



# REVISIÓN DE MITOS EN LA ESCRITURA FEMINISTA NO MIMÉTICA DEL SIGLO XXI

*Revisionist Mythmaking in 21<sup>st</sup> Century Non-Mimetic Feminist Writing*

GAETANO ANTONIO VIGNA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (ESPAÑA)  
G.VIGNA88@GMAIL.COM  
ORCID: 0000-0003-0879-1540

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1104>  
vol. 31 | diciembre 2024 | 29-38

Recibido: 19/07/2024 | Aceptado: 08/11/2024 | Publicado: 31/12/2024

## Resumen

A lo largo de estas páginas, y teniendo como base cinco relatos hallados en la narrativa no mimética del siglo XXI, veremos cómo sus autoras (Patricia Esteban Erlés, Mónica Crespo, Ana Cristina Rossi, Tanya Tynjälä, María Fernanda Ampuero) se sirven del contenido mitológico y lo subvierten para visibilizar y cuestionar las prácticas de sexualización promovidas por la dominación masculina. Este empleo revisionista del género, que hace de la alteración de la materia mitológica una herramienta de revancha femenina y feminista, resemantiza los elementos de la tradición y arroja luz sobre las fuerzas que operan sobre el cuerpo de las mujeres.

## Palabras clave

mito, reescritura, feminismo, narrativa no mimética

## Abstract

In this paper, taking as a basis five short stories of the non-mimetic narrative of the 21<sup>st</sup> century, we will consider how their authors (Patricia Esteban Erlés, Mónica Crespo, Ana Cristina Rossi, Tanya Tynjälä, María Fernanda Ampuero) use mythological content and subvert it to make visible and to question the practices of sexualization promoted by male



domination. This revisionist use of the genre, which alters mythological material as a tool of feminine and feminist revenge, gives new meaning to elements of tradition and sheds light on the forces that operate on women's bodies.

## Keywords

Myth, Literary Rewriting, Feminism, Non-Mimetic Narratives

## Introducción

En el presente trabajo nos centraremos en la presencia del mito en la escritura feminista de lo fantástico del siglo XXI. Esto permitirá ampliar la visión sobre el uso reivindicatorio del contenido mitológico que se da en dicha vía de expresión, sobre todo a raíz de la voluntad desestabilizadora y subversiva que es reseñable en los textos de las autoras aquí estudiadas. Iniciaremos este apartado introductorio reflexionando, primeramente, sobre el empleo feminista de lo fantástico, fenómeno que, en las últimas décadas, ha cobrado una mayor visibilidad. Porque, en efecto, sobresale en esta narrativa el empleo de ciertas marcas temáticas no miméticas que cuestionan el entramado de valores culturales, políticos e ideológicos del patriarcado, valores que han sido, y siguen siendo, la base sobre la que se sustenta el discurso de dominación sobre el sexo femenino. Este uso conecta con un conjunto de formulaciones teóricas que, ya desde la segunda mitad de la centuria pasada, ha postulado la existencia de una manera específicamente femenina de cultivar el género. Así piensa David Roas, quien señala que el objetivo de sus creadoras es “subvertir la tradicional sumisión de la mujer y las formas en que ha sido representada la identidad y la experiencia femeninas” (Roas, 2020: 24).

Este planteamiento no se encuentra demasiado alejado del de Gloria Alpini quien, a partir de la reivindicación de un *fantastique féminin* hecha por Anne Richter en la década de los setenta, presenta una aproximación a la narrativa fantástica como espacio de reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad. Y hace hincapié en la conciencia de las narradoras analizadas en su ensayo de estar practicando una literatura de la subversión, “as it encourages the overthrow of normative values” (Alpini, 2009: 221). Rosemary Jackson (1981), que ya nos advirtió sobre la función subversiva de este género y su estrecho nexo con lo social, mantiene que las categorías no realistas reunidas bajo el término fantástico posibilitan el rastreo de lo no dicho y lo no visto de la cultura. Pues bien, se hace evidente la relación existente entre el sujeto mujer, tradicionalmente silenciado por las relaciones de fuerzas que operan a partir de los discursos normativos producidos por el varón, y la acción de visibilización llevada a cabo en las ficciones fantásticas. A la vista de estos planteamientos, es posible afirmar que hay una correlación entre escritura femenina y escritura fantástica.

Creemos que este paralelo se comprende mejor si, eludiendo la conocida visión esencialista y arquetípica de la mujer, se tiene en cuenta la perspectiva constructivista. Es cierto que la sombra del esencialismo es alargada. Pero a nivel pragmático, es decir, en la interacción entre un texto literario dado y su contexto de producción, es posible hallar la superación de las estériles cuestiones ontológicas que solo apuntaban a una transvaloración de los valores imperantes. La reacción de Maria G. Akrabova no puede ser más conveniente al respecto, en tanto llama la atención sobre el hecho de que lo fantástico femenino se ha producido en el contexto específico del falocentrismo cultural (Akrabova, 2014: 47). El resultado es la posibilidad de adoptar el constructivismo como posición desde la cual contemplar las fuerzas culturalmente construidas que operan sobre el género, el sexo o el cuerpo (Vendrell Ferré, 2004). Que hay una matriz heterocultural capaz de crear sujetos e identidades — femeninas sobre todo— cohibidas y sometidas es un hecho ya aceptado. En palabras de Rosi Braidotti,

estaríamos ante la certeza de un poder regulador cuyo efectos “no se distribuyen por igual entre los sexos, sino que más bien implementan la falta de simetría entre ellos” (2004: 86).

A estas alturas, tal vez sea útil detenernos un momento y reflexionar sobre algunos pragmatismos de las ficciones que estudiamos en el presente trabajo. Conscientes de la dificultad a la hora de abarcar lo fantástico desde el punto de vista teórico, nos acogemos a la propuesta de lo insólito que, como bien indica Flavio García (2012), acomuna al conjunto de ficciones no miméticas. En línea con Anna Boccuti (2020), leemos lo insólito como la resemantización contemporánea del género fantástico. Al revisar las tipologías existentes de la literatura de lo insólito, Carlos Abraham (2017) hace una primera y necesaria distinción entre insólito sobrenatural e insólito natural. El primero, caracterizado por la presencia de hechos sobrenaturales, engloba tanto la literatura fantástica propiamente dicha, con textos donde lo sobrenatural se presenta de forma problematizada, como la literatura maravillosa, donde lo contado no provoca asombro y coexiste sin conflictos con el orden de lo real. En el insólito natural, por su parte, donde lo sobrenatural está ausente, hallamos otras dos categorías. En la primera, la ciencia ficción, desde la cual se recurre a la ciencia y a la tecnología para dar forma al hecho insólito. En la segunda, en cambio, llamada literatura de lo extraño, no se echa mano del componente científico-tecnológico (Abraham, 2017: 283-285). Ya más adelante adscribiremos los textos de nuestro *corpus* a dichas categorías. Lo que nos interesa resaltar ahora es que estamos trabajando con reescritura de relatos mitológicos que se caracterizan por ese doble proceso de descontextualización y recontextualización del que ha hablado, entre otros, Martínez Fernández (2001). Si se tienen en cuenta sus apreciaciones, el subtexto pierde sus valores significativos iniciales y es insertado, recontextualizado, como intertexto en un nuevo contexto situacional adquiriendo “valores nuevos y tal vez imprevistos” (Martínez Fernández, 2001: 94). Queremos señalar ya desde ahora que estamos frente a intertextos marcados. Es decir, más allá de las desviaciones a las que es sometido el mito, el hipotexto, usando la terminología de Genette (1989), es fácilmente reconocible. Creemos que, en este proceso de reactualización, el hipertexto no pierde el carácter sagrado, ejemplar y significativo que fue propio del mito (Eliade, 2009). Y si, como señala el rumano, “el mito cuenta cómo [...] una realidad ha venido a la existencia [...] cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser” (Eliade, 2009: 14), en su deriva fantástica y en su uso reivindicatorio, estas reescrituras del mito tradicional parecen sacralizar el arduo devenir de los planteamientos feministas.

Ahora bien, antes de señalar brevemente las alteraciones de la materia mitológica, nos parece oportuno inscribir esta práctica revisionista dentro del contexto de la postproducción. Observa Bourriaud (2009) que, con la superación de la ideología modernista de lo nuevo, las obras de arte del pasado se convierten en elementos rentables a la hora de producir lo nuevo: “Los artistas de la postproducción inventan nuevos usos para las obras” (Bourriaud, 2009: 53). Puede entenderse, entonces, que, tras la apropiación, la obra sufre un desvío con respecto a su significación inicial y es capaz de desplegar nuevos valores ideológicos. En relación con dichos desvíos, recurrimos, una vez más, a la labor de Martínez Fernández quien, a partir de las cuatro operaciones lógicas de la vieja retórica, propone cuatro procedimientos por los que es posible resignificar los mitos: por alteración en el orden de los elementos que aparecen cristalizados en un texto dado; por omisión de elementos del subtexto; por sustitución de partes originales; y por ampliación del material que aparecía en el texto fuente (Martínez Fernández, 2001: 105-108). A estos, hay que añadir el cambio de focalización del que nos habla Ana Casas (2014) y con que se ponen de relieve puntos de vistas narrativos inéditos del subtexto.

Sentadas estas bases, dedicaremos las páginas siguientes al análisis de cinco textos de lo insólito hallados en la última narrativa en lengua española. El *corpus* que manejamos se centra en autoras nacidas a partir de los años cincuenta y cuyos relatos empiezan a publicarse a comienzos del siglo XXI. Estamos hablando de Patricia Esteban Erlés con “Criptonita” (2010), Mónica Crespo con “La caja de Pandora” (2017), Ana Cristina Rossi con “Abel” (2019), Tanya Tynjälä con “La coleccionista” (2019), y María Fernanda Ampuero con “Pasión” (2021). No está de más anticipar que los mitos recontextualizados en

estas páginas proceden de la mitología clásica, de la religión y de la sociedad de masas. Desde presupuestos feministas, estos hacen visibles y cuestionan las prácticas de sexualización promovidas dentro del sistema patriarcal, dejando ver cómo la categoría de femenino, elaborada por el orden masculino, condiciona el ser y el deber ser de las mujeres y, por ende, controla la construcción de su subjetividad. Esta suspicacia hacia la vigencia de mandatos, normas y símbolos del sistema sexo-género y su jerarquía aparece convertida en temas subversivos de lo insólito de esta centuria o, por lo menos, de lo que va de siglo. La consecuencia de cuanto aquí hemos dicho es obvia: una forma de ficción como la que procedemos a reseñar puede ser concebida como “un programa de denuncia social” (García-Valero, 2019: 329).

## Recontextualización de mitos y denuncia social. Casos prácticos

En el texto de la zaragozana Patricia Esteban Erlés, “Criptonita”, nos encontramos con una revitalización del mito de Superman. Antes de ahondar en su uso, y puesto que será de utilidad para todos los relatos que aquí estudiamos, conviene no perder de vista las ideas sobre mitificación y desmitificación propuestas por Umberto Eco en su *Apocalípticos e integrados*, cuya primera edición en italiano es de 1965. Justamente en un capítulo de este conocido ensayo, al reflexionar sobre el mito del superhéroe de Krypton y su simbolismo en el mundo contemporáneo, indica Eco que el proceso de mitificación se da cuando desde lo alto aparece una voluntad institucional de fijar tendencias mitopoéticas que proceden de abajo. Por su parte, el proceso inverso, el de desmitificación, presupone la disolución de ese repertorio simbólico institucionalizado (Eco, 1968: 249-252). No nos parece del todo descabellado poner en relación el sistema de opuestos que acabamos de ver con los binarismos donde es colocado el cuerpo sexuado y socializado de la mujer. Así, teniendo en cuenta el auge de los feminismos ya a partir del último tercio de la centuria pasada, es fácil ver cómo los discursos reivindicatorios de abajo alcanzan las capas altas y parecen mundanizarse en este desvío no mimético del contenido mitológico. Dicho de otro modo, puesta en duda la estabilidad de una visión del mundo dada, en nuestro caso la promocionada por el patriarcado, el fenómeno de actualización feminista de los mitos con sus tendencias mitopoéticas encuentra un terreno fértil en las estructuras textuales de lo insólito.

El relato fantástico de Esteban Erlés ofrece una crítica inteligente a esa ética del cuidado que las mujeres han interiorizado durante los largos siglos de dominación masculina, en la medida que deja ver el prejuicio que procede de su ejercicio. Su protagonista es la onicófaga cajera de un supermercado, la señorita Mascu, que da a conocer el placer experimentado cada día al tocar un fragmento de criptonita, el famoso metal de origen meteórico capaz de neutralizar los poderes de Superman. El narrador en primera persona cuenta cómo una tarde, por casualidad, da con la página *web* de dos geólogos y decide comprar un pedazo de esta piedra. El comienzo de una relación con un cliente del supermercado, Grandísimo Hijo de Puta, marca un punto de inflexión. Este es el momento en que empieza a descuidar a su gato albino, Carygrant, y a convertirse en víctima de los intereses sexuales y económicos del hombre. Porque, en efecto, este no solo dispone a su antojo del cuerpo de la protagonista, sino también de su dinero, lo cual la lleva a aplazar la realización de sus propios deseos. Convendría precisar dos cosas respecto del comportamiento de la señorita Mascu tras el comienzo de la relación con Grandísimo Hijo de Puta: que realmente existe una aptitud sexuada que se sustenta sobre la suposición de que hay un vínculo femenino con las tareas de cuidado, y que los efectos de dicha equivalencia derivan de lo que Harris llamó enculturación, esto es, una experiencia de aprendizaje que la generación más joven recibe como herencia de la de más edad (citada en Ferro, 1991: 1). Así, la protagonista se embarca en una vida de renunciaciones personales hasta convertirse en el medio proveedor total del hombre. Significativa es la referencia al hecho de que la señorita Mascu no se limite a ser simple fuente de sustento: “Desde la cama me pedía dinero para cigarrillos y cuerdas de guitarra” (Esteban Erlés, 2010: 42). Se presenta no solo la abnegación del personaje femenino, sino también su minusvaloración,

al ser relegada a un segundo plano: “me limitaba a ayunar de puro amor para compensar aquellos ataques suyos de gula” (Esteban Erlés, 2010: 41).

Señalábamos más arriba cómo dicha propensión no aparece adscrita a la fisiología, a esa retórica de aptitudes naturales que regularían el comportamiento, sino más bien a la adquisición cognitiva de un rol determinado. Esto es evidente a partir del paralelismo Clark Kent/Grandísimo Hijo de Puta. De hecho, al recordar el día en que, de niña, fue al cine para ver la película protagonizada por el superhéroe, la señorita Mascu revela su preferencia por la identidad mediocre y mortal del personaje: “a mí Superman me parecía irresistible [...] cuando sentía que sus poderes se evaporaban [...] me gustaba saber que un tipo tan formidable [...] podía verse metido en apuros por culpa de algo en apariencia insignificante” (Esteban Erlés, 2010: 36). De ahí el desarrollo de una verdadera empatía maternal hacia el hombre desvalido del supermercado. Todo sigue así hasta que un día, al volver del trabajo, encuentra su casa desvalijada: Grandísimo Hijo de Puta se había llevado el poco dinero que tenía en casa, su televisor y dos manzanas. A partir de ese momento, una vez sufridas las consecuencias de la entrega exclusiva y excluyente, de la autorrenuncia, asistimos a la desligadura de la protagonista de roles y papeles asignados y su evolución en sujeto individual.

Por otra parte, “La caja de Pandora” nos habla de la maternidad como mutilación, como momento en que la mujer ha de abandonar su posición de sujeto activo y deseante. Como Esteban Erlés, trata aquí Mónica Crespo la influencia simbólica y cultural en la constitución de la subjetividad femenina. Pero, a diferencia que el de aquella, el cuento fantástico de Crespo reflexiona sobre la asimetría entre los dos sexos, en tanto muestra cómo la paternidad no aparece enclaustrada dentro de la clásica estructura dual madre-hijo. Como es posible inferir ya desde el aparato titular, estamos ante una nueva lectura del mito de Pandora. Sin olvidar que en Hesíodo esta mujer encarnaba la negatividad del principio cósmico femenino, el relato del griego sirve de base a la vergarés para mitificar aspectos relacionados con la servidumbre de la maternidad y sus secuelas tanto en la vida personal de la protagonista como en su relación de pareja. En “La caja de Pandora”, el personaje femenino, Mara, esclavizada por la crianza de sus dos gemelos, se ve obligada a renunciar a su trabajo de pianista: “Ya no doy conciertos. Desde que nacieron los gemelos no he vuelto a separarme de ellos [...] Dos años para mí y para mis niños. Falta uno, y añoro la música” (Crespo, 2017: 54). Aquí, la conocida caja llena de desdicha es convertida en la caja de resonancia del instrumento musical que Mara toca. Y si el mítico recipiente de Pandora era el origen de todos los males para la Humanidad, la caja de resonancia del piano, símbolo de una posición activa de la mujer en el espacio social, representa el origen del mal en el interior de la familia. Ahora bien, de acuerdo con su hipotexto, el cuento de Crespo pone de manifiesto algunas cuestiones ligadas a la división de funciones entre los dos sexos. Y la verdad es que es posible encauzarlas en el vetusto discurso burgués decimonónico de feminidad y domesticidad. Porque, en efecto, la imagen que Crespo construye de su personaje femenino tiene muchos puntos de contacto con el modelo normativo de la mujer de interior del que nos habla, entre otros, Lipovetsky (1999). Es decir, una mujer-madre-esposa que dedica su vida a los hijos y a la felicidad de la familia.

De baja por maternidad, Mara se ve abocada a una alienante repetición de tareas en un ambiente, el del encierro doméstico, oprimente y cruento: “La porcelana blanca del plato me pareció el escenario de un crimen” (Crespo, 2017: 58). Como dijimos anteriormente, el cumplimiento de estos deberes se puede adscribir a la interiorización de pautas y conductas. Con razón señala Nancy Chodorow que “[l]as mujeres ejercen la maternidad porque antes ésta fue ejercida en ellas por otras mujeres” (1984: 308). Esta línea de continuidad entre generaciones de mujeres empeñadas en la crianza —regulada socialmente y situada políticamente— aparece cristalizada en el cuento a partir de la referencia a la madre de la protagonista:

Mi madre me recibió en la puerta cargando con los niños, me los entregó, y después, bolsos con biberones, pañales, espera, los juguetes; la imagen de Shiva agitando sus brazos. En unos minutos los tuve a los dos sentados en el asiento trasero del coche sobre sus sillas, los cinturones atados y juguetes

y chupetes en sus lugares. Al llegar a casa me puse un whisky. No lo había hecho en mi vida [...] De pronto me acordé de los niños. Cómo era posible. A mi alrededor, sobre la alfombra del salón, todas las bolsas que mi madre me había entregado, todos menos ellos. Dejé el vaso en el suelo, justo donde estaba parada, y corrí al garaje. Abrí la puerta trasera del coche y allí estaban: Estephanie, llorando, y Christian, serio, más de lo habitual, me pareció que me miraba acusándome. (Crespo, 2017: 55)

La cita, si bien extensa, sirve de pórtico para introducir el desajuste que existe entre la visión idealizada de la maternidad y la condición de madre en la sociedad actual. Y no deja de ser significativo que la actitud de reproche que la protagonista percibe en la mirada acusatoria del niño sea una mera anticipación de las regañinas que sufrirá por parte de su marido, Frank. Este personaje, siempre empeñado en las funciones del exterior, parece configurarse como defensor de la maternidad institucionalizada y de las actividades domésticas. Lo vemos claramente en las críticas que dirige a su mujer, culpable por no cumplir a la perfección con su papel de madre y de esposa. Tómense, como ejemplos concretos, estos dos pasajes del cuento: “¿y cómo está mi niña? Tiene la cara enrojecida de llorar, ya te he dicho que no te olvides del chupete, mira cómo se pone, eres...”; y, más adelante, “Mara, ¿y mi traje gris? Lo has traído de la tintorería, ¿verdad? [...] No sé qué pasa con mis trajes, no lo entiendo o es que tú...” (Crespo, 2017: 56 y 57). Frente al cúmulo de presiones y a la insatisfacción que experimenta en su vida marital, la protagonista decide volver a abrir la caja del piano: “Yo había tratado de contenerlo, de refugiarme en él y en los niños. Pero me estaba paralizando, aletargando, anulando” (Crespo, 2017: 65). Ese es el momento en que parece concienciarse como sujeto autónomo, capaz de desvitalizar ese ideal femenino impuesto por los modelos sociales. Así, decide acabar su relación con Frank y retomar sus giras.

Otro mito clásico, esta vez el de la ninfa Calipso, se actualiza en el cuento fantástico de la escritora peruana Tanya Tynjälä. El contenido del relato mitológico es bastante conocido: en base el texto homérico, esta habitante de la isla de Ogiigia retiene durante siete años al náufrago Ulises. Su cautiverio es posible gracias a la ofrenda de recursos materiales y al poder seductor de la ninfa. Finalmente, dado que añora a su mujer, el héroe abandona a Calipso y empieza su ruta hacia Ítaca. Nos interesa destacar ahora dos elementos constitutivos de la narración. El primero es el de la *femme fatale* que coloca la sexualidad femenina en el eje atracción-peligro. El segundo es el triunfo de los valores domésticos, burgueses, con su sexualidad virtuosa y templada, sobre los extradomésticos, donde lo femenino aparece irremediabilmente asociado a un erotismo devorador, incontrolable. Estos dos elementos reviven con funciones nuevas en “La coleccionista” hasta dar lugar a otro desenlace. Aquí, un narrador omnisciente cuenta, en tercera persona, la atracción fatal que un joven, Julián, siente hacia una misteriosa joven, Diana, la “más hermosa del mundo” (Tynjälä, 2019: 415). La relación con la mujer es posible a condición de que nadie sepa del idilio y de que no mantengan relaciones sexuales. Ahora bien, en un momento dado, Diana accede a la petición del hombre de pasar un fin de semana juntos y le pide recogerla en una cafetería situada cerca de una gasolinera en plena carretera. Aquí una camarera le obliga a comer un pedazo de tarta de manzana. La ofrenda funciona como elemento retenedor y el hombre siente que ya no puede abandonar ese lugar. Cuando la camarera vuelve a acercarse, Julián encuentra en sus ojos la mirada de Diana. En ese momento, nota también la presencia de muchos hombres con maletín atrapados en ese lugar.

Creemos que el mito clásico aparece con claridad en “La coleccionista”: la cafetería y la isla de Ogiigia, espacios donde la mujer ejercita una forma de control, se caracterizan por el aislamiento; la tarta y el café que Julián consume y que le atrapan en la cafetería en nada difieren de los agasajos con que Calipso retiene a Ulises; tanto el personaje homérico como el de Tynjälä llegan al lugar del cautiverio tras un desplazamiento; Diana y Calipso comparten una sensualidad perturbadora. Con respecto de este último punto, si bien es cierto que ambas participan de una belleza amenazante y embriagadora, en el caso de Diana el mito del misterio femenino, junto con la carga de atracción erótica, hace de la corporalidad de la mujer su terreno de resistencia. Para decirlo de otra manera, tal y como sobresale en el hipertexto, Diana es poseedora de un atractivo al que los hombres son sensibles. Sin embargo, el suyo es un cuerpo que no se deja disciplinar y que, justamente en su calidad de cuerpo sexuado, es capaz de resignificarse de forma

simbólica. Con su habitual agudeza, Rosi Braidotti ha escrito sobre ello en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004), cuando habla del cuerpo como territorio codificado, incardinado, desde el cual es posible subvertir los códigos culturales. Y, en efecto, en su libre gestión de la sexualidad, en el control de su función reproductora, Diana se adueña de una corporalidad que antes había sido propiedad indiscutida del varón. Este desajuste queda visible al comparar los dos desenlaces. En el hipotexto, el cuerpo de Calipso ha sido apropiado por Ulises y, finalmente, es abandonado. En su revisión, como si de una venganza se tratara, los hombres con maleta de mano que pueblan la cafetería, aunque seducidos por la joven, no tienen acceso a su cuerpo. Es más, para ellos no hay posibilidad de salida y pagarán con un cautiverio eterno la aminoración de la mujer a mera sede del goce visual. La *male gaze*, concepto elaborado por Teresa de Lauretis (1992: 64) y que contempla la reducción de la mujer a imagen —visión de belleza y cuyo cuerpo es el *locus* de la sexualidad—, se convierte, por consiguiente, en arma nociva por el varón. Y es que los efectos de su mirada, que habían causado la constitución de la mujer en objeto, acaban provocando su propia objetificación.

Los últimos dos cuentos del que nos ocupamos presentan un revisionismo de mitos religiosos. Veamos, primeramente, el caso de “Abel”, texto de ciencia ficción de Ana Cristina Rossi. En esta reinterpretación de la historia de los dos hijos de Adán y Eva, Caín y Abel, nos enfrentamos, nuevamente, a la cuestión de la libre gestión del cuerpo por parte de la mujer, pero también al acuciante tema de la supervisión sexual y la politización de la sexualidad. De ahí que sea fácil observar la subversión del cometido mitopoético religioso, pues su función no es ya servir como sustrato para el tema del cainismo con base en la envidia. Porque, en Rossi el fratricidio es la directa consecuencia de la voluntad de la mujer de no ofrecer su cuerpo como contenedor para la gestación de individuos con los que volver a poblar la Tierra. Debido al extendido conocimiento del mito bíblico, no creemos necesaria su síntesis. Nos bastará de momento con decir que, además de los celos homicidas, la perícopa aparece indisociablemente marcada por la relación entre sujetos que ocupan posiciones asimétricas. Ahora bien, “Abel” narra el colapso de la civilización humana como consecuencia de un apocalipsis climático. A partir de la alternancia entre pasado, recuperado a partir de vivencias personales y de recuerdos ajenos, y presente —“Ese era el mundo en el que yo nací, un mundo ‘empeorado’” (Rossi, 2019: 169)—, una desdoblada protagonista, Lalia, describe cómo el calentamiento global y el desastre ecológico han hecho del planeta un lugar inhóspito. La subida de los niveles del mar, el desplome de los niveles de oxígeno, la muerte de los polinizadores, la consiguiente desaparición de plantas y árboles, así como una extraña gripe aviar han dejado unos pocos sobrevivientes. Entre estos están Lalia y su hermano, Abel, en cuyos cuerpos ha aparecido una extraña membrana que les permite respirar incluso en condiciones de hipoxia ambiental. En un momento dado, frente al autoritarismo del hermano y convencida de que este la hubiese obligado a reproducirse con él, Lalia lo mata.

Se trata de un verdadero giro de tuerca al mito adánico, a esa cosificación de la mujer promocionada a partir del Génesis. Porque, de hecho, la conducta violenta de Lalia es clave para soslayar los efectos del poderío masculino sobre su cuerpo. Al reflexionar acerca de la estructura mitológica de Rossi, nos parece oportuno tener como punto de partida la ya aludida asimetría entre los sexos y, naturalmente, ponerla en relación con la politización de la sexualidad promovida por la Iglesia desde su conversión en religión estatal a partir del siglo IV (Federici, 2010: 62). En *La dominación masculina*, cuya primera edición en español es del año 2000, Pierre Bourdieu postula que la asimetría fundamental entre los dos sexos, ratificada y amplificadas por el sistema mítico-ritual, crea una jerarquía de poder en la que el varón se constituye como sujeto y agente y la mujer como objeto e instrumento. Justamente esta política del sometimiento —la mujer como objeto-para-otro— es la responsable del control ejercido sobre el cuerpo femenino y su uso como espacio productivo para asegurar la pervivencia de la especie. Así, Lalia, frente a la perspectiva de ser un simple objeto al servicio del otro que forma parte del sistema binario, un contenedor relleno por los intereses del patriarcado, hace del homicidio un acto de empoderamiento. Su utilidad es doble porque permite, por un lado, cuestionar los mandatos asimétricos de la religión y, por el otro, subvertir sus binomios diferenciadores, los mismos

que condenaron a Eva a una relación de control y dependencia del varón. En ese sentido, y en un claro ajuste de cuentas, Lalia es capaz de eludir la tradicional experiencia humillante y reductiva de la maternidad como destino gestionando su propio cuerpo en vez de ser gestionada, esclavizada.

La última reversión de la que nos ocupamos es la de María Fernanda Ampuero. En “Pasión”, relato que se enmarca claramente en el género maravilloso, la ecuatoriana retoma la historia de María de Magdala y mezcla mito religioso con el de la bruja tradicional. Recordemos brevemente la historia de esta discípula de Jesús. Aunque de forma escueta, en los evangelios neotestamentarios se nos relatan algunos episodios de la vida del Mesías en los que esta mujer cobra cierta relevancia: es curada por Jesús que le expulsa siete demonios (Lucas); asiste a la crucifixión (Marcos, Mateo y Juan) y a la sepultura de Jesús (Mateo y Marcos); es la primera testigo de la resurrección (Marcos, Mateo, Juan y Lucas) y de una cristofanía (Juan y Marcos). Es preciso advertir que, a lo largo de los siglos, el personaje de María Magdalena ha sido objeto de mezcla y superposiciones con otras mujeres bíblicas. Ello no ha de sorprendernos, sobre todo si con Navarra Puerto (2007) tenemos en cuenta cierta tendencia occidental, tradicional y patriarcal, a mezclar y diluir personajes femeninos en aras de su desvalorización. De ahí, sin duda, su asimilación a la mujer adúltera que Jesús salva de la lapidación; a María de Betania, hermana de Lázaro; a la mujer que unge y enjuga los pies de Jesús; a una de las hermanas, Marta y María, en disputa por servirle. Ahora bien, Ampuero usa todas estas historias y construye un relato donde, servida de la segunda persona del singular, deifica a María Magdalena. Junto con desacralizar, de paso, la historia de Jesús, único modelo idealizado en la cultura occidental judeocristiana, Ampuero pone a María Magdalena en el centro de la escena, en la encarnación de un mundo de sujetos femeninos estigmatizados por ser poderosos. Y es cierto que el relato culmina con su muerte como víctima de un amor romántico. Pero este episodio ofrece su interés desde dos flancos: deja entrever, por un lado, la actitud utilitario/egoísta del hombre; y nos permite, por el otro, establecer una comparación entre sacrificio masculino y femenino, donde este último es la base sobre la que se asentará el poderío del varón. Ahora bien, lo primero que salta a la vista es la adscripción de la mujer a una genealogía de brujas:

La primera profecía que cumpliste fue la de “eres igual a tu madre”. Te golpeaban para que no seas igual a tu madre mientras te gritaban eres igual a tu madre. Una noche, tendrías doce, trece, se te hizo tarde al volver de tu ocupación favorita: recoger raíces, hierbas y flores para luego en casa hervirlas, aplastarlas, mezclarlas y ver qué pasaba. Volviste corriendo con la alforja llena, levantabas el polvo con tus sandalias, ensuciabas los bajos de la falda y la gente al verte pasar sudada, jadeando, meneaba la cabeza como diciendo “pobrecilla”, como diciendo “otra como la madre”. (Ampuero, 2021: 64)

Y, así, todo lo que se narra en el cuento hace hincapié en la conducta de la protagonista y en el rechazo que genera su obrar. Creemos que el propósito reivindicatorio de la autora tiene gran peso a la hora de delinear al personaje. De hecho, su descripción está dominada por una rebotante feminidad disidente y repulsiva: la niña es presentada como un ser salvaje, mentalmente inestable, rebelde, insubordinada, poseedora de una sexualidad y un erotismo desbordantes. En definitiva, Ampuero otorga el relieve a un personaje femenino que reúne lo típicamente rechazado por el patriarcado. Además, y esto es lo que ahora nos interesa, este sujeto-mujer es el principal artífice de la desmitologización del personaje masculino. De hecho, se nos cuenta que, tras enamorarse de un predicador, María Magdalena se sirve de la magia para que los seguidores de Jesús tomen por cierta su descendencia divina. Esto la convierte en divinidad tutelar, la sitúa al nivel de ese dios cuyo culto ha comportado su subordinación. Así descubrimos que es gracias a su intercesión que se puede operar el primer milagro, el de las bodas de Caná, pero también la curación del ciego de nacimiento y la resurrección de Lázaro. Y cuando, finalmente, decide sacrificar su propia vida lo hace para que Jesús pueda resurgir. Este final, si bien cargado de cierto patetismo, adquiere gran significación. Sobre todo si lo leemos a la luz del clásico discurso de dominación desprendido de los textos bíblicos y de la operación de silenciamiento de las mujeres que opera ya desde los orígenes del cristianismo. De este modo, “Pasión” mitifica un pasado de poderío femenino usurpado por los intereses egóaticos del varón. Y, al hacerlo, subraya la correspondencia entre patriarcado y religión.



## Conclusiones

Del breve análisis llevado a cabo en estas páginas, resulta evidente el uso revisionista del contenido mitológico como estrategia rentable a la hora de visibilizar y cuestionar los discursos normativos que durante los largos siglos de dominación masculina han gravado sobre la subjetividad y la corporalidad femeninas. Y si, tal y como hemos podido comprobar a partir de los subtextos de nuestro *corpus*, tradicionalmente la mujer ha sido mitologizada como sujeto pasivo, encarnación de lo negativo en el sistema binario del género, en las nuevas lecturas de los mitos cambia su papel y se convierte en modelo y patrón activo, en sujeto de la enunciación. Este nuevo obrar la sitúa fuera de lo axiomático, hace de ella un sujeto capaz de transitar fuera de las dicotomías sobre las que se ha fundado su construcción identitaria. En ese sentido, y retomando los planteamientos de Eco expuestos más arriba, creemos que la mitologización feminista de los mitos, en su vertiente revisionista, responde a la voluntad de desmitificar la retórica del varón como modelo ideal, portador de la norma, la ley y el *logos*. Dicha operación de desmitificación de las masculinidades imperantes es compensada a partir de un nuevo proceso de mitificación del sujeto mujer, de la sacralización de su llegada a un nuevo terreno de legitimación de su subjetividad. Con sus planteamientos feministas, las narradoras de lo insólito del siglo XXI, creadoras de nuevas mitologías, inauguran una tradición que se propone criticar y subvertir la descalificación del sujeto femenino hecha a partir de mitos y mistificaciones. Desafían, de este modo, las vetustas estructuras de representación de la mujer y los valores sociopolíticos que el varón le ha atribuido como lo Otro en el sistema patriarcal.

## Bibliografía

- ABRAHAM, Carlos Enrique (2017), “Las literaturas de lo insólito. Una tipología”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 83, n.º 259-260, pp. 283-304. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7501>>.
- AKRABOVA, Maria G. (2014), *El signo y el espejo. Una aproximación a lo fantástico femenino*. Ciudad de México, Ediciones y Gráficos Eón.
- ALPINI, Gloria (2009), *The Female Fantastic. Evolution, Theories and Poetics of Perversion*. Fano, Aras Edizioni.
- AMPUERO, María Fernanda (2021), “Pasión”, en Ampuero, María Fernanda, *Pelea de gallos*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 63-70.
- BOCCUTI, Anna (2020), “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?”, en *Orillas*, n.º 9, pp. 151-176.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*. Joaquín Jordá (trad.). Barcelona, Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- BRAIDOTTI, Rosi (2004), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gabriela Ventureira y María Luisa Femenías (trads.). Barcelona, Gedisa.
- CASAS, Ana (2014), “El microrrelato y la reescritura fantástica del mito”, en Roas, David; López-Pellisa, Teresa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012), volumen II*. Benalmádena, Eda. Libros, pp. 33-55.
- CHODOROW, Nancy (1984), *El ejercicio de la maternidad*. Oscar L. Molino Sierralta (trad.). Barcelona, Gedisa.
- CRESPO, Mónica (2017), “La caja de Pandora”, en Crespo, Mónica, *Las madres secretas*. Barcelona, Editorial Base.
- ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Andrés Boglar (trad.). Barcelona, Lumen.

- ELIADE, Mircea (2009), *Mito y realidad*. Luis Gil (trad.). Barcelona, Kairós.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2010), “Criptonita”, en Esteban Erlés, Patricia, *Azul Ruso*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 33-44.
- FEDERICI, Silvia ([2004] 2010), *Calibán y la bruja*. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (trads.). Madrid, Traficantes de Sueños.
- FERRO, Norma (1991), *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA, Flavio (2012), “Quando a manifestação de insólito importa para a crítica literaria”, en García, Flavio; Batalha, Maria Cristina (eds.), *Vertientes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro, Editora Caeté, pp. 13-29.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019), “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”, en Álvarez Méndez, Natalia; Abello Verano, Ana (eds.), *Realidades fracturadas. Estética de lo insólito en la narrativa en lengua española*. Madrid, Visor, pp. 325-338.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus.
- JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy. The Literature of Subversion*. New York, New Accents.
- LAURETIS, Teresa de (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Silvia Iglesias Recuero (trad.). Madrid, Cátedra.
- LIPOVESTKY, Gilles (1999), *La tercera mujer*. Rosa Alapont (trad.). Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- NAVARRO PUERTO, Mercedes (2007), “Las Marías del cuarto evangelio: plural de singulares”, en Gómez-Acebo, Isabel (ed.), *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*. Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, pp. 63-116.
- ROAS, David (2020), “Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real”, en Roas, David; Massoni, Alessandra (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid, Visor Libros, pp. 15-29.
- ROSSI, Ana Cristina (2019), “Abel”, en López Pellisa, Teresa; Ruiz Garzón, Ricardo (eds.), *Insólitas*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 165-182.
- TYNJÄLÄ, Tanya (2019), “La coleccionista”, en López Pellisa, Teresa; Ruiz Garzón, Ricardo (eds.), *Insólitas*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 415-420.
- VENDRELL FERRÉ, Joan (2004), “El debate esencialismo-constructivismo en la cuestión sexual”, en Careaga, Gloria; Cruz, Salvador (coord.), *Sexualidades diversas. Aproximación para su análisis*. Ciudad de México, PUEG, pp. 35-64.