye a la mujer esculpida originalmente en marfil por Pigmalión. Al estrenar la humanidad que le ha sido otorgada por Venus y la voz que le regala Alegría, Galatea logra expresar verbalmente la insatisfacción que sufre al ser reducida a objeto del deseo de su creador. Mediante el poder de la palabra, Galatea refuta tanto el texto de Ovidio como la versión romántica del amor transmitida desde la antigüedad hasta nuestros días por la poesía clásica, la literatura moderna y los cuentos de hadas: la mujer como proyecto del hombre quien, al ser el único que tiene acceso al lenguaje, se apropia de la historia. A través de la inversión de los roles de género tradicionales en el texto que imita, el poema de Alegría revela que el narcisismo de Pigmalión enajena a Galatea y sugiere que la mujer ideal que esculpe el imaginario masculino (bella, elegante, materialista, sumisa y sin voz) nunca llegará a amar de verdad a aquel que le roba su subjetividad. Postula asimismo que el desenlace idílico tan típico de los cuentos de hadas que insinúa Ovidio solo existe en la imaginación del autor:

No te amo Pigmalión
no despertaste en mí
la chispa del amor
mi perfección no es mía
la inventaste
soy el espejo apenas
en el que tú te pules
y por eso mismo
te desprecio³³.

³² ALEGRÍA, *Fugues*, p. 84.

La transformación que experimentan personajes clásicos como Penélope y Galatea en la poesía de Claribel Alegria ilustra que la abnegación, resignación y pasividad no son cualidades que la autora valora en la mujer. Ante la enajenación que les genera la subordinación impuesta en sociedades que se cimientan sobre una ideología patriarcal, estas protagonistas posmodernas responden con un discurso que inequívocamente enuncia su deseo de emancipación y cambio.

Al yuxtaponer el tono denunciatorio e irreverente de los poemas anteriores con el tono de ciertos poemas de la colección bilingüe *Sorrow*³⁴, se hace evidente un marcado contraste entre los personajes míticos femeninos de ambas obras. Mientras los discursos de Penélope y Galatea pueden ser concebidos como demandas de divorcio de Odiseo y Pigmalión respectivamente y, por ende, como un rechazo del modelo patriarcal de las relaciones románticas que subyace en la literatura clásica, los poemas “Lamentación de Ariadna” y “Circe” incluyen un clamor triste del amor perdido. Si bien conservan una estructura similar a la de los poemas ya discutidos (en ambos la voz lírica femenina se distancia de modelos hegemónicos y se focaliza en el reducido perímetro de las relaciones amorosas) en los poemas que a continuación analizamos el rechazo a los mitos clásicos conlleva un anhelo de conexión íntima con un ser amado masculino elusivo. Aunque tanto Ariadna como Circe se rehúsan a aceptar el papel de mujer abandonada por el hombre y son dueñas de su propio discurso, ambas expresan el deseo de recuperar el amor perdido.

Si antes se trataba de ruptura, en “La tentación de Ariadna” se trata de recuperación. Rota la promesa de Teseo de unirse a ella después de matar al minotauro, Ariadna reclama el regreso del amado y el cumplimiento de su palabra: «No te pierdas, Teseo, vuelve a mí»³⁵. Irónicamente, aunque pareciera que la voz lírica se subordina al deseo de pertenecer al hombre, una completa lectura del poema esclarece la intención subversiva de la autora. Mientras el discurso de

³³ *Ibidem*.

³⁴ C. ALEGRIA, *Sorrow. A Bilingual Poetry Edition*, Curbstone, Willimantic 1999.

³⁵ *Ivi*, p.8.

Ariadna viene informado por la versión mitológica clásica, su real intención es la de desnaturalizar el *doxa* o tradición popular y exponer el maltrato de la mujer³⁶. El tono imperativo de Ariadna ilustra el rechazo de la versión popular en la cual Teseo deja a la mujer abandonada en la playa como si fuera un objeto desechable después de haber sido instrumental en la salvación de él. La Ariadna de Alegría está notoriamente consciente de que el apoyo que le ha proporcionado a Teseo ha sido esencial en su triunfo y que, sin su ayuda, él no habría logrado escapar del laberinto después de matar al minotauro. El poema recalca que este mito no se trata solo de la gesta heroica de Teseo sino de un acto de cooperación entre la pareja y que Ariadna está consciente de que la gloria del héroe masculino se sustenta en la importancia estratégica de la conducta femenina, la cual aparece simbólicamente representada por el ovillo de hilo³⁷. Ariadna sabe, que sin la ayuda proporcionada por ella, Teseo no habría podido recuperar el vínculo con el mundo exterior y volver a reencontrarse con su padre: «yo te di el ovillo y volviste a la luz»³⁸. El mandato de Ariadna a que Teseo cumpla la promesa de amor que le ha hecho no responde al temor de estar sola sino a una exigencia de justicia. A la voluntad de que su gestión no sea ignorada y de que Teseo reconozca su valor y su fuerza. La fuerza interior de Ariadna y la clara consciencia de su importancia en la salvación de Teseo son evidentes en la siguiente afirmación de temeridad de la voz lírica: «No me inspiran temor ni Poseidón ni Zeus, es de fuego mi ira»³⁹. El poema culmina con una declaración quizás algo amenazante que valida la agencia de la mujer en la exterminación del minotauro al interior del laberinto y anuncia su intromisión en las futuras aventuras de Teseo:

Teseo, no te pierdas
en los laberintos
de la muerte

³⁶ HUTCHEON, *Politics of Postmodernism*, p. 3.

³⁷ E. EDINGER, *The Eternal Drama. The Inner Meaning of Greek Mythology*, Shanbbala, Boston/London 1994, p. 76

³⁸ ALEGRÍA, *Sorrow*, p. 8.

³⁹ *Ibidem*.

anda suelto
el ovillo de mi amor⁴⁰.

De manera similar a “Carta a un desterrado” y “Lamentación de Ariadna”, el poema “Circe” también se consagra a compartir con el lector el discurso femenino ausente en obras clásicas. En este caso, la autora incorpora la perspectiva de una de las numerosas protagonistas de las relaciones triangulares que establece Odiseo durante el tiempo que pasa alejado de Penélope. Si bien la ninfa de Alegría conserva en gran medida la esencia del arquetipo homérico de mujer cruel, capaz de transformar a los hombres en bestias, de envilecer y de liberar, el poema también subraya la atracción que siente la mujer por la fuerza de la naturaleza. El mar, elemento emblemático de un territorio regido por fuerzas inconmensurables, reemplaza la significación del encuentro entre Circe, Odiseo y sus hombres y adquiere ahora una significación novedosa como elemento esencial tanto del poema como de los afectos de Circe. En lugar de ser un lugar temido, Alegría establece una intensa afinidad entre el personaje femenino y el mar, pese a los peligros que éste tradicionalmente encarna, y reemplaza la centralidad de la seducción masculina por el amor a la naturaleza⁴¹:

Circe es mi nombre,
me llaman bruja.
y maga
y hechicera.
Amo el mar
la furia del mar
contra las rocas
y sus acantilados tenebrosos.
Nunca amé a un mortal.
Ni siquiera a Ulises pude amar⁴².

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ J. YARNALL, *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1994.

⁴² ALEGRIA, *Sorrow*, p. 24.

El inicial tono asertivo de la hechicera de hombres adopta más adelante un matiz introspectivo que comienza a revelar la insatisfacción de la protagonista con el rol que la épica griega le ha asignado. La voz lírica confiesa la futilidad del poder transformativo de su magia y la soledad que experimenta al llevar una vida carente de toda filiación íntima. El erotismo de encuentros fortuitos y la certeza de saberse amada por hombres que «caen aturcidos» en sus redes y siguen amándola incluso después de haberlos convertido en animales no es ahora más que un juego «pueril»⁴³ que está cansada de jugar. Ulises/Odisseo aparece como personaje marginal y el juego de seducción e intimidad erótica entre los amantes no conlleva en sí ningún elemento de satisfacción. En lugar de aceptar la representación que Circe adquiere en el imaginario homérico como mujer cuyo poder, agencia y satisfacción se cimientan sobre la seducción del hombre, la versión de Alegría propone con el verso final que el dominio de un sexo sobre el otro resulta en soledad y que el amor es el único sentimiento capaz de ayudar al personaje a salir del estupor emocional: «Quizás si hubiese amado – algún dardo heriría mi memoria»⁴⁴.

En contraste con los poemas anteriores, en “María Magdalena”, del poemario *Soltando amarras*⁴⁵, la voz lírica ya no corresponde a un personaje de la mitología griega sino al de una figura femenina clave de la historia judeocristiana y cuya identidad ha sido fruto de gran especulación a través de los siglos. Según el exhaustivo estudio de Susan Haskins⁴⁶, por más de dos mil años la visión tradicional de María Magdalena ha sido la de una prostituta que, tras oír la palabra de Jesús, se arrepintió de su pasado pecaminoso y dedicó su vida a él. Su nombre ha llegado a ser la encarnación misma de la lujuria y el pecado femenino. No obstante, afirma Haskins, el personaje del Nuevo Testamento que lleva el nombre de María Magdalena no tiene relación alguna con la mujer mítica; en realidad se trata de dos personas diferentes. Según los evangelistas,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 25.

⁴⁵ C. ALEGRÍA, *Soltando amarras*, Visor, Madrid 2005.

⁴⁶ S. HASKINS, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, Harcourt Brace, New York 1993.

María Magdalena fue una de las numerosas mujeres que siguió a Jesucristo, estuvo presente cuando lo crucificaron, fue testigo de su resurrección y la primera persona encargada de proclamar el mensaje cristiano. Es a partir del siglo sexto cuando comienza a circular la exégesis distorsionada de María Magdalena que aún predomina en tiempos modernos. Si bien no existe evidencia alguna ni en los escritos canónicos ni en los extra-canónicos, «María Magdalena pasó de testigo, discípula y receptora de una cristofanía a una prostituta arrepentida, mediante un proceso paulatino que se completó en los s. VI y VII con Gregorio Magno»⁴⁷. Producto de una imaginación que se proyecta a partir de un esquema social androcéntrico y patriarcal, y que se propaga y solidifica a través de los siglos, tanto en el arte como en los sermones, la imagen de María Magdalena como prostituta arrepentida prevalece y se olvidan «los rasgos de (...) receptora de la primera aparición del Resucitado, así como la autoridad que le era reconocida por las primeras comunidades que hicieron memoria de ella y la transmitieron como parte esencial de su identidad comunitaria»⁴⁸.

El poema de Alegría claramente adopta la errónea versión popular de María Magdalena al asociar la voz lírica con la pecadora que se arrepiente de sus faltas y se rinde ante Jesús: «ungí tu cuerpo con perfumes y enjugué tu cuerpo con mis cabellos»⁴⁹. Sin embargo, a partir de esta inicial concordancia con la imagen más conocida de María Magdalena, el poema se distancia de la imagen más conocida de María Magdalena, el poema se distancia de la pecadora arrepentida e incorpora el deseo sexual femenino al centro de una relación amorosa entre ella y la figura masculina primordial del cristianismo, figura cuya identidad aparece signada por el celibato. Aunque el tono confesional de la mujer reconoce la propia lujuria, la autora desplaza la naturaleza asimétrica que caracteriza la versión popular de la relación entre

⁴⁷ C. BERNABÉ UBIETA, "Relevancia de la memoria de María Magdalena como testigo y apóstol", *Cuestiones Teológicas*, 41 (2014), 96, p. 304.

⁴⁸ *Ivi*, p. 305.

⁴⁹ ALEGÍA, *Soltando amarras*, p. 31.

Jesús y una María Magdalena pecadora y la posiciona al interior de un vínculo de notable simetría y reciprocidad:

Te amé, Jesús
te amé
y tú también me amaste
entre todos los rostros
me buscabas
y me querías cerca⁵⁰.

Alegría no limita su rechazo del dogma cristiano a la propuesta de una relación amorosa recíproca que impugna la desigual distribución de poder paradigmática de las relaciones heterosexuales tradicionales en sistemas patriarcales sino que radicaliza su representación de Jesús mediante la inscripción del deseo sexual masculino en el discurso de María Magdalena: «Sentí temblar tu carne / sentí temblar al hombre»⁵¹. Al desacralizar al personaje clave del cristianismo y concederle un perfil más humano, el poema recupera vestigios de la versión histórica que prevaleció hasta fines del siglo sexto, fecha en la cual el papa Gregorio el Grande declara, erróneamente, que María Magdalena, María de Betania y la mujer pecadora que aparece en el Evangelio de Lucas eran la misma persona⁵².

Si bien se desconoce la naturaleza exacta de la relación entre María Magdalena y Jesucristo, a partir del análisis de los evangelios se puede deducir que hubo entre ambos un vínculo especial. Fue María Magdalena, como mencionamos, quien estuvo junto a Jesús cuando su cuerpo fue puesto en la tumba y fue a ella a quien se le apareció Jesús resucitado. Ella recibe un lugar especial entre todos los apóstoles por ser la receptora de la revelación que la muerte de Jesús no sería eterna y la persona elegida para llevar la buena nueva a la comunidad. Su 'saber' es un saber profundo y singular dado a ella directamente

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² HASKINS, *Mary Magdalen*, p. 16.

por Jesús⁵³. De todas las acompañantes de Cristo, María Magdalena es la única que aparece identificada por su lugar de nacimiento y también la única cuya identidad no aparece asociada a ningún hombre, ya sea como hija, madre o esposa, particularidades que para Haskins subrayan que María Magdalena, además de ser la mujer preferida por Jesús, fue una mujer independiente, con medios propios, capaz de decidir por sí misma seguir y apoyar a Cristo⁵⁴. Es precisamente este tipo de agencia femenina el que revela la voz poética que recrea Alegría. No hay vergüenza en la voz de María Magdalena al reconocer el poder de seducción que ejerce en ella la voz de Jesús y «la serena pasión» de su palabra, ni tampoco inhibición al saberse objeto de su deseo. Por el contrario, si bien el poema contiene un sustrato de la representación tradicional e históricamente incorrecta de María Magdalena, Alegría reformula la subjetividad del personaje al otorgarle una agencia sexual ausente en la versión que corrige. La voz poética está consciente del efecto erótico que tiene en Jesús cuando le unge el cuerpo de perfumes y enjuga sus pies con sus cabellos y la autonomía con que se desenvuelve ante él la distancia de la versión popular que la ve como una pecadora avergonzada de su sexualidad que solo busca el perdón de Jesús.

Pude haberte hechizado
y no lo hice
me frenó tu mirada
tu renuncia
entre todos los hombres
fuiste el hombre
y no quiero curarme
de este amor⁵⁵.

Si bien han transcurrido casi dos décadas entre las publicaciones de “María Magdalena” y “En la playa”, el tono asertivo de María Magdalena hace eco de la

⁵³ BERNABÉ UBIETA, “Relevancia de la memoria de María Magdalena como testigo y apóstol”, p. 291.

⁵⁴ HASKINS, *Mary Magdalen*, p.14.

⁵⁵ ALEGRÍA, *Soltando amarras*, p. 31.

irrefutable cosmovisión feminista que se ha observado en el discurso de la Gitana, así como también resuenan en su voz el estilo directo y la actitud reivindicadora de Penélope y Galatea. El gran contraste con “En la playa” es el grado de concientización feminista observado entre la flébil Ximena y una María Magdalena que no se contenta con seducir a Jesús. En lugar de signar el cuerpo del hombre amado como un cuerpo sagrado al cual la dignidad de su carácter exige rendir tributo, el discurso de María Magdalena reclama la reciprocidad de una intimidad y deseo sexual que se afirma en el placer mutuo y la carencia de culpa. El hombre no es ahora retratado como agente de tormento y responsable de la marginalización de la mujer, como lo fueran los primos de Ximena, sino como su par en una relación consensual que incluye tanto el goce físico como el espiritual. A diferencia de “Carta a un desterrado” y “Galatea ante el espejo”, poemas que subrayan la discordia y el desamor entre los amantes, ni la exasperación ni el sarcasmo tienen cabida en la voz de María Magdalena. El tono íntimo de su confesión revela la admiración que siente por Jesús y su enfático deseo de mantener la permanencia del vínculo que los une.

La tensión que crean los poemas de Alegría entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad, invita al lector a cuestionar la postura subalterna de la mujer y los roles de género tradicionales. A través del gesto deliberado de establecer un diálogo inter-textual con los mitos clásicos y las tradiciones culturales chinas para luego desentenderse y parodiar el modelo inicial, la autora manipula las convenciones socioculturales patriarcales y se libera del peso diacrónico de paradigmas que, pese a su antigüedad, ostentan roles de género sexual que aún no han perdido su vigencia. Junto a la imitación paródica del canon, los poemas analizados incorporan versiones novedosas que empoderan a la mujer al permitirle que exprese su subjetividad y proponen al mismo tiempo una relación entre el hombre y la mujer cimentada en la agencia femenina y la igualdad sexual.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-430-1

ISSN: 2035-1496



€ 8,00