

PRECEPTOS TEÓRICOS DE SANDRA GILBERT Y SUSAN GUBAR EN *CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA* DE CARMEN LYRA

Gilda Pacheco Acuña*

ABSTRACT

This article studies *Cuentos de mi Tía Panchita* following the theoretical views of Sandra Gilbert and Susan Gubar. Specifically, the article explores the concept of “otherness” seen in feminine stereotypes and the concept of “anxiety of authorship,” proposed by both American critics, and uses these concepts in the analysis of Carmen Lyra’s text.

Key words: literary criticism, children’s literature, Costa Rican literature, Carmen Lyra.

RESUMEN

Este artículo estudia *Cuentos de mi Tía Panchita* siguiendo los preceptos teóricos de las críticas estadounidenses Sandra Gilbert y Susan Gubar. Específicamente explora el concepto de “otredad” de estereotipos femeninos y el concepto de “ansiedad de autoría” propuestos por Gilbert y Gubar, para luego retomarlos y analizar varios relatos del texto de Carmen Lyra.

Palabras clave: crítica literaria, literatura infantil, literatura costarricense, Carmen Lyra.

En este estudio se analizarán relatos de los dos núcleos de cuentos que configuran la obra de Carmen Lyra *Cuentos de mi Tía Panchita* siguiendo los lineamientos teóricos de Sandra Gilbert y Susan Gubar, dos feministas estadounidenses quienes dieron al feminismo crítico angloamericano criterios definitivos para su solidificación como enfoque literario válido. En particular, se revisarán los preceptos teóricos del libro *The Madwoman in the Attic* (1979) escrito por ambas autoras y que constituye un clásico dentro del campo de la crítica feminista. Esta importante obra crítica consiste en un análisis de escritoras de novelas victorianas del siglo XIX, tales como Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Bronte, George Elliot entre otras. La obra de Gilbert y Gubar también muestra los prejuicios patriarcales

ya que señala “cómo en el siglo XIX (igual que en la actualidad) la ideología machista dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina” (Moi, 1999: 68). En su libro, Gilbert and Gubar exploran el concepto de la otredad visualizado en las imágenes femeninas estereotipadas del ángel y el monstruo y también el concepto de autoría femenina.

1. La otredad visualizada en las imágenes del monstruo y del ángel

Se dijo anteriormente, el concepto de otredad se visualiza en el análisis de imágenes femeninas literarias. Para esto, las autoras comienzan su obra con el tema de paternidad literaria, es decir, “el poder de la pluma” lo tiene el escritor

* Catedrática. Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas, Universidad de Costa Rica.

quien se siente poseedor de sus imágenes. La creatividad en la escritora se considera entonces anómala, pues ésta se ve exclusivamente como característica masculina. En otras palabras, la pluma le es ajena a la mujer. Además, las escritoras no sólo han estado excluidas de la autoría sino sometidas a la autoridad masculina. La confusión histórica de estos dos conceptos, autoría y autoridad masculina, provoca la ansiedad de autoría en ellas. Así, la mujer ha sido estereotipada, encerrada en el texto y a la vez excluida de la creación del mismo (Gilbert y Gubar, 1998: 26-28).

Pero la escritora recrea la imagen femenina y en estas novelas, se observa como las autoras victorianas recurren a las mismas imágenes del “ángel” y del “monstruo” que construyeron los padres literarios. Según Gilbert y Gubar, la escritora es un ser misterioso que oscila entre estas dos imágenes la cual lucha por autodefinirse contra las definiciones patriarcales que se le interponen. Además según estas dos autoras, la otredad que en cierta forma no es sino una consecuencia de la negación de autonomía, se manifiesta en diferentes formas: adoración, temor, amor, aversión, por ejemplo (Gilbert y Gubar, 1998: 34). Es así como tenemos las imágenes de la virgen, la bruja, la esposa fiel y abnegada y la mujer envidiosa y codiciosa, en los textos literarios.

La primera que será analizada, la del ángel, es descendiente de la Virgen María y se convierte en un ángel doméstico. Gilbert y Gubar presentan la tesis que como el ideal de pureza es siempre femenino, éste conlleva a la carencia del yo, pues es un ideal (Gilbert y Gubar, 1998:36). Además, este ángel femenino se distingue por no tener historia propia, por dar consuelo y por sonreír y escuchar a los demás, pues su razón de ser es el dedicarse a los otros, es decir “una criatura pasiva, dócil y sobretodo sin personalidad” (Moi, 1999: 68). A pesar de estas “cualidades”, el ángel femenino no es ni grandioso ni extraordinario en sí sino que su virtud engrandece a su hombre. Así, las virtudes del eterno femenino como: la modestia, la gracia, la pureza, la delicadeza, la urbanidad, la discreción y la castidad (Gilbert y Gubar, 1998: 38) son características de esta imagen estereotipada propia de la sociedad patriarcal.

Sin embargo, según estas dos autoras, el ángel victoriano es también un ángel de muerte, ya sea como mensajero de muerte o como ayudante del agonizante. Además explorando un poco más esta imagen, Gilbert y Gubar dicen que si el ángel puede asegurar el bienestar de los otros, esto significa que puede manipular. Para estas dos autoras, en este ángel doméstico hay carnalidad mortal, lo cual acentúa la tensión entre la carne y el espíritu, es decir, la capacidad reprimida y la rabia explosiva (Gilbert y Gubar, 1998: 41), características todas que se presentan en los textos.

El monstruo es la otra imagen femenina bastante utilizada por escritores y escritoras. Es sin duda una imagen negativa, sin embargo, para Gilbert y Gubar el monstruo representa el poder del autor para aliviar sus ansiedades ya que encarna la autonomía intransigente (Gilbert y Gubar, 1998: 43) El monstruo femenino seduce, roba y mata. Para dar ejemplos más concretos tenemos a Medusa, Dalila y Salomé. Una figura representativa de esta imagen es también la madrastra malévola en quien se destaca la perversidad. Además, Gilbert y Gubar ofrecen una interesante percepción del monstruo al decir que éste puede estar oculto detrás del ángel o vivir en él (Gilbert y Gubar, 1998: 44). Usan como ilustración el conocido cuento “Blanca nieves” en donde ambas autoras afirman que la madrastra y Blanca nieves es una sola persona fragmentada en el yo y su opuesto, es decir, la pureza contemplativa y la acción significativa en conflicto (Gilbert y Gubar, 1998: 55). Es pertinente observar que la reina/madrastra es la conspiradora, la creadora de tramas, la energía creativa. Así, el monstruo femenino es “aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que tiene una historia que contar (Moi, 1999: 69). Si además de esta descripción, tenemos en cuenta que Gilbert y Gubar declaran que las características consideradas netamente masculinas como la resolución y la agresividad, resultan monstruosas si se reconocen en mujeres; entonces las escritoras, como “creadoras de tramas”, resueltas a presentarlas mediante sus textos, resultan verdaderamente monstruosas.

Según Simone de Beauvoir, la mujer es creada en la literatura para representar los sentimientos ambivalentes del hombre. En Swift, por ejemplo, la sexualidad femenina, atributo del monstruo, es sinónimo de degeneración, enfermedad y muerte (Gilbert y Gubar, 1998: 46). Así en el siglo XVIII el monstruo es imagen recurrente de los escritores satíricos. Pero en las novelas de escritoras también hay monstruos. Sin embargo, estas imágenes son más ambivalentes, pues si el monstruo sirve para aliviar ansiedades, en el caso de escritoras, su ansiedad es mayor. Las escritoras quieren salir de los textos patriarcales y al mismo tiempo definirse, lo cual no es nada fácil. Con sus monstruos, ellas quieren romper espejos, adueñarse del discurso y adquirir autoridad.

2. El concepto de ansiedad de autoría

Otra de las teorías de Gilbert y Gubar es el concepto de ansiedad de autoría. De acuerdo con Harold Bloom, citado en el texto de estas mismas autoras, el escritor siente “ansiedad hacia la influencia”, el temor de no ser su propio creador. Así, el escritor debe invalidar su padre poético. Siguiendo estos conceptos de Bloom, Gilbert y Gubar hacen una comparación con la mujer escritora y señalan en ella “ansiedad de autoría” en vez de “ansiedad de influencia”.

La ansiedad de la escritora es un rubro bastante complejo. Hay ansiedad por miedo a que el acto de escribir la aisle o la enajene. Hay temor de que la autoría sea impropia para su sexo y esto puede conllevar a crisis de identidad. Se crea un conflicto entre la creatividad y la feminidad. La escritora siente miedo a no poder crear, pues no es su rol según la sociedad patriarcal y además, de acuerdo con ésta, no tiene la capacidad para hacerlo. Y es que esta sociedad enferma a las mujeres tanto física como mentalmente. Gilbert y Gubar mencionan la anorexia, la claustrofobia y la amnesia como enfermedades femeninas que fueron percibidas en varias escritoras como productos de una gran presión social. Además de que muchas de las autoras padecieron varias enfermedades, oculares en el caso de Dickinson y otros tantos casos más, las escritoras se sienten encerradas y atrapadas, pues según la sociedad,

su propio género les niega la creatividad. (Gilbert y Gubar, 1998: 72) Y si tienen la oportunidad de poderse expresar, al principio las escritoras usan modelos masculinos que estereotipan y distorsionan la imagen femenina. Y aunque luego tratan de matizar estos modelos, las escritoras sienten que al hacerlo subordinan al resto de las mujeres. Por lo tanto, no es de extrañar que en la literatura lo enfermizo se vea como atributo propio femenino. Así, el ángel enfermo y moribundo es imagen recurrente en la literatura victoriana. También lo es el monstruo irracional, pues si las mujeres son insubordinadas, son entonces neuróticas (Gilbert y Gubar, 1998: 75).

De acuerdo a ambas autoras, las mujeres escritoras han utilizado varias estrategias para superar la ansiedad. En el siglo XIX las escritoras usan el travestismo metafórico (Gilbert y Gubar, 1998: 80) es decir, escribir con las imágenes creadas por hombres, o usar nombres masculinos, para pasar de la ansiedad a la autoría. Posteriormente, introducen nuevos temas. Algunas de estas escritoras producen obras que ocultan niveles de significados más profundos aunque se adaptan a las normas literarias. Según Gilbert y Gubar lo que esconden es la búsqueda de la mujer de su definición propia. Algunas escritoras crean personajes subversivos que encubren su fantasía creadora. Otras autoras proyectan sus impulsos rebeldes en estos personajes, mientras otras tratan en sus narraciones experiencias femeninas dentro de una perspectiva femenina y al hacerlo presentan un tipo de escritura no convencional a las normas establecidas; Virginia Woolf es uno de los mejores ejemplos. Así, las mujeres escritoras son vistas como excéntricas aisladas, como “las locas del desván” (Gilbert y Gubar, 1998: 86-87).

Gilbert y Gubar señalan entre las imágenes recurrentes de las novelas victorianas, imágenes de aprisionamiento, encarcelamientos y huidas que simbolizan la ansiedad de autoría y los miedos que la constituyen, anteriormente señalados. También destacan el temor a lugares ajenos o incómodos lo cual denota la ansiedad hacia el espacio. En suma, con estas imágenes y el simbolismo de las mismas, Gilbert y Gubar indican la reclusión social como la huida espiritual. Por un lado, los personajes femeninos resultan prisioneros de su

género. Por otro, las escritoras quieren escapar de los textos de hombres. Así este encasillamiento o encarcelamiento femenino, es observado por Gilbert y Gubar tanto en las creadoras como en sus creaciones. El monstruo entonces es el escape de una rabia reprimida que siente la escritora victoriana por su condición de reclusión ya que como manifiestan las autoras, las imágenes de encarcelamiento se perciben tanto en escritores como en escritoras. Sin embargo, según Gilbert y Gubar en el escritor hombre estos encarcelamientos y huidas son de carácter metafísico o metafórico, mientras que en la escritora mujer son de carácter social y cultural (Gilbert y Gubar, 1998: 100). Es ahora pertinente ver si estos conceptos de imágenes femeninas llamadas “el ángel” y “el monstruo”, así como el concepto de “ansiedad de autoría” pueden percibirse en la obra de Carmen Lyra *Cuentos de mi Tía Panchita*.

3. Las teorías de Gilbert y Gubar en el primer núcleo de relatos de *Cuentos de mi Tía Panchita*

En el relato del primer núcleo, “El tonto de las adivinanzas”, la madre del tonto de este cuento, llama a su hijo “tonto de mis culpas” (CTP, 16) con lo cual se evoca sutilmente la sexualidad femenina, su negatividad y el castigo por la misma. Parece que la creación (humana en este caso) si ha de ser positiva, debe atribuírsele al varón, lo cual simbólicamente representa una analogía de la creación literaria discutida anteriormente. Por otro lado, en “Uvieta” la imagen de la Virgen María es el ángel que Gilbert y Gubar reconocen en los textos victorianos, ya que es un ángel que se humaniza. La virgen no es otra sino “Mariquita” quien reclama la equidad de género en el trato para con ella y dice: “Jesús, Uvieta, no seas malagradecido! No me desprecies a mí. ¡Ajá, a José sí pudiste pedirle, y a mí que me muerda un burro” (CTP, 21). En este mismo cuento, vemos la imagen del ángel de la muerte representada en la Muerte misma. Esta “comadrita”, como la llama Uvieta, y de quien el texto nos dice que “es muy sácalas con Tatica Dios” (CTP, 22) es otra emisaria divina, como la Virgen, y solo sigue las instrucciones de nuestro Creador:

“Agarralo ojalá dormido y me lo traés” le dice Dios, y entonces la Muerte, muy obediente, “bajó de noche y cuando Uvieta estaba bien privado, lo cogió de las mechas” (CTP, 23). En este personaje se puede apreciar la ambivalencia del ángel o el mismo monstruo detrás del ángel, pues la muerte, tan temida y destructora, también es aquí una emisaria divina quien sigue sumisamente los designios del Creador.

En “Juan el de la carguita de leña”, una viejita es quien le da a Juan una varillita mágica diciéndole, “Es como un premio por lo sumiso que sos con tu mamá” (CTP, 25) Puede percibirse en Lyra un grado de subversión e ironía en dicho regalo, pues según la sociedad, la sumisa debe ser la mujer, no el hombre. Sin embargo, tal grado de subversión se desvanece, pues al tener la varillita, Juan, adquiere el poder. Se puede observar también en la princesa de este cuento, la condición de fragilidad femenina típica de las heroínas en la narrativa victoriana, pues la princesa llora, por las imposiciones paternas y necesita protección. Por suerte tiene a Juan, el de la carguita de leña, quien con su varillita, puede transformarlo todo.

En “Escomposte perinola” vemos al monstruo femenino encarnado en la esposa de Juan Cacho, pues “la mujer tenía un humor que sólo el santo Job podía aguantar” (CTP, 28). Además, su potencial reproductivo sexual, como en la visión de Swift, se presenta como factor nefasto ya que el texto nos dice, “Para alivio de males era peor que una cuila para tener hijos” (CTP, 28). Y si a esto sumamos que, “los chiquillos eran enfermizos, llenos de granos, sucios y con el ejemplo que les daba la Mama, también malcriados con el Tata” (CTP, 28) la magnitud de este monstruo es total y hereditaria, pues procrea sin medida pequeños monstruos quienes pareciera heredan la fragilidad femenina enfermiza de las heroínas victorianas, como también la furia reprimida de sus creadoras contra la autoridad patriarcal. Sin embargo, este monstruo es dominado al final del relato, pues a la esposa de Juan Cacho se le confina, después de haber sido toda “garroteada”, a estar en cama. Y posteriormente, se le condena a vivir en una casa en donde está sometida a la autoridad del marido basada en el poder de castigo físico de la “perinola”, otorgada a Juan por

nuestro Padre celestial. Vemos así, como en este cuento también está la presencia del confinamiento o aprisionamiento femenino que mencionan Gilbert y Gubar.

“La mica” es un relato bastante atractivo para análisis de personajes femeninos y el cual ilustra muy bien la “autonomía intransigente” que citan Gilbert y Gubar como característica del monstruo, ya que la mujer que se rebela, que subordina su rol social, que osa controlar su vida, es vista como una monstruosidad. Primero, la imagen de la bruja aparece en este relato. Una hechicera es quien transforma a la princesa, “la única hija del rey de Francia”, (CTP, 43) en nada menos que en una mica. La razón de este castigo resulta también bastante interesante. El hechizo se debe a que el rey no quiso casarse con la hechicera. Entonces en venganza la bruja, el monstruo, convierte a la pobre princesa, quien representa el papel de ángel en ese momento, en una mica y la condena a que permanezca así hasta que alguien quiera casarse con ella. Como vemos el matrimonio juega un papel crucial en este cuento y bastante subversivo. Primero la bruja es rechazada por el rey. Este rechazo se podría contemplar desde la perspectiva machista de que es el hombre quien propone matrimonio y quiere casarse, no la mujer. Además, si añadimos que esta bruja es “una vieja más fea que un susto en ayunas” (CTP, 37) y que no pertenece a la familia real, pues la bruja no tiene ninguna esperanza. EL hechizo en sí, resulta también bastante interesante. Primero, no es al rey a quien se le castiga sino a la pobre princesa, otra víctima femenina. Luego se basa en el razonamiento de que por su aspecto físico, nadie querrá casarse con una mica. Así, la belleza física o apariencia de la mujer resulta factor esencial para poder ser elegida, siguiendo la mentalidad patriarcal. Por consiguiente, la bruja piensa que la princesa estará condenada a ser mica por el resto de su vida. No contaba con que podía aparecer un príncipe con “el corazón derretido” (CPT, 38) que por lástima aceptara casarse con la mica y quien al hacerlo “sintió una gran carga, como si una cadena atara su vida a la de aquel animal” (CTP, 38).

Sin embargo, retomando la idea de autonomía, es la mica quien propone matrimonio a los

tres príncipes, quienes no se sorprenden de que la mica pueda hablar, sino de que tenga la osadía de querer casarse, “Vos sos tonta-[le contestó el primer príncipe]-¿Cómo me voy a casar con una mica?” (CTP, 37) No obstante, aunque transformada en mica, esta princesa actúa, se casa con el príncipe, decide donde viven y sobretodo hace lo que quiere porque es muy “cabezona”. Así, la mica por un lado es el ángel doméstico víctima, la prisionera de un hechizo, y por otro, es un ser de autonomía intransigente, característica del monstruo de Gilbert y Gubar. La dualidad de que hablan las críticas estadounidenses se encuentra entonces encarnada en la mica.

En “La cucarachita mandinga” vemos al ángel de muerte. Primero en ella hay rasgos de la seductora, *la femme fatale*, característica también atribuida al monstruo, pues la cucarachita “se peinó de pelo suelto” (CTP, 44) para esperar a sus pretendientes y así elegir a su pobre víctima. La ambivalencia es que aunque cumple con el rol social femenino de domesticidad, pues la cucarachita es muy hogareña, ya que cocina y limpia su casa, ella también tiene un rol subversivo, pues ella es quien elige a su hombre y lo controla. La cucarachita mandinga escoge al Ratón Pérez primero porque le atrae físicamente, “se le fueron los ojos al verlo. Parecía un figurín (...)” (CTP, 44). Pero además, el ratón es el elegido por su debilidad, ya que su gritillo de “I, i, iii ...!” que no intimida a nadie, es lo que termina de convencer a la cucarachita que él es el hombre de su vida, pues ella podrá controlarlo. Sin embargo, la vida del Ratón Pérez resulta bastante efímera a la par de la Cucarachita Mandinga. En realidad, la cucarachita en cierta forma le ocasiona su muerte. Ella, la seductora, lo tentó con el arroz con leche, y él, el glotón “calló dentro de la olla” (CPT, 45).

La subversión de personajes femeninos se puede también apreciar en “La suegra del diablo”. Aquí no hay prisioneras, sino que el prisionero es el mismo diablo quien está atrapado en una botijuela. La suegra es temida ya que tiene el poder de aprisionar al demonio, encerrarlo en una botijuela de hierro y enterrarlo. “El Malo” es liberado por un pobre leñador, quien cuando necesita “espantar” al diablo, sencillamente le nombra a la suegra, lo cual causa la huída del

demonio debido al terror que esta mujer le inspira. Irónicamente, la suegra es el monstruo quien hace un bien a la humanidad al encerrar al Malo, pues en aquel pueblo “nadie volvió a cometer un pecado mortal” (CPT, 52). Esto simbólicamente puede interpretarse como si los monstruos femeninos no sólo tienen poder sino que pueden hacer importantes cambios sociales.

La subversión de roles femeninos continúa en “El cotonudo”. Aquí el sumiso es Juan hasta tal punto que la narradora, siguiendo el estereotipo social femenino, nos dice, “parecía una hija mujer” (CTP, 54). La princesa, en cambio, es una combinación de ángel y monstruo. Por un lado, tiene que llorar, suplicar y arrojarse para que “el merecido” del cotonudo, acepte el dinero. Pero por otra parte, tiene una “autonomía intransigente”, ya que actúa, engaña y “trama”, mostrando así una energía creativa que comparten las novelistas victorianas descritas por Gilbert y Gubar. En este cuento, vemos como la presión social siempre está presente, pues al hacer lo que ella quiere, es decir, desobedecer al rey, su padre, y casarse con quien ella quiere, la gente grita, “¡La princesa se ha vuelto *loca!*” (CPT, 58, *mi énfasis*).

La subversión de personajes femeninos alcanza varios niveles. La vemos hasta en las niñas, como la de “La casita de las torrejitas”, quien no sólo engaña a la bruja “pipiriciega,” característica enfermiza típica femenina en la literatura, sino que mata y se posesiona de la casa de la bruja. También Lyra deconstruye un poco la imagen de la bruja astuta de Blanca nieves, ya que esta hechicera es tonta o quizás un poco inocente, a veces es como una niña, si se quiere. Contrasta con la bruja del “Pájaro dulce encanto” quien es la poseedora de conocimiento, pues es la única que sabe como curar al rey de su ceguera. Con la bruja de “La casita de las torrejitas”, Lyra presenta una variación del arquetipo de la bruja con gran poder creativo que describen Gilbert y Gubar. Otro ejemplo se encuentra en el cuento “Salir con domingo siete”. En este relato, las brujas no son nada creativas, pues ni siquiera pueden terminar sus propias canciones.

En “La negra y la rubia” los estereotipos femeninos del ángel y el monstruo, no solamente

están presentes, sino que muestran interesantes variaciones. Tenemos a la típica madrastra del relato, quien como la de cenicienta, es malévola y ambiciosa, y a quien Lyra, mediante su narradora, describe como “una “vieja birringa” (CTP, 66) de mal genio. Tenemos también a la negra quien aparte de ser “una hija fea como toditica la trampa” (CTP, 66) es también celosa y envidiosa. Y finalmente, está la niña rubia quien cumple a cabalidad su papel de ángel, pues además de ser buena, bonita, sumisa y sufrida, es ayudada directamente por la Virgen. Nuestra Señora no sólo es su madrina de bodas sino que en un papel de ángel de la muerte, es quien se la lleva al cielo. Pero, como indiqué anteriormente, hay matices muy interesantes en este cuento. Por ejemplo, la negra aunque envidiosa y celosa quiere ser “comadre” de la niña blanca, es decir, quiere acercarse a ella y ser su amiga. Sin embargo, la Virgen impone a la rubia la condición de no hablar con nadie, de no ver a nadie cuando sale. Es decir, la virgen la aísla, la aparta, la encierra en trajes maravillosos. Este último punto también puede resultar algo polémico, pues la Virgen hace admirable a la rubia basándose en lo físico, en la apariencia, ya que además de su belleza natural, los regalos de la Virgen, esos vestidos casi mágicos, hacen de ella una persona deseada y envidiable en la comunidad. Por lo tanto, la rubia no sólo está atrapada debajo de la olla, sino en su rol de muñeca social. Por otro lado, la negra, al final del cuento, vive con la rubia quien cumple a cabalidad su rol social femenino de sumisión, y por eso la negra, aprendiendo de la rubia, “se puso un poquito más amable” (CTP, 71).

Estas mezclas o ambivalencias pueden verse en muchos otros personajes femeninos de los cuentos de Lyra. Otro ejemplo sería el de la esposa del compadre rico en “Salir con domingo siete” quien además de su codicia y gran ambición, sus trucos y engaños, al final del relato, la ira o rabia del monstruo descrito por Gilbert y Gubar explota en ella al ver sus planes fallidos, lo cual la enferma, típica característica femenina de las heroínas victorianas, la debilita y la condena a la pasividad, pues “tuvo que coger cama” (CTP, 80).

Sintetizando un poco más las características que se perciben en este núcleo en relación

con el concepto de ansiedad de autoría podemos citar primero la soledad. Muchos de los personajes femeninos viven en soledad, ya sea por ser viudas, madres solteras o princesas encarceladas. Estos aprisionamientos son varios, pueden ser físicos, sociales en forma de enajenación, o morales en forma de vicios o defectos. La rubia está atrapada debajo de una olla, la Muerte está atrapada en el palo de uvas de Uvieta, la reina loca de “La suegra del diablo” está atrapada en su mente, pues tiene al diablo entre sus sesos. Algunas otras viven atrapadas en su codicia o en su fealdad. Otra de las características de esta ansiedad es el miedo a no poder crear, el cual lo sienten las brujas de “Salir con domingo siete” y por eso premian al compadre pobre por completarles su canción. Otra característica más de la ansiedad de autoría señalada por Gilbert y Gubar es la presencia de un discurso con niveles de significados ocultos. En realidad, se pueden sentir esas brechas en el discurso de Lyra. Las acciones las narra la Tía Panchita, pero no las juzga: Un rey manda a sus hijos a un viaje para que se hicieran valientes, pues eran algo “mamitas”; la esposa de Juan es garroteada para que se vuelva “una madeja de seda”; la misma Virgen María no puede cumplir con su rol de protectora en “La flor del Olivar” pues no libera del mal al bondadoso príncipe; en “La negra y la rubia”, a igual nivel, se intercalan los discursos de la cenicienta y la de la Virgen de los Ángeles. Como la narradora casi no hace comentarios, el lector se cuestiona: ¿Está Carmen Lyra denunciando el machismo, la violencia doméstica, el racismo, la fe religiosa de nuestra sociedad? ¿Es la Tía Panchita con sus cuentos o es la autora misma quien lo hace sutilmente detrás de un discurso fino y humorístico en sus relatos?

4. Las teorías de Gilbert y Gubar en el segundo núcleo de relatos de *Cuentos de mi Tía Panchita*

En el segundo núcleo de cuentos, es decir, el formado por las prosopopeyas, la imagen del ángel y la del monstruo no están tan presentes. Podría decirse que no hay ángeles en este núcleo, lo más cercano a lo angelical sería Tía Palomita

Yuré por su inocencia, la cual es elocuente pues le cree todas las mentiras a Tío Conejo. También sobresale la lealtad de Tía Ardilla hacia Tío Conejo. Pero en realidad, estas dos virtudes no son tan positivas si se analizan en contexto, la inocencia de Tía Palomita Yuré y la lealtad de Tía Ardilla las exponen a ser burladas o usadas por Tío Conejo. También se destaca la acción de la dulce Tía Cotorrita, quien aún vestida de novia, “se metió en la cocina y con sus propias patitas hizo un gallo a su padrino” (CTP, 107) quien no era otro que Tío Conejo. Pero la mayoría de las tías, no tienen características admirables, por ejemplo, Tía Iguana está “llena de envidia” (CTP, 98).

Sin embargo, algo que se observa como patrón recurrente es el castigo o la crítica cuando una de estas tías se expresa o actúa de igual forma que algunos de los tíos. Por ejemplo, Tía Ballena es “una vieja bocana” (CTP, 91) por manifestar su recelo y desconfianza, pero sobre todo no se le perdona que siendo “una triste mujer” (CTP, 91) quiera “gobernar toda la Tierra”, lo mismo que quiere Tío Elefante. Tía Venada por “lenguona” al comentar la maniobra deshonesto de Tío Conejo quedó “pifiada”. Tía Zorra es una “fisgona” y “una gran lambuza, sinvergüenza” (CTP, 93) por querer hacer lo mismo que hizo Tío Conejo para obtener los quesos. No hay monstruos destructores o tentadores sino parece que lo monstruoso de estas figuras femeninas es tratar de expresarse o de hacer o pensar lo mismo que hacen o piensan los animales machos personificados. En cuanto a la rabia contenida que mencionan Gilbert y Gubar, la única que presenta un caso similar es Tía Zorra a quien le da un ataque de cólera por fracasar en obtener los codiciados quesos, los cuales Tío Conejo pudo robarse con tanta gracia y maña.

Explorando un poco más el concepto de ansiedad de autoría, este segundo núcleo de cuentos también describe algunas de sus características. La soledad está también en este segundo núcleo de cuentos. Los tíos y tías se hablan, se burlan, pero son bastante individualistas. La Tía Zorra siempre anda sola y siempre es enajenada, por ejemplo. Los aprisionamientos también están presentes, pero la mayor parte del tiempo el

atrapado no es una tía, sino Tío Conejo, ya sea por un muñeco de cera o por un tigre, ya sea que esté en un saco o en un pozo. Sin embargo, Tío Conejo siempre escapa y sale victorioso. El miedo a no poder crear, quizás fue la perdición de Tía Zorra quien en vez de idear una nueva manera de conseguir los quesos, simplemente repite los trucos de Tío Conejo. Aquí en este segundo núcleo de cuentos, también vemos un discurso con brechas y en algunos casos es la misma Tía Panchita quien las crea cuestionando el relato mismo, “-¡Achará que Tío Conejo fuera a salir con acción tan fea! Yo más bien creo que fue tía Zorra y que quien me lo contó se equivocara ...” (CTP 97).

Es importante hacer unas observaciones en relación con los dos núcleos de cuentos. En el primer núcleo las imágenes del ángel y del monstruo están bien delineadas aunque usualmente se vuelven ambivalentes. En el segundo núcleo estas imágenes son prácticamente inexistentes. Irónicamente las hembras del segundo núcleo representan más a la mujer adulta que está casi ausente en el primer núcleo de cuentos en donde niñas princesas, viejitas cansadas y solitarias y viejas brujas son las imágenes femeninas más recurrentes. Así, el segundo núcleo de cuentos representa quizás un mundo más real, pero con un poco de sarcasmo se le describe dentro de un mundo animal. Sin embargo, en el primer núcleo de cuentos hay más personajes protagónicos femeninos, mientras que en el segundo núcleo todo gira alrededor de Tío Conejo, pasando las tías a segundo plano. Quizás por esto la envidia, la rabia y las “boconadas” femeninas sean comprensibles en este segundo núcleo. Las tías también quieren comer quesos o gobernar la tierra o sencillamente poder hablar y expresarse cuando quieran. Es una sociedad patriarcal representada en Tío Conejo y en donde las tías están totalmente subordinadas.

Así, reflexionando sobre la noción de ansiedad de autoría, se aprecian muchos miedos y críticas ocultas en el discurso de Carmen Lyra. Usando una voz femenina para transmitirlos, pero una voz que casi no censura, el discurso está lleno de brechas, de subversión y de ambigüedades que generan tensión. La escritora no está en el desván, está afuera, un poco aislada, pero conoce

a su sociedad y mediante un discurso sutil adornado de humor y encanto, pide mejoras y hace denuncias. Sin embargo, no está en busca de una redefinición de identidad individual sino persigue una redefinición o reestructuración de una mejor sociedad. Su interés no es el de ser solo creadora de textos, sino el de crear una familia unida que escuche, disfrute y aprenda de los *Cuentos de la Tía Panchita*.

5. Conclusiones y comentarios

En este espacio final es propicio para indagar un poco más sobre temas planteados teóricamente por Gilbert y Gubar que no se visualizan en la obra de Lyra o que se presentan con cambios significativos. Por ejemplo, se observa en el texto de Lyra los estereotipos visualizados por estas dos críticas estadounidenses en su estudio, pero a veces el patrón, no se sigue al pie de la letra sino que se presentan interesantes variaciones. En el primer núcleo, el ángel y el monstruo están presentes, pero se mezclan, se combinan o se transforman. Es decir, predomina la ambivalencia en estas figuras. En el segundo núcleo no se dan sino se observan características angelicales o monstruosas. El segundo núcleo de cuentos es un mundo más realista, no hay “varillitas mágicas” ni encantamientos, quizás Lyra nos está diciendo mediante la omisión de imágenes femeninas estereotipadas que la vida misma es así, combinaciones o variaciones o rasgos, pero no absolutos. Sin embargo, en los dos núcleos hay subversión, los valores son relativos, la suerte cambia. Hay princesas pasivas pero la mayoría son pensantes y activas, hay viejitas pobres, pero algunas son bastante sabias, hay brujas malévolas y brujas simpáticas. Así, Carmen Lyra deconstruye la otredad con la subversión, variedad y versatilidad de sus personajes.

En cuanto a la ansiedad de autoría, creo que se presenta con una gran variación, la ansiedad por la escritura está presente lógicamente, pero no como la plantean Gilbert y Gubar. En Lyra no se ve el miedo de escribir con lo cual la autora femenina pueda ser enajenada o aislada. En Lyra se ve el deseo de comunicarse, de escribir para enseñar, aconsejar, denunciar. Para ella la

escritora es responsable del mejoramiento social, en lugar de aislarse, al escribir la autora se debe involucrar con gusto en su sociedad y si la crítica es por el deseo de transformarla para mejorarla.

En este espacio final se debe mencionar a un personaje importante que no ha sido analizado hasta el momento y que en cierta forma concretiza la autoría de Carmen Lyra. Es decir, la voz femenina que escogió Lyra para narrarnos sus cuentos, nuestra querida Tía Panchita. Se ha dicho que la narradora de estos cuentos tiene como función salvar el código moral, pues habla para un narratario, un “tú creyente”, sin conciencia crítica. Sin embargo, lo del narratario sin conciencia crítica, es bastante cuestionable. En realidad, aquí está uno de los mayores valores de estos cuentos, pues quien los lea, niños o adultos, piensa, reflexiona y se cuestiona muchos aspectos. Cuando en el mismo prólogo, la autora misma refiriéndose a su narradora nos dice que su tía Panchita “tenía el don de hacer reír y soñar a los niños”, se podría añadir que también tiene el don de hacer reflexionar a grandes y a chicos. Además, la función comunicativa y la función expresiva son propias de la narradora de estos cuentos. Con el uso de diminutivos y posesivos, nuestra Tía Panchita crea una atmósfera cordial para prepararnos a escuchar el mensaje de Carmen Lyra.

En suma, en *Cuentos de mi Tía Panchita*, Carmen Lyra nos presenta dos mundos que en cierta forma se complementan. La necesidad de transformaciones como encontramos en los cuentos de hadas es necesaria para evitar las tensiones y conflictos presentes en las prosopopeyas. La ayuda mágica del primer núcleo de relatos se transforma en audacia y astucia en el segundo núcleo, es decir, la pasividad en acción. Las heroínas subversivas del primer núcleo deconstruyen la otredad, las tías del segundo núcleo buscan oportunidades para definir su identidad. Así, Carmen Lyra usa la autoría para salir del desván y brindar una literatura para todos, unos cuentos que deleitan, instruyen y nos hacen recordar que todos, hombres y mujeres, somos una gran familia, y que aquí en Costa Rica, todos somos sobrinos y sobrinas de la Tía Panchita.

Bibliografía

- Abel, Elizabeth, ed. 1982. *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Abreu Gómez, Emilio, ed. 1950. *Escritores de Costa Rica*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Araujo Aguilar, Patricia et al. 1977. *Rasgos comunes de tres categorías de análisis en el relato literario: Análisis estructural de los Cuentos de mi Tía Panchita, Cuentos viejos, Cocorí y El abuelo cuentacuentos*. Tesis de licenciatura: San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.
- Bonilla Baladares, Abelardo. 1957. *Historia y antología de la literatura costarricense*. San José: Editorial Universitaria.
- Castro Rawson, Margarita. 1971. *El costumbrismo en Costa Rica*. 2 ed. 3 San José: Imprenta Lehman.
- Chase Brenes, Alfonso. 1999. “Carmen Lyra: constructora de ideas”. *La Nación*. (San José, Costa Rica), 30 de mayo. Suplemento Áncora pp. 1-2.
- Dobles Rodríguez, Margarita. 1999. *Literatura infantil*. 3 ed. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Donovan, Josephine, ed. 1975. *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Lewington: The University Press of Kentucky.
- Duarte, Christian et al. 1996. *Comparación literaria entre los cuentos de María Leal Noguera (Cuentos viejos) y Carmen Lyra (Cuentos de mi Tía Panchita)*. Tesina

de curso integrado de humanidades. San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.

Fernández, Mario. 1974. *Autores costarricenses* 7 ed. San José: Editorial Fernández-Arce.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. 1998. *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

González, Luisa y Carlos Luis Sáenz Elizondo. 1998. *Carmen Lyra*. 2 ed. San José: EUNED.

González Araya, María Nidia. 1996. *Carmen Lyra: una voz callada*. Tesis de maestría. San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.

Greene, Gayle and Coppelia Kahn, eds. 1985. *Making A Difference: Feminist Literary Criticism*. New York: Routledge.

Guerin, Alfred, ed. 1999. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford University Press.

Horan, Elizabeth. 1997. "Escribiendo 'La Santa Maestría: Carmen Lyra y Gabriela Mistral'". *Revista de Filología y Lingüística*. XXIII (2): 23-28.

Kolodny, Annette. 1975. "Some Notes on Defining a Feminist Literary Criticism" *Critical Inquiry* 2 (1), (75-92).

Lyra, Carmen, seud. 1975. *Cuentos de mi Tía Panchita*. 7 ed. San José: Litografía e Imprenta Nacional, 1975.

_____. 1994. *Cuentos de mi Tía Panchita*. ed. San José: Editorial Costa Rica.

_____. 1999. *Cuentos de mi Tía Panchita*. San José: Editorial Guayacán.

Madrigal Abarca, Marta. 1995. *El folclor y la tradición oral en los Cuentos de mi Tía Panchita*. Tesis de licenciatura. San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.

Moers, Ellen. 1976. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday.

Moi, Toril. 1999. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Molina Jiménez, Ivan. 2000. *Ensayos políticos: Carmen Lyra y Carlos Luis Fallas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Nicholson, Linda J., ed. 1990. *Feminism/ Postmodernism*. New York: Routledge.

Pérez Yglesias, María. 1989. "Literatura infantil y los medios de comunicación: La formación de la conciencia crítica. En: *Herencia: Programa de rescate y revitalización del patrimonio cultural*. I (2).

Portuguez de Bolaños, Elizabeth. 1964. *El cuento en Costa Rica, estudio, bibliografía y antología*. San José: Lehmann.

Quesada Soto, Álvaro. 1998. *La formación de la narrativa nacional costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- _____. 1998. *Uno y los otros*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Robinson, Lillian. 1972. *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Ohio: Bowling Green University Press.
- Sandoval de Fonseca Virginia. 1998. *Resumen de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Vásquez Solórzano, Romano. 1989. *El funcionamiento de lo social en un texto literario: Análisis de Cuentos de mi Tía Panchita*. Tesis de licenciatura. San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.
- Viquez Guzmán, Jorge Benedicto. 1976. *Los Cuentos de mi Tía Panchita: Modelo, Género e Interpretación*. Tesis de licenciatura. San Pedro de Montes de Oca: Universidad de Costa Rica.