

El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas en “Los ojos rotos” de Almudena Grandes

Maria G. Akrabova
Wichita State University

¿Cómo se expresa textualmente el deseo femenino? En su colección de cuentos significativamente titulada *Modelos de mujer* (1996), Almudena Grandes abarca la representación de lo femenino al introducir las fuerzas motrices de la pasión y de lo subconsciente a través de un énfasis en la otredad, en lo irracional y lo no-normativo. Especialmente representativa para este enfoque es “Los ojos rotos”, una “historia de aparecidos” (como lo declara el subtítulo) que cuenta de las relaciones embrolladas entre la retrasada mental Miguela, su espejo, el fantasma Orencio y Queti, una de las pacientes del manicomio donde tienen lugar los acontecimientos narrados. El espacio enclaustrado de la institución mental donde se desarrolla la trama hace eco de ambientes góticos en los cuales la experiencia femenina oscila entre el horror y la locura.

Es precisamente la ambigüedad interpretativa que brota de la simultánea afirmación y negación de la identificación entre mujer y desequilibrio mental que hace posible una percepción del texto como inherentemente subversivo. La presencia del fantasma y el tratamiento del motivo del espejo suscitan dos posibles lecturas: una que define el texto como fantástico (que, en términos de Todorov, ocurre en la vacilación entre lo extraño y lo maravilloso) y otra, complementaria, que encuentra en el texto motivos feministas (es decir, de resistencia a los modelos conceptuales patriarcales). Haciendo hincapié en el concepto clave de la ambigüedad, a continuación se pondrá de relieve el carácter subversivo del texto que reside en el cruce de lo fantástico y lo feminista, en la manera en que, simultáneamente, se suscitan y se cuestionan estos dos tipos de lectura.

En la medida en que la otredad femenina frecuentemente se ve asociada con lo anormal en el sentido psicológico, un punto de partida importante para el presente estudio es el análisis de esta asociación en términos socio-culturales. ¿Es “mujer” un sinónimo de “locura”? Esta pregunta, bajo diferentes formas, ha suscitado gran parte del debate feminista que abarca cuestiones de identidad y autodefinición procedentes de binarismos opositorios. En 1975 Shoshana Felman plantea directamente esta cuestión con las primeras líneas de su ensayo “Women and Madness: the Critical Phallacy”:

Is it by chance that hysteria (significantly derived, as is well known, from the Greek word for ‘uterus’) was originally conceived as an exclusively *female* complaint, as the lot and *prerogative* of women? And is it by chance that even today, between women and madness,

sociological statistics establish a privileged relation and definite correlation? ... How is this sociological fact to be analyzed and interpreted? What is the nature of the relationship it implies between women and madness? (7).

El estudio de Felman es significativo ya que articula la delimitación de la mujer en los marcos del sistema conceptual occidental. Usando el análisis que Jacques Derrida hace del modelo de pensar opositorio, dominante en la cultura occidental (todo se comprende en relación con su contrario—por ejemplo, alto/bajo, hombre/mujer, cuerdo/loco, palabra/silencio, el Yo/el Otro—mientras que al mismo tiempo tales oposiciones también son jerárquicas y valorativas), Felman demuestra que los modos tradicionales de la representación de la mujer siempre la sitúan como elemento subordinado en la oposición: ella es la Otra con respecto al hombre y, consecuentemente es lo que él no es, loca y muda.

El ensayo de Felman se centra en dos problemas fundamentales. Primero, formula una cuestión de planteamiento: si la mujer es por definición loca y muda, ¿quién articula su otredad? Y segundo, investiga cómo la clasificación de la mujer como Otra, loca y muda se refleja en la crítica literaria tradicional en la cual, resulta, se puede observar una incapacidad de visualizar y/o teorizar la otredad.¹ El ensayo revela la difícil tarea que enfrenta la mirada crítica femenina-feminista: cómo trabajar en contra y fuera de las instituciones lingüísticas, críticas y culturales para evitar que la definan como Otra, loca, muda e invisible. Esta preocupación está claramente expresada en los textos clásicos del feminismo contemporáneo, desde los escritos de Luce Irigaray, Helene Cixous y Julia Kristeva a los estudios de Sandra Gilbert, Susan Gubar y Elaine Showalter, para citar algunos de los nombres más representativos. Sin embargo, en sus treinta años de desarrollo desde la fecha de publicación del ensayo de Felman, el pensamiento crítico feminista ha expandido y profundizado su enfoque, cuestionando no sólo la manera en que se institucionalizan las dicotomías, sino también el mismo proceso de categorización dual.

Es precisamente en este contexto de cambio y expansión del enfoque feminista que se plantea el presente análisis de “Los ojos rotos”. El texto, que traza los sucesos en la vida de dos mujeres habitantes de un manicomio, será visto desde el prisma del fantasma en su doble sentido de concepto literal (que denota el fenómeno de la aparición, descrito en la historia) y de noción meta-teórica (que connota la distinción entre realidad y ficción a través de recurrentes estructuras de conceptualización). La dualidad del término en sí añadirá dimensión a la hora de analizar el cuerpo, el espejo y la narradora como elementos claves para la interpretación del relato, a la vez que es también una alusión a la ambigüedad inherente del texto que a nivel interpretativo es clave para su consideración como fantástico y feminista.

El juego de dualidades de “Los ojos rotos” se introduce por la relación que tiene Miguela, una paciente con el síndrome de Down, con su espejo. Conocida en el manicomio como “Miguela, la del espejo”, ella nunca parte con su luna, examinando ávidamente su semblante reflejado. La razón por esa obsesión de Miguela la descubre Queti, una paciente que padece de menopausia atroz combinada con el dolor vivo por la muerte de su hijo-drogadicto. Queti se da cuenta de que Miguela es visitada por el fantasma de un hombre misterioso en cuya presencia el reflejo de Migue se transforma en la imagen de una mujer de mejillas sonrosadas y ojos redondos. La cara hermosa aparece en el espejo sólo cuando está presente el fantasma. La relación estrecha entre fantasma-espejo-transformación corporal es la base para el juego de percepciones en el relato y también es clave para atribuir al texto una dimensión fantástica que procede del enigma no resuelto de las transformaciones de Miguela que pueden ser tanto reales como fruto de la imaginación enferma de Queti.

El espejo y el fantasma que aparecen tan estrechamente ligados en “Los ojos rotos”, son dos elementos claves tanto de la modalidad fantástica como de la metafórica crítica feminista vista desde sus orígenes. Son vinculados no sólo por formar parte de los discursos mencionados, sino también por compartir un aspecto clave: ambos denotan la sombra de una presencia.² En el caso del reflejo esta presencia necesita una superficie que la registre y en el caso de la aparición, unos ojos que la vean.³ Al buscar en el diccionario el grupo sinonímico de “fantasma”, seríamos referidos a palabras como “aparición”, “espectro”, “espíritu” hasta llegar a “espejismo” en su sentido de ilusión, sombra, visión. Encontrar una palabra que denote el fenómeno del fantasma y que a la vez comparta la misma raíz con “espejo” es uno de los placeres de escribir precisamente en castellano un comentario crítico sobre “Los ojos rotos”. La uniformidad de la raíz es en cierto sentido un regalo estilístico, que permite, a través de la lengua, ilustrar la intrínseca e íntima relación entre el espejo y el fantasma en su doble rol de componente constructivo dentro del género de lo fantástico y de imagen crítica de la inscripción y estructuración del sujeto dentro del texto femenino.

Este rasgo de uniformidad y duplicidad compartidas es inherente para la palabra clave que califica el discurso femenino: ambigüedad. La ambigüedad es también, recordemos, clave para la definición de lo fantástico propiamente dicho:

The ambiguity is sustained to the very end of the adventure: reality or dream? Truth or illusion? Which brings us to the very heart of the fantastic. ... The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is

that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. (Todorov 25)

Continuando un poco más con este juego entre nociones y palabras que las describen, sería preciso destacar que “ambigüedad” es uno de los raros vocablos que se describe a sí mismo: denota una dualidad. Por un lado, indica algo que puede tener dos sentidos diferentes; por el otro lado, denota algo cuyo sentido no queda del todo aclarado, algo dudoso, borroso e impreciso. La subjetividad femenina reflejada en el espejo de un texto está dotada del mismo tipo de desdoblamiento: por una parte, dentro del discurso patriarcal tradicional, es nada más que la sombra de una presencia, un espectro cuya forma depende de la percepción masculina; por otra parte, tratando de encontrar una expresión propia, el texto femenino subvierte las estructuras discursivas tradicionales buscando la dichosa “sintaxis” u “oración femenina” y en este proceso crea algo nuevo y por lo tanto, muchas veces difícil de entender en los marcos de un sentido único e uniforme. Por lo tanto, como se ha destacado muchas veces dentro de la corriente crítica feminista, teniendo en cuenta sus cualidades híbridas, la presencia de la mujer-sujeto, sea como escritora, lectora implícita, narradora o protagonista tiene por definición cualidad subversiva y el rasgo fundamental de esta cualidad es la ambigüedad.

El relato de Almudena Grandes también introduce desequilibrio en las nociones preconcebidas en cuanto a la estructuración y la definición genérico-modal del texto. Sus cualidades subversivas, reforzadas por la presencia de elementos fantásticos y motivadas por el deseo de construir una subjetividad femenina particular, se proyectan en dos direcciones: en la forma de la obra con el juego con los puntos de vista y las voces de la narrativa; y en el contenido, más específicamente en el tratamiento de los componentes del espejo y el fantasma dentro de una transformación del paradigma arquetípico del cuento de hadas *Blancanieves*. Siendo un producto del ámbito cultural del fin de siglo, “Los ojos rotos” desafía no sólo la tradición patriarcal, sino también algunos conceptos petrificados dentro de la perspectiva crítica feminista y es, en este sentido, doblemente subversivo. Es decir, su rasgo más característico es la ambigüedad en todos sus sentidos de desdoblamiento, bifurcación y dualidad, y esta cualidad lo convierte en un texto femenino y feminista por excelencia.

El cuestionamiento de paradigmas culturales—tanto las impuestas por la tradición como las que todavía cobran vigencia—está estrechamente relacionado con el aspecto de la subversión. En *Fantasy: The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson ha propuesto una perspectiva que últimamente se ha convertido en una de las quizá más influyentes—considerar lo fantástico como subversión. No es casualidad una conclusión así: dentro de los ámbitos de la fantasía y de lo fantástico el espacio, el tiempo y los personajes dotados de cualidades extraordinarias son

definidos fuera de las áreas del discurso dominante y, por consiguiente, quedan fuera de su articulación coherente.

Considerar el texto fantástico en términos de otredad evoca las estructuras psicoanalíticas del deseo y de lo inconsciente que son usadas frecuentemente para describir el proceso y el producto de la escritura femenina. El texto fantástico y el texto femenino son afines no sólo por ser marginalizados con respecto a la tradición convencional, sino también por el hecho de que, desde sus orígenes, un número respetable de textos críticos y artísticos femeninos se valen de elementos de fantasía. Es sintomático en este sentido el texto fundamental del feminismo contemporáneo, *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf. Aunque no se puede afirmar que el libro de Woolf sea un texto de la modalidad fantástica por excelencia, se pueden encontrar en él algunos toques de fantasía sobre todo en una figura significativa: el fantasma de Judith Shakespeare quien renace al final del texto de Woolf para “vestirse con el cuerpo que con tanta frecuencia había dejado atrás”. Como destaca Lucy Armit, momentos disruptivos como la introducción de este personaje hacen del texto de Woolf un punto de partida obvio para un comentario sobre ejemplos de ficción contemporánea femenina con matices fantásticos.

Volviendo al asunto de la subjetividad tratado en *A Room of One's Own*, es especialmente notable el párrafo en que Woolf describe su experiencia como lectora después de tomar del estante de la biblioteca “una nueva novela de Mr. A”:

. . . after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter “I” . . . Back one was always hailed to the letter “I”. One began to be tired of “I”. Not but was this “I” very respectable “I” . . . I respect and admire that “I” from the bottom of my heart. But—here I turned a page or two . . . the worst of it is that in the shadow of the letter “I” all is shapeless as a mist. (8, 97)

Obviamente, en la lectura de Woolf el Yo dominante masculino convierte todo lo que está fuera de él en una niebla de apariciones, ajenas y por lo tanto fundamentalmente inaccesibles, descritas únicamente desde el prisma del propio ser. Identificándose con este terreno de otredad, Woolf inscribe su sensibilidad y existencia femeninas en el campo espectral yacente a la sombra del autor cuyas páginas está leyendo. Y precisamente con el acto de lectura consciente nos hace notar el hecho de que el Yo narcisista del señor A no es el único Yo presente. Woolf introduce el Yo de la lectora (y por extensión, autora) mujer como un fantasma, una presencia borrosa. Pero es el ojo crítico de esta presencia fantasmal y subversiva que da a la protagonista femenina “borrosa como una niebla” un sentido positivo de

afirmación existencial. En palabras de Armit, resulta que Woolf ha escrito una historia de fantasmas. Y no sólo esto, me gustaría añadir, ha dado a su fantasma femenino voz, opinión y deseo de incorporación.

¿Cuáles son las cualidades específicas de esta voz femenina y cómo se relaciona ésta al discurso androcéntrico notado por Woolf? En *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Warton*, Jenny Dyman muestra que la así llamada escritura femenina, inclusive la de éxito comercial, siempre es un discurso a doble voz. Esta segunda voz que aparece en el texto femenino es en realidad un fantasma narrativo: la sombra de una visión diferente, de una perspectiva que refleja, distorsionándolas, las estructuras dominantes. Según Dyman, el resultado es un texto dual, cuya ambigüedad reside en el hecho de ser creado de acuerdo con las formas tradicionales del lenguaje dominante por una parte y por otra, de contener un subtexto que revela la perspectiva de la mujer-autora mediante un sub-lenguaje de ruptura. Esta observación sitúa la subversión a un nivel que yace debajo de la superficie de la forma de la narrativa. Es una subversión que emerge de entre las líneas y que se sintoniza sólo al oído que puede escucharla. En realidad, el interés de Dyman se centra en el punto en que ambas voces se juntan para dar expresión al verdadero fantasma del texto: una forma de *écriture féminine* (escribir desde el cuerpo y describir el cuerpo) que funciona como un cuerpo de enunciación. O, en otras palabras, el fantasma es la voz oculta, subyacente, que habla a través de un nivel superficial de conformidad.

En “Los ojos rotos”, Almudena Grandes introduce un juego incesante entre conformidad y subversión. La ambigüedad fundamental del texto reside en el hecho de que nos ofrece la posibilidad de dos lecturas radicalmente opuestas: una racional y otra fantástica que se bifurcan cuestionándose no sólo entre sí, sino cada una a sí misma. Este vaivén continuo entre texto y subtexto desequilibra tanto los marcos de lo convencional, como las expectativas en cuanto a la forma y el espacio de proyección de la subjetividad femenina. Nos encontramos con un subtexto que se atreve a poner en duda sus propias presuposiciones. En este sentido, es doblemente subversivo, reflejando el rasgo más característico de la escritura femenina: una enunciación de lo marginalizado por una parte y por otra, una aspiración a la centralidad que a la vez cuestiona los mecanismos que constituyen esta centralidad. Y el vehículo para la introducción de esta perspectiva tan específica es una imagen reflejada en el espejo y un fantasma. Precisamente en la duda interpretativa en cuanto a la realidad de la existencia de ambos elementos residen las dos voces de enunciación, las dos maneras de significación simultáneas, a la vez opuestas y complementarias.

La páginas iniciales de “Los ojos rotos” introducen un diálogo entre la doctora y uerra Civil española. Con la desenvoltura de la trama se hace claro que aunque sólo Miguela y Queti ven al espectro, la presencia de éste, sin embargo, es

palpable. El fantasma no sólo transforma la apariencia física de Miguela, sino también deja un artefacto: una estrella roja del POUM (el Partido Obrero de Unificación Marxista) que Miguela aprieta con tanta fuerza que hasta hiere su mano.⁴

El día cuando Queti se entera del nombre del fantasma, Orencio Sanz, es el mismo día cuando—como resultado de un trabajo de reestructuración del manicomio—se excavan en el jardín los huesos del difunto Orencio. Su historia resulta trágicamente complicada, un cuento de violencia, infamia y culpabilidad.⁵ Miliciano durante la Guerra Civil y enamorado de una chica que era retrasada mental, Orencio fue matado por el padre de la muchacha, quien lo acusó de la violación y del asesinato de su hija. La supuesta culpa de Orencio divide a sus compañeros: unos creen que es inocente, otros quieren venganza. Al final, tanto Orencio como el padre de la muchacha mueren luchando en un incendio provocado por el grupo convencido en la culpa del joven. Más tarde se hace claro que el padre de la joven había mentido, que él mismo había matado a su hija de la cual había abusado varias veces. Sin embargo, el primo de Orencio, quien, ignorando la verdad, se había enterado de las intenciones del padre de la muchacha y se había callado, se queda con la culpa que había contribuido a la muerte de su primo. Después del traslado de los huesos, el fantasma ya nunca aparece en el manicomio. La desesperada Miguela rompe la luna y se daña los ojos con los pedazos restantes. Mientras tanto, Queti, quien sigue comunicándose con Orencio, cede ante sus súplicas de matar a Migue para liberarla de la prisión de su cuerpo y la empuja bajo las ruedas de un camión. En la muerte, parece que el rostro de Miguela es la cara de “la mujer del espejo”, la cara que hubiera tenido sin el síndrome de Down, con ojos redondos y hermosos.

“Los ojos rotos” desafía al lector a nivel estructural con la falta de una narración uniforme llevada o enfocada por un personaje central. El texto está compuesto por una serie de diálogos entre varios personajes y a través de estos diálogos, a veces alternados con los monólogos de Queti, se compone el *puzzle* de la narración cuyo sentido, después de juntar todos los detalles, está enteramente en manos del poder interpretativo del lector. El dialogismo subrayado de la forma, su parecido con un texto dramático, cuestiona las fronteras discursivas de los géneros literarios y hace del texto de *Grandes* un ejemplo de experimentación con los límites de ruptura. El objetivismo introducido por la forma dialogada hace a los personajes funcionar en cierto sentido como espejos que reflejan y así comprueban la realidad de las experiencias de los demás. Su función es una réplica del proceso canóptico (el proceso de producir reflejos en superficies que pueden desempeñar el papel de espejos): de registrar una presencia y, consecuentemente, de comprobar su existencia.

Al hacer esta afirmación me estoy valiendo del tratamiento que da Umberto Eco al espejo: una superficie neutral cuya función es de ampliar nuestro campo de percepción. Según esta visión el espejo es nada más que una prótesis que refleja fielmente el objeto: el aparente cambio de la orientación derecha-izquierda es simplemente una ampliación de nuestras capacidades perceptivas a través de la añadidura de la perspectiva desde el punto de orientación del espejo que no interpreta y no crea signos. En lo de sustituir una cosa por otra se entrevé la sombra de un proceso semiótico. Pero la sustitución no se puede llevar a cabo sin la presencia del objeto reflejado. Por eso el espejo no es más que síntoma de una presencia: lo único que se refleja es el **objeto** y no la imagen; el único quien interpreta es el **observador**, no el espejo.

Sería necesario mencionar también un otro tratamiento de la función del espejo: el sugerido por Yuri Lotman. El semiótico ruso se centra en la capacidad del espejo de duplicar y señala que la duplicación es el tipo más simple de transferir la organización de un código a la esfera de la estructuración consciente. Es significativo que el motivo del espejo es uno de los procedimientos importantes para la creación de subtextos locales de estructura duplicada en las artes plásticas (por ejemplo, en *La Venus del espejo* de Velázquez o en *Los esposos Arnolfini* de Van Eyck). El argumento clave de Lotman es que la duplicación con la ayuda del espejo nunca es una repetición simple: cambia el eje derecha-izquierda, se añade la perspectiva desde “el otro lado” y así ocurre proceso semiótico de producción de signos con valores opositorios.

Mientras Eco niega la existencia de la “mirada del otro lado”, Lotman se vale de esta metáfora para relacionar la fenomenología del espejo con la naturaleza semántica del texto. Para lograr esto, destaca el otro papel que puede desempeñar el espejo: invierte duplicando, y así revela el hecho de que la imagen a primera vista natural es una proyección que lleva un lenguaje determinado de modelación. Esta función se relaciona directamente con la vasta mitología literaria de los reflejos y el espacio del otro lado del espejo que tiene sus raíces en las creencias arcaicas que el espejo es la ventana al mundo del más allá. Como señala el semiótico ruso, un equivalente literario del motivo del espejo es el tema del doble. Así como lo que está al otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo común y corriente, el doble es un reflejo modificado del personaje. Al alterar la imagen del personaje de acuerdo con las leyes canónicas, el doble es una combinación de rasgos que permiten ver tanto una base invariante como las distintas modificaciones. El cambio de la simetría entre derecha-izquierda puede inspirar interpretaciones variadas de diferente índole: el cadáver como doble del cuerpo vivo, lo bello de lo grotesco, lo herético de lo sagrado, la mezquindad de la grandeza, etcétera, lo que crea un campo amplio para la construcción artística.

Tanto la visión de Eco como la de Lotman son relevantes a la hora de analizar el texto de Almudena Grandes. Como hemos visto, a nivel de organización formal el perspectivismo funciona como el espejo de Eco: una serie de reflejos que comprueban (o no) la realidad de ciertos eventos. Para los lectores, la obsesión que tiene Miguela con su espejo es la indicación clave para el evento extraño central de la trama (la transformación corporal por la que pasa Migue contemplándose en el espejo en la presencia del fantasma enamorado). Esta indicación es registrada por primera vez en la conversación entre aquellos que podríamos llamar “voces de la razón”, la enfermera y los dos médicos del manicomio:

--Es Miguela, señorita, que me tiene muy preocupada últimamente. No sé si será porque la Queti esa se le ha pegado como una lapa y anda todo el día con ella, pero el caso es que la Migue está muy rara. . . .el caso es que no hace más que mirarse en el espejo, casi desde que llegamos. En cuanto que se levanta, va a sentarse ahí, en el suelo, y se mira en el espejo. Nada más.
--¿Está deprimida?
--No, señorita, qué va... Todo lo contrario, eso es lo más raro, que parece muy contenta, sonrío todo el tiempo y se llama guapa a sí misma, se lo dice bajito, sin parar, guapa, guapa, Migue guapa, yo ya no sé qué hacer con ella, la verdad. (23-24)

Lo que hacen los observadores ‘objetivos’ (los médicos y la enfermera) es registrar para los lectores los síntomas de que está pasando algo extraordinario.

Por su parte, desde la perspectiva subjetiva de una persona propensa a histeria y delirios, Queti ofrece en sus monólogos una explicación de los sucesos raros: “sólo lo sé yo, que se mira en el espejo y ve a otra mujer, una mujer normal y hasta guapa” (28). El secreto que Queti pretende saber se le revela un día cuando ve a Miguela contemplándose en el espejo en la presencia de un hombre desconocido y fantasmal:

. . . me ha parecido que Migue no era Migue, no porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta, con los párpados flojos y los ojos redondos, como yo, como todo el mundo... Por eso me he acercado, no mucho, procurando no hacer ruido, yo ya sé que los milagros son una sarta de mentiras que se inventa el Papa, lo sé pero quería verla, quería ver a Migue normal, siguiera una vez, es que la quiero mucho, pobrecilla, por eso me he acercado sólo un poco, de puntillas, pero él me ha visto me ha mirado, y entonces ella se ha dado la vuelta hacia mí, tocándose con los dedos los extremos de los párpados, y estaba guapa, y yo ya sé que eso es imposible, pero es que estaba guapísima, tenía las mejillas sonrosadas y esos ojos

inmensos, la boca abierta, le brillaban los labios, pero entonces, de repente, la piel se le ha empezado a estirar, despacito al principio, luego más deprisa, hasta cambiarle la cara otra vez, yo he mirado un momento hacia el suelo porque no me podía creer lo que estaba viendo . . . y cuando la he vuelto a mirar, pues claro, pues ya estaba normal, la Migue de siempre, pero él había desaparecido. (36)

De los recuentos de Queti, como lectores sabemos que el fantasma visita a Miguela; que eso produce una transformación corporal que el espejo capta como una imagen bella; que Miguela está fascinada con su nuevo reflejo y por eso no quiere partir con su luna; que más tarde el fantasma regala una estrella roja a su amada y que, cuando se descubren y trasladan los huesos del difunto Orencio, el fantasma desaparece, Miguela ya no puede verse como hermosa y en su desesperación se daña los ojos.

La perspectiva de los demás personajes—como la superficie neutral de un espejo en el sentido de Eco—sólo registra lo que se puede comprobar por su manifestación física: Miguela está obsesionada con su espejo; nadie sabe cómo, pero en manos de Migue cae una estrella roja del POUM; inexplicablemente, Miguela se vuelve inestable y violenta, y en uno de sus ataques rompe la luna y se raja los ojos con los pedazos. Los puntos de vista alternantes en el texto comprueban para el lector la ocurrencia de la serie de sucesos descritos; sin embargo, la explicación de dichos sucesos sería resultado de una interpretación individual.

Esta interpretación, por su parte, depende de una serie de refracciones semánticas que brotan del juego de realidad-ficción. En el análisis de este juego es especialmente fructífera la metáfora de Lotman del espejo como análogo a la representación artística: simultáneamente refleja e invierte la realidad. En “Los ojos rotos” el tema del doble, como equivalente literario del motivo del espejo, se manifiesta a través de uso de la luna en manos de Miguela. La presencia de la “otra mujer, la del espejo” suscita toda una serie de vacilaciones sobre la naturaleza de lo real y lo imaginado: por una parte, es algo no-material que existe sólo como un reflejo, fruto de la imaginación; por otra parte, el espejo no puede registrar esta presencia si no fuera algo material. ¿Sería que “la mujer del espejo” es sólo una percepción distorsionada? Pero entonces es difícil explicar su proyección desde el reflejo en el cuerpo de la mujer que se está mirando. ¿Sería una realidad aquella doble especular? Su mera existencia está estrechamente ligada a la presencia del fantasma y éste, siendo una entidad sobrenatural, es de realidad cuestionable. ¿Qué es lo primario: el cuerpo transformado de Miguela que produce una imagen hermosa o dicha imagen bella que modifica el cuerpo de Miguela? Esta interrelación entre sujeto y reflejo se introduce en la unidad textual de “Los ojos rotos” por la unión retórica entre “cosas” y “signos de cosas” que genera un efecto doble, el cual—

como diría Lotman—simultáneamente subraya tanto la condicionalidad de los fenómenos, como su veracidad incondicional.⁶

Como se puede ver, las analogías especulares de ambos semióticos, Eco y Lotman, proveen un modelo conceptual que permite abarcar el texto desde una perspectiva pragmática, es decir, centrada en los problemas de la interpretación. Y aquí caben de nuevo las preguntas que nos proponemos responder. ¿Hasta qué punto influye la personalidad del observador en la realidad de lo observado? ¿Hay una diferencia genérica en la interpretación femenina por una parte y la masculina por otra? Si consideramos el texto un espejo en que se refleja el Yo del autor al escribir y del lector al leer, ¿qué es lo que ve una mujer y qué es lo que ve un hombre? ¿Influye la diferencia de su percepción en la estructuración del sentido del texto?

Como muestra el ejemplo de Woolf, el Yo textual masculino es producto de un proceso narcisista. Para articular la diferencia de percepción y construcción del reflejo textual de la subjetividad, voy a valerme de dos figuras arquetípicas sacadas de los mitos y los cuentos de hadas. Este apoyo teórico en los arquetipos es obviamente influenciado por el psicoanálisis, cuya tradición desde Freud y Jung ha evidenciado el hecho de que las estructuras narrativas de los mitos y los cuentos de hadas con frecuencia develan y mantienen en vigor los paradigmas culturales mejor que cualquier otro texto literario o teórico más sofisticado.

Podemos encontrar la encarnación de dos fundamentales perspectivas míticas en el tratamiento del espejo en los personajes de Narciso y de la madrastra en *Blancanieves*. En el caso de Narciso, o del punto de vista masculino, lo que ocurre es una interacción con una superficie neutral con capacidades de reflejar. En un principio, para que el joven pueda enamorarse de su propia imagen, se produce una distanciamiento total del propio Yo para enamorarse del “Otro” asumido. Irónicamente, se proyecta totalmente en el otro, viendo en sí mismo el objeto del deseo. Se produce un efecto de compenetración: de la total proyección del Yo en el Otro y del Otro en el Yo, y el así creado universo solipsista resulta una metáfora sorprendentemente adecuada para el espacio textual de la tradición patriarcal en el cual no cabe lugar para un Otro real y diferente.⁷

En el caso de *Blancanieves*, el espejo no es un medio de reproducción mecánica, sino un canal de interpretación. Una lectura similar del cuento se puede encontrar en “The Queen’s Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women and the Metaphor of Literary Paternity”, el primer capítulo de la obra seminal *Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar. En su proyecto de definir una poética feminista Gilbert y Gubar se valen de la fuerza metafórica del cuento de *Blancanieves*, viendo el conflicto entre la madrastra y la princesa a la luz del conflicto entre la mujer-angel (el ideal de pasividad creado por el discurso patriarcal) y la mujer-monstruo (la actividad femenina temida y

diabolizada por dicho discurso patriarcal). Todas las figuras femeninas en el cuento aparecen enclaustradas en los marcos de prisiones transparentes: la reina-madre, en el marco de la ventana; la reina-madrastra, en el marco de su luna mágica; la princesa Blancanieves, en el ataúd de cristal (interpretada su muerte como una matanza sacrificial frente al Arte que permite a la mujer trascendencia sólo en forma de un ideal estático y pasivo, carente de una vida propia y valorado por el acto de contemplación).

Aunque el rey nunca aparece en el cuento, su presencia es indiscutible. Para la reina-madrastra, atrapada en la interacción con el espejo en la exploración obsesiva de su propia imagen, buscando formas viables para su forma de ser, la voz del espejo mágico es la voz patriarcal del juicio que delimita su auto-evaluación. En palabras de Gilbert y Gubar, la mujer, representada por la reina-madrastra, ha internado las reglas del rey: su voz ahora reside en su propio espejo, en su propia mente (38). Consecuentemente, en el contexto patriarcal la colaboración femenina es difícil: la voz en el espejo opone a las mujeres en una relación de rivalidad, desconfianza y odio.⁸

La lectura que Gilbert y Gubar ofrecen del cuento *Blancanieves* es compleja y rica en asociaciones que a veces pueden resultar cuestionables. Sin entrar en un debate en cuanto a la percepción de la reina-madrastra como encarnación del espíritu femenino rebelde, me gustaría subrayar el aspecto del análisis cuyo planteamiento comparto, a saber: la noción de que lo que ve la madrastra en el espejo no es simplemente su propia imagen, sino la imagen que el hombre/la cultura patriarcal tiene de ella. En este sentido, me gustaría añadir, de una manera indirecta, en vez de su cara ella ve un signo: una representación que la denota no tanto a ella sino más bien al hombre/la cultura androcéntrica. La madrastra, sin darse cuenta, se identifica con el objeto del deseo de alguien fuera de ella misma. En su interacción con el espejo se produce un proceso de contaminación: de la total proyección de la visión de un Otro del propio Yo. Es un fenómeno que es vigente incluso en los textos de lo más vehementemente feministas ya que en la declaración opositoria de la propia diferencia siempre reside la sombra del a quien está dirigida la oposición. Se puede afirmar que, de una manera u otra, la prácticas textuales femeninas son una reescritura de o comentario sobre la experiencia con el espejo en *Blancanieves*. Siendo “Los ojos rotos” un ejemplo de narrativa fantástica femenina del fin de siglo, es particularmente interesante cómo se despliega el paradigma de *Blancanieves* dentro de su tejido textual.

El relato—o novela corta—Grandes lleva el subtítulo de “historia de aparecidos” que desde el principio crea en el lector las expectativas de encontrarse con un modelo ejemplar del “cuento del fantasma” y sus connotaciones góticas.⁹ Lejos de ser ordinaria, la trama puede fácilmente encajar en los marcos de la convención de lo extraño (“the uncanny”, según Todorov, o, en otras palabras, lo

sobrenatural explicado). Recordemos que los sucesos se desarrollan en el manicomio donde Miguela se enamora de su fantasma. Y que la única persona que se da cuenta de la transformación que sucede es Queti, quien—y esto es clave para la ambigüedad interpretativa del texto—padece de ataques de delirio y resulta una fuente poco digna de confianza. Todos los elementos de lo gótico y lo grotesco están presentes: la locura, el espacio enclaustrado, la muerte, la enfermedad, la desfiguración. Las secuencias del argumento son un eco del paradigma del viejo cuento de hadas *Blancanieves*, transformados y reorganizados de una manera un poco cubista. Tenemos los componentes básicos: una mujer que se mira en el espejo buscando en él la prueba de su propia belleza, una protagonista salvada por su príncipe azul, una mujer mayor de buen linaje en cuyas manos está la muerte de la protagonista. Pero estos elementos están torcidos y recombinados de una manera muy original.

Precisamente en el grado de transformación de los elementos constructivos del paradigma se puede ver el grado de ruptura y subversión introducido por el texto de Grandes. En “Los ojos rotos” Queti, el paralelo de la madrastra, es más bien una figura de ternura materna y no la encarnación del odio y rivalidad femeninos. Miguela, la mujer del espejo, no es la “madrastra” del paradigma original, sino la “princesa” que, por su parte, resulta ser una subdesarrollada mental, fea y relativamente vieja. Y el espejo no refleja un ideal dominador y discriminador del centro patriarcal masculino, sino la fuerza de la aceptación introducida por un ser masculino doblemente marginalizado: por su estado de muerto y por ser el espíritu de una persona que está entre los perdedores en la guerra civil española. Cuando ocurre el primer encuentro de Queti con el fantasma, ella observa:

. . . ahí estaba ya, sentado en el alfézar, mirándola, y ella le hablaba todo el tiempo, bajito. Eso es lo que me ha sorprendido, porque a Migue no le gusta hablar, sonreír sí, y escuchar cuentos, pero está casi siempre callada, por eso me he acercado, por eso y porque me ha dado la sensación, no sé, de que así, vista de perfil. . . Ya sé que lo que estoy diciendo no puede ser, lo sé, pero es que en ese momento, lo que son las cosas, me ha parecido que Migue no era Migue, no, porque entonces era la mujer del espejo, que es ella pero distinta, con los párpados flojos y los ojos redondos. . . (35-36)

Como vemos, a través de los ojos de Queti, el encuentro de Migue con el fantasma produce dos milagros: el espectro no sólo regala la belleza a una mujer que padece del síndrome de Down, sino también le ofrece el don de la palabra.

La Miguela que antes sólo escuchaba cuentos como un recipiente pasivo de una estructuración del mundo que se le ofrecía desde fuera, ya articula su propia

experiencia, sus emociones y opiniones desde un lugar de autoconsciencia y seguridad en sí misma antes inimaginables. La mirada masculina dirigida a ella no se fija en una belleza superficial y convencionalizada, sino le ayuda a encontrar su belleza humana y expresarla. La nueva imagen de Migue rebota en una serie de espejos: primero en los ojos del fantasma, después en la luna que se convierte en un medio de significación capaz de cambiar el objeto a través del cambio de percepción y, al final, en la la presencia de Queti que opera como un espejo vivo en que se registra la realidad de la transformación y la presencia del ente que la ha provocado. Con su función de testigo Queti ayuda a la corporalización tanto de la mujer del espejo, como del fantasma, permitiéndoles cobrar realidad al salir de su estado de ilusión, sombra, ficción.

Se puede afirmar que el fantasma en este cuento aparece como un comentario doble sobre una posible perspectiva feminista de interpretación. Por una parte, en concordancia con una subversión femenina, sustituye la presencia “imprecisa y borrosa” de la mujer dentro del texto con la de un hombre. Por otra parte, diferenciándose de los postulados de un feminismo fundamentalista, admite que “masculino” no es siempre sinónimo de “central” o “dominante”, que existe un margen masculino también. Consecuentemente, lo que ve Miguela en el espejo es su propio deseo facilitado por la mirada del Otro.

Es necesario destacar, sin embargo, que es posible una interpretación negativa del eco del cuento de hadas. Como se ha mostrado dentro de la crítica feminista, los roles de las mujeres en este tipo de narración están reducidas a “madre, bruja o princesa: mala, loca o invisible”, y parece que el texto de Grandes perpetúa en cierta manera estos roles estereotípicos cerrando a todos los personajes femeninos en un manicomio. La institución mental como el lugar elegido para la acción puede llevar a una conclusión, quizá un poco prematura, de que el texto está coincidiendo con la vieja opinión patriarcal masculina de que “no hay mujer que no sea loca”. En el microcosmo del manicomio hay una figura de poder que es femenina (la doctora), pero también lo es la figura de opresión (la enfermera). Este doble tratamiento del rol de la mujer apoderada deja al lector decidir si se trata de una afirmación de la agencia explícita femenina o de la socavación de la misma a través de la introducción del tipo clásico de la mujer quien hace perdurar los mecanismos de opresión sobre su propio sexo para conservar su nicho de poder.

La construcción de los personajes de Miguela y Queti también puede profundizar la impresión de que se trata de una perpetuación de estereotipos. Aunque Migue es todo lo opuesto a una princesa y la actitud materna de Queti es lo contrario del odio de la madrastra-bruja del cuento, precisamente sus posiciones de antípodas las ponen en correspondencia directa con los estereotipos del género.

Siendo una enferma del síndrome de Down, Miguela corresponde a casi todas las construcciones de otredad y vulnerabilidad que caracterizan a la mujer

dentro del discurso patriarcal: la mujer infantil, la mujer “loca”, la mujer enferma. Aunque gana un sentido de su propio valor, no puede sostenerlo sin la mirada del Otro y la ausencia premio tradicional del cuento de hadas.

A pesar de las múltiples inversiones (“princesa” que no es modelo de belleza; “príncipe” que en vez de devolver la vida con su beso, regala la muerte como medio de salvación; “madrstra” motivada por amor y compasión) traslucen los mecanismos de consolación tan característicos para la construcción convencional del cuento de hadas. Estos mecanismos de sustitución del deseo frustrado con otro cumplido es un rasgo compartido entre la modalidad del cuento fantástico y la literatura romántica. Y dicho paralelismo es una preocupación seria para la crítica feminista porque la única manera en que la protagonista femenina puede triunfar es tener al final a su príncipe y estar contenta dentro de los marcos de una felicidad eterna, producto de cierto sistema de valores. El peligro de sucumbir a la seducción de creer que el mundo del cuento de hadas es un mundo de orden y armonía se halla en la posibilidad de acabar siguiendo las reglas de estos cuentos enclaustrando a la subjetividad femenina dentro de los marcos que precisamente buscamos romper. Para crear un texto realmente subversivo es necesario cuestionar estos marcos y reconsiderar las posibilidades que quedan abiertas. En sus escrituras y reescrituras radicales de infinitas modalidades fantásticas, el pensamiento feminista ha mostrado que la subversión es eficaz cuando las mujeres empiezan a declarar su derecho de tener cuerpos, sentimientos, acción y lenguaje con que describirse a sí mismas en su propio sistema de valores.

En términos de subversión, también Queti es una figura controvertida en cuanto a su valor simbólico. Siendo la única que ve el fantasma y que conoce toda la historia, la podemos considerar una variante del “loco cuerdo” que con tanta frecuencia se encuentra en la literatura hispánica. En este rol ella representa una figura a través de la cual se manifiestan todos los elementos subversivos de la historia del fantasma, el espejo y la imagen/identidad transformadas. Pero el propio discurso de Queti la hace una narradora infidedigna. Cada uno de sus monólogos que describen la historia de Migue empieza con lucidez y termina con un delirio que socava la credibilidad de lo dicho antes. Así, al pensarlo bien, no podemos estar seguros de la existencia del fantasma. Toda esa historia podría ser inventada por una mujer loca cuyo creciente dolor por la muerte de su hijo le causa alucinaciones y la empuja a matar con la desesperada idea de conectarse así con el mundo de los muertos.

La duda que nos entra al leer las palabras cada vez más delirantes de Queti se disuelve, sin embargo, con la acumulación de hechos “objetivos” introducidos por los diálogos entre los demás personajes que funcionan como una serie de espejos en el sentido de Eco: se ven el uno al otro, dándose la objetividad de la existencia. La realidad del fantasma se convierte en el punto clave para la

interpretación de la historia. Si existe, la historia puede leerse como fantástica y subversiva. Si no existe, es simplemente una crónica de los problemas y locuras en un manicomio. La estrella roja del POUM que tiene Miguela, los huesos de Orencio, los ojos de Miguela después de la muerte—todos estos detalles parecen comprobar la versión de Queti. El momento quizá más fuerte es cuando el médico se fija en el cuerpo de Miguela y comparte con su colega, la otra doctora del manicomio:

- Mira bien a esta mujer, Rosa, mírale la cara, los ojos...
--Fernando, por favor, no me obligues... Muy bien, pues ya la he visto, ¿qué pasa?
--Que esta mujer no es Miguela.
--Pero, ¡por Dios! ¿Qué estás diciendo? ¡Claro que es Miguela!
Lo único que ocurre es que le acaba de pasar un camión por encima.
--No. Le ocurre eso, y que ya no es ella, fíjate, todavía se ve la forma de los ojos, la boca...
--¡Pues si ya no tiene cara!
--Claro que tiene, ye eso es lo extraño, su cara. Porque es la cara que habría tenido Migue si no llega a nacer con el síndrome de Down...
--Te has vuelto loco, Fernando. Demencia transitoria. Ya sabes lo que dicen, a todos los psiquiatras nos pasa, antes o después....(67-8)

Parece que la mirada objetiva de Fernando ha registrado lo que la voz subjetiva de Queti llevaba contando. Pero queda un sinnúmero de preguntas cuyas respuestas pueden reflejar dos interpretaciones opuestas en cuanto a considerar el texto en términos de subversión-perpetuación.

Si “Los ojos rotos” es un texto de matiz feminista, ¿por qué es un hombre el que puede ver el cambio de Miguela en la muerte y es mujer el personaje quien insiste en explicaciones consonantes con los criterios tradicionales de normalidad? ¿Por qué Migue y Orencio no le traen a Queti a su hijo? ¿Qué parte de lo que dice Queti puede considerarse verdad? ¿Cómo interpretar la descorporalización final de Migue: como un acto de caridad que la salva de una existencia miserable o como una declaración de la imposibilidad de la subjetividad femenina?

Las respuestas a estas preguntas están completamente en manos de los lectores quienes son los únicos que disponen de la totalidad de perspectivas presentadas. De su lectura va a resultar el sentido y la consecuente definición genérica del texto. Según Iser, el papel del lector en el contacto con el texto novelesco es el de crear sentido: las características de “Los ojos rotos” subrayan precisamente este elemento interactivo en la formación del sentido y del género. La

estructura dialogada, la importancia narrativa de Queti como una narradora infidedigna, la descorporalización del personaje ilustrativo para la subjetividad femenina, la centralidad del fantasma como figura de subversión y la consecuente vacilación en cuanto al hecho de su existencia son, entre otros, elementos claves para el cuestionamiento del texto de Grandes. En las ocasiones mencionadas, la duda funciona como subversión de la propia subversión y precisamente en esto yace la mayor ambigüedad del texto: una ambigüedad que mantiene dos presuposiciones que se reflejan con signo opuesto como en un espejo. Y es justamente a través de ella que el texto se puede calificar como femenino, feminista y subversivo.

¿Es intentada o espontánea esta subversión? Siempre es difícil suponer la intención de un(a) autor(a), aunque frecuentemente nos sentimos tentados de adivinarla. Lo que se puede saber sin la menor duda, es que cualquier texto es siempre un producto cultural: la dinámica de su intención-interpretación está estrechamente vinculada con el momento de su creación. Sabiendo que Almudena Grandes ha tenido la oportunidad de desarrollar su talento de narradora en una época cuando la escritura y la crítica feminista ya tienen su propia tradición, presuposiciones y convención, es lógico suponer que problemas como la identidad femenina y la expresión de su subjetividad van a ser de interés para la autora. Y el mismo título de su colección de cuentos, *Modelos de mujer*, sugiere que este interés no es nada superficial. Lo que con seguridad se puede afirmar es que “Los ojos rotos” le presenta al lector la posibilidad de múltiples niveles de interpretación, lo desafía con su estructura, con sus ambigüedades, lo engaña, como un espejo, que le está mostrando una imagen fiel de la realidad mientras que al mismo tiempo invierte la orientación derecha-izquierda para confundir y revelar a la vez. Este dualismo del texto, en el sentido de coexistencia de dos elementos diferentes, opuestos y/o complementarios lo hace ejemplar si no para el género que se declara en el subtítulo, sí para el carácter inherentemente subversivo de la escritura femenina.

NOTAS

(1) “Tradicional” en este contexto se refiere al modelo cultural patriarcal, definido específica e históricamente por Nancy Armstrong como el fenómeno de la autoridad política del padre en el hogar como proyección de la autoridad del rey en una relación mutuamente constitutiva. Véase Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*.

(2) Recordemos que en el sistema conceptual de Todorov lo fantástico propiamente dicho deriva de la vacilación entre “lo maravilloso” (lo sobrenatural no explicado, aceptado como un mundo alternativo) y “lo extraño” (lo sobrenatural explicado dentro de un mundo cuyas leyes no contradicen el orden natural).

Es interesante notar que a nivel conceptual el mismo término de “lo extraño” es acompañado por el espectro de la noción de lo fantasmal. Como observa Anneleen Masschelein, “lo extraño” es un concepto de carácter espectral ya que en él se entrecruzan valores literales, denotativos por una parte y metafóricos, connotativos, por otra: “As an ‘unconcept,’ the uncanny haunts conceptuality and infects it with the spectre of fiction, and at the same time it maintains enough solidity to travel among disciplines in the wake of the common frame of reference that psychoanalysis, no matter how modified, still provides” (66).

(3) En su libro *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Avery Gordon abarca esta presencia efímera (y especialmente los fenómenos sobrenaturales de lo fantasmal) desde una perspectiva sociocrítica, encontrando en las ficciones que tratan de espectros y apariciones una fuerza social que almacena memorias que son demasiado brutales, vergonzosas u horripilantes para ser registradas de una manera directa en textos históricos o sociológicos. Es decir, los fantasmas dan forma y—como un espejo—registran la presencia de lo suprimido, lo marginalizado y lo silenciado.

(4) El Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) fue fundado en Barcelona, en condiciones de clandestinidad, el 29 de septiembre de 1935, sobre la base de la fusión del Bloque Obrero y Campesino y de la Izquierda Comunista. Su creación—en palabras de uno de sus funcionarios superviventes, Wilebaldo Solano—se produce en un período crucial de la historia del movimiento obrero español: entre la revolución de octubre de 1934 y la sublevación militar-fascista de julio de 1936. Según la versión de Solano, el POUM fue activamente involucrado en la lucha contra el fascismo y en la oposición contra el estalinismo. Una fecha clave en la historia del POUM es el 16 de junio de 1937, cuando una brigada de la policía estalinista, controlada y dirigida por agentes de la Dirección Política del Gobierno rusa (GPU, Gosudarstvennoe Politicheskoe Upravlenie), da un golpe contra el POUM, sus dirigentes, sus locales y sus medios de expresión, sirviéndose de los resortes del aparato del Estado que están en sus manos o que no se atreven a resistirles. El fundador de POUM, Andreu Nin y la mayor parte de los dirigentes del partido son detenidos y secuestrados; Nin es trasladado rápidamente a Valencia y luego a Madrid y Alcalá de Henares, donde, al parecer, fue torturado y asesinado.

Para justificar lo sucedido la prensa estalinista, tras unos días de vacilaciones, lanza una campaña infamante presentando a los dirigentes del POUM como "espías" y "agentes de Franco". Esto provoca la reacción inmediata de los militantes del POUM, organizados en la clandestinidad, quienes inician una vasta campaña para exigir aclaraciones públicas sobre la desaparición de Nin, la libertad de los militantes detenidos y el retorno a la legalidad de su partido. Algunos periódicos socialistas denuncian los hechos represivos y salen en defensa del POUM. Pero ya es difícil resistir la influencia de GPU y de los dirigentes estalinistas, que ocupan posiciones cada vez más importantes en el aparato del Estado. (Solano, *El POUM*)

(5) Dada la historia del POUM, una lectura "política" del texto de Grandes lo puede considerar como una reescritura alegórica de la historia de la Guerra Civil, un replanteamiento que da voz a los olvidados o silenciados. Uno de los aspectos más importantes sería el énfasis en la heterogeneidad de la izquierda española. Como extensión, es posible ver la proyección del conflicto personal de Orencio en el lienzo global del conflicto interno de la izquierda, donde un sistema totalitario como el estalinismo ejerce su paternalismo criminal culpando y castigando a sus aliados por las atrocidades que él mismo comete.

(6) La "incondicionalidad" de los fenómenos se refiere, por supuesto, a su existencia ontológica. Su "condicionalidad" es resultado del proceso epistemológico de inclusión en sistemas conceptuales de descripción. Es interesante notar cómo en el texto se pone en tela de juicio la pretensión al absoluto de cualquier concepto a través de enfatizar la condicionalidad de la noción de "lo normal". En la descripción que hace Queti de la transformación de Miguela "normal" tiene dos acepciones opuestas. Por una parte "normal" es equivalente de "como los demás": Queti quiere ver a Miguela normal siquiera una vez, con "ojos redondos, como yo, como todo el mundo" (36). Por otra parte, "normal" es equivalente de "como siempre" (que en el caso de Miguela es, irónicamente, un estado considerado anormal desde el punto de vista médico): ". . . y cuando la he vuelto a mirar, pues claro, pues ya estaba normal, la Migue de siempre" (36).

(7) Un problema interesante que puede surgir de la utilización de este arquetipo es plantear la pregunta si la mirada de Narciso es realmente masculina. El objeto del deseo es obviamente un joven de sexo masculino, así que la mirada que se le dirige es ya homosexual, ya femenina: en cualquier caso incompatible con la idea heteronormativa de la masculinidad. Para solucionar las dudas que pueden surgir respecto a eso, quisiera recordar lo que dice E. Ann Kaplan en su ensayo "Is the gaze male?": "the gaze is not necessarily male, but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position" (cit. en Ríos Font 364).

(8) En el contexto del estudio de Gilbert y Gubar la oposición femenina no es sólo resultado de la rivalidad en cuanto al lugar de privilegio, sino un resultado de la rebelión de la mujer de acción (reina-madrastra) frente al ideal pasivo, estático, inocente e ignorante de la mujer-angel (princesa-víctima).

(9) En cuanto al género literario de “Los ojos rotos”, la misma autora dice: “De hecho, la extensión de dos de los relatos que aquí aparecen—“Los ojos rotos” y “La buena hija”, es decir, el primero y el último—los convierte casi en novelas cortas” (Grandes, *Modelos* 13).

OBRAS CITADAS:

- Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- _____. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford UP, 1987.
- Dyman, Jenni. *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Warton*. New York: Peter Lang, 1996.
- Eco, Umberto. *Semiotics and Philosophy of Language*. London: The Macmillan P, 1984.
- Felman, Shoshana. “Women and Madness: the Critical Phallacy.” *Feminsims*. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 7-20.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.
- Grandes, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy, the Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Lotman, Yuri, M. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Trad. Delfina Muschiatti. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.
- _____. *Kultura i informatzia*. Trad. Liliana Terziiska. Sofia: Nauka i Izkustvo, 1992.
- Masschelein, Anneleen. “The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in the Late-Twentieth-Century Theory.” *Mosaic* 35.1 (2002): 53-68.
- Solano, Wilebaldo. *El POUM en la Historia*. 4 January 2004
<<http://www.fundanin.org/solano2.htm>>.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harvest Book, 1989.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge, 1991.