



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Reescritura e intertextualidad en «Pequeñas mujercitas» de Solange Rodríguez Pappe

Cabrera Acuña, K.P.

Citation

Cabrera Acuña, K. P. (2025). Reescritura e intertextualidad en «Pequeñas mujercitas» de Solange Rodríguez Pappe. *Brumal: Research Journal On The Fantastic*, 13(2), 327-340. doi:10.5565/rev/brumal.1080

Version: Publisher's Version

License: [Creative Commons CC BY 4.0 license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Downloaded from:

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

REESCRITURA E INTERTEXTUALIDAD EN «PEQUEÑAS MUJERCITAS» DE SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

KARLA CABRERA

Pontificia Universidad Católica del Perú / Universiteit Leiden

karla.cabrera@pucp.edu.pe



Recibido: 27-11-2023

Aceptado: 14-08-2024

RESUMEN

En esta investigación se estudia el cuento fantástico «Pequeñas mujercitas», de Solange Rodríguez Pappe. Se sostiene que la autora usa el exceso y lo sobrenatural del elemento fantástico para resaltar y confrontar la violencia de género en la historia y resistirla a través de la reescritura irónica de la literatura popular como una estrategia para imponer una colaboración activa del lector y prevenir que la violencia de género sistemática permanezca incuestionada. Los ejes metodológicos principales son las teorías de lo fantástico (Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, David Roas) y la división tripartita de la violencia propuesta por Slavoj Žižek. Se concluye que la estrategia de Rodríguez Pappe ilumina y denuncia diferentes aspectos de la violencia de género y sus raíces, abriendo la caja para pensar en otros órdenes posibles que pueden comenzar con la creación de una comunidad para mantener el poder en concierto y abrazar la sororidad como un espacio reconfortante.

PALABRAS CLAVE: literatura fantástica latinoamericana; Solange Rodríguez Pappe; intertextualidad; reescritura; violencia de género

RE-WRITING AND INTERTEXTUALITY IN «PEQUEÑAS MUJERCITAS» BY SOLANGE RODRÍGUEZ PAPPE

ABSTRACT

This research studies the fantastic short story «Pequeñas mujercitas», by Solange Rodríguez Pappe. It argues that the author uses the excess and the supernatural of the fantastic element to highlight and confront gender-based violence in the story, mounting resistance by means of popular literature's ironic re-writing. This strategy enforces

the reader's active collaboration and prevents systematic gender-based violence from remaining unquestioned. The research main methodological axes are the theory of the fantastic (Tzvetan Todorov, Rosemary Jackson, David Roas) and the tripartite division of violence proposed by Slavoj Žižek. It concludes that Rodríguez Pappe's strategy illuminates and denounces different aspects of gender-based violence and its roots, opening the box to think other possible orders that may start with creating a community to hold power in concert and embracing sorority as a comforting space.

KEYWORDS: Latin American fantastic literature; Solange Rodríguez Pappe; intertextuality; re-writing; gender-based violence.



INTRODUCCIÓN

«Pequeñas mujercitas», de Solange Rodríguez Pappe, originalmente publicado en *La bondad de los extraños* (2016) y recuperado en la antología *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019), presenta una protagonista que reconoce lo raro, pero no la sorprende «demasiado»: «Mientras llenaba cajas y cajas con basura sacada de la casa de mis padres, vi a la primera mujercita correr hasta el sofá y escabullirse bajo sus patas con un grito de alegría eufórica. Tampoco es que me sorprendiera demasiado topármela» (2019: 99). En la historia hay dos hermanos y se desarrolla en una casa llena de cosas raras, donde vivió una pareja de acumuladores; es un lugar extraño, que no da la sensación del acogedor y seguro hogar de infancia. Este cuento se relaciona con otros textos literarios, cuyos tópicos, temas y personajes son actualizados, recuperados del pasado para darles una nueva mirada desde el presente. Demostraré que la autora hace un uso irónico de la intertextualidad como estrategia de resistencia a la violencia machista reflejada en la historia, generando tensión y ambivalencias que descubren los prejuicios de la sociedad.

En «Pequeñas mujercitas», la intertextualidad se da con *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (v. 1943), y «Casa tomada» (1951), de Julio Cortázar (v. 2004). Los juegos intertextuales recuperan personajes y escenas conocidas de la literatura y los resignifican con ironía, generando un tercer significado —la resignificación propia de cada lectora producto del choque entre el significado de los elementos en sus textos de origen y el nuevo signi-

ficado en el cuento de Rodríguez Pappe—. Esta resignificación surge como un nuevo (tercer) significado, propiciador de dudas éticas y desestabilizador de las «verdades» de la lectora, ya que atenta contra su violento statu quo.

Para explicar la reescritura realizada por la autora en su estrategia, usaré el concepto de intertextualidad de Gérard Genette. Complementaré este análisis con las ideas de Linda Hutcheon sobre la ironía para señalar el funcionamiento de la resignificación desde la ironía. Asimismo, usaré las ideas de Hannah Arendt sobre la condición humana y las de Simone de Beauvoir sobre la inmanencia para explicar la negación de humanidad que suponen para la mujer los roles de género.

1. ROLES DE GÉNERO COMO MARCO DE LO FANTÁSTICO

Para empezar, es necesario notar que lo que enmarca la aparición de lo fantástico es una representación bastante tradicional de los roles de género; desde esta «normalidad» Rodríguez Pappe revela la violencia objetiva que encarnan los estereotipos femeninos al encorsetar a la mujer en la inmanencia y sumisión, negándole su condición humana y forzándola a ser una repetición útil del «eterno femenino». Slavoj Žižek categoriza la violencia en dos tipos: la violencia objetiva, que se entiende como «anónima», y la violencia subjetiva, que es perceptible y cuyo perpetrador es claramente identificable (2009: 9). De esta primera división surge una división tripartita, puesto que el autor reconoce dos tipos objetivos de violencia: la violencia simbólica, «encarnada en el lenguaje y sus formas», y la violencia sistémica, que es consecuencia de cómo funcionan el sistema económico y el político (Žižek, 2009: 10). Así, Žižek explica que «la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas «normal». La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento» (Žižek, 2009: 10). Si bien el autor no se refiere a la violencia de género, su explicación también se aplica, y lo que hace Rodríguez Pappe es señalar la violencia inherente a los estereotipos de género, invisible y normalizada al entenderla como parte del estado normal de cosas. La autora parte de explicitar la violencia para resistirla.

En primer lugar, la narradora se presenta como una ama de casa que, luego de apenas sorprenderse, lo que siente es «coraje y desconcierto por las mujercitas que ahora dificultaban [su] limpieza de la sala» (Rodríguez Pappe, 2019: 101) y su «arma» contra ellas es una escoba. En otras palabras, ante el

elemento fantástico, irónicamente, la protagonista reacciona por ver obstaculizada su misión de limpieza y utiliza la escoba, objeto emblemáticamente ligado a la feminidad tradicional; como si su característica más elemental fuera ser ama de casa y su principal deber en el mundo, limpiar. No hay indicios de miedo o preguntas de orden ontológico. En *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir explica que las labores domésticas «encierran [a las mujeres] en la repetición y en la inmanencia» (2015: 127). Además, describe cómo se dan estas tareas: «se reproducen día tras día en forma idéntica que se perpetúa casi sin cambios de siglo en siglo; no producen nada nuevo» (De Beauvoir, 2015: 127). La limpieza no le da trascendencia a la persona que limpia ni afirma su existencia; no es una actividad creadora original, sino una eterna repetición, condena a la que la narradora de este cuento está atada.

En la misma línea, la narradora relata que en su infancia fue reprendida y hasta golpeada por curiosear entre las cosas de su hogar, motivada por el aburrimiento; es decir, su acción espontánea, ajena al modelo de sumisión, aunque mínima, fue castigada. Con esto, Rodríguez Pappe alude a la tradición sobre la curiosidad femenina. Esta es muy mal vista, de ahí que Sandra Gilbert y Susan Gubar la enuncien como «the criminal female curiosity that led Psyche to lose love by gazing upon its secret face, Eve to insist upon consuming “intellectual food,” and Prometheus’s sister-in-law Pandora to open the forbidden box of fleshly ills» (2000: 234). Alejarse del molde femenino, atreverse a actuar y no ser una repetición más es un «crimen». Siguiendo su rol tradicional, la narradora está condenada a la inmanencia, a acciones intrascendentes como la limpieza, y una iniciativa espontánea como la curiosidad (que podría llevarla al conocimiento y diferenciarla) es castigada. Esta espontaneidad negada se relaciona con lo que Hannah Arendt entendía en un estudio publicado originalmente en 1958 como «actuar»: «la capacidad de empezar algo nuevo», inherente a cada persona al nacer e imprescindible en su condición humana (2009: 23). La acción es la base de la espontaneidad, entendida por Arendt como la pluralidad humana, ya que «todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá» (2009: 22). Es decir, la pluralidad (expresada mediante la acción) alude a la singularidad de cada quién, al ser único y no «de manera interminable repeticiones reproducibles del mismo modelo», y es una condición básica, valga la redundancia, para la condición humana (Arendt, 2009: 22). Al castigar la acción de la narradora y negársele la pluralidad para que encaje en el modelo femenino y lo repita, se le niega su humanidad. Rodríguez Pappe resalta un absurdo: en la «normalidad» no se considera

violento negarle a una mujer su humanidad, pero sí se condena como un crimen su espontaneidad.

En ese sentido, como otra manera de señalar la violencia de los estereotipos de género al constituir socialmente a las mujeres, la narradora no recibe un nombre en la historia; en oposición, en su primera mención, su hermano sí es presentado por su nombre: Joaquín. Este no es un dato menor ya que justamente es él quien sirve de punto de comparación en la historia para señalar lo diferentes que son los roles según el género: ella, indiferenciable, sin agencia y atada al «eterno femenino», deshumanizada; él, diferenciable, con una vida trascendente y activa, humanizado. El nombre y la falta de este son detalles importantes ya que, como explica Judith Butler, «by being called a name, one is also, paradoxically, given a certain possibility for social existence» (1997: 2). Es decir, la narradora sin nombre ni siquiera recibe la posibilidad de una existencia social. Esto porque un nombre singulariza y uno «“exists” not only by virtue of being recognized, but, in prior sense, by being *recognizable*»¹ (Butler, 1997: 5). La protagonista no es un ser singular ni reconocible; Joaquín, sí. Los roles de género femeninos niegan la existencia social al negar la pluralidad y, por tanto, la condición humana, mientras los masculinos la promueven.

Observamos la vida de Joaquín llena de acción: de niño, se la «había pasado jugando en la calle, con sus carritos, con su bicicleta, con sus patines, con su pandilla, con sus noviecitas» (Rodríguez Pappe, 2019: 100); por otro lado, parece que la protagonista, al contrario, se la pasó en casa, donde no tenía más que hacer para entretenerse que revisar las cosas acumuladas por sus padres (lo que también le fue prohibido). De adulto, Joaquín tiene una «sophisticada vida como asesor de un político» (Rodríguez Pappe, 2019: 102), con experiencias interesantes. Aún más, como otra forma de diferenciación, el cuento provee una descripción física de Joaquín lo suficientemente detallada para permitir una buena imagen mental de este personaje, mientras que, de la protagonista, apenas un esbozo. En otras palabras, en esta (re)presentación de los mandatos sociales tradicionales que enmarca el cuento, se presenta a una mujer sin nombre o alguna marca particular de identidad, que es simplemente una ama de casa indiferenciable con el deber de limpiar; al mismo tiempo, su hermano Joaquín, aunque estereotípico, es descrito y presentado como un varón que goza en la pluralidad de una vida activa y es diferenciable para la lectora. Rodríguez Pappe evidencia así que los roles de género femeninos son tan violentos que no solo niegan la agencia femenina, sino la autoafirmación

1 El énfasis es del original.

en la pluralidad y la posibilidad de reconocimiento como un ser humano en el mundo (pues un modelo o estereotipo no es un ser humano, es un simulacro), mientras los roles masculinos hacen exactamente lo contrario.

2. LO FANTÁSTICO COMO DESESTABILIZADOR Y REVELADOR DE LA VIOLENCIA

En segundo lugar, lo fantástico aparece como desestabilizador de la «realidad» y resalta la violencia objetiva inherente a los roles de género evidenciada en la historia. Básicamente, son dos los elementos fantásticos: la casa y las mujercitas. Primero, Rodríguez Pappe representa la casa como el espacio que sostiene y reproduce los violentos roles de género y, al mismo tiempo, el lugar donde surge lo insólito, se revela la arbitrariedad de los roles y se muestra otro orden posible. En la casa del cuento —llena de basura, cadáveres de animales y objetos de colección— se espera lo raro, pues la protagonista explica que ser hija de acumuladores «aumenta la posibilidad de que, si haces una exploración profunda, des con cosas muy extrañas escondidas» (Rodríguez Pappe, 2019: 99). La casa como el «mal lugar» es un motivo típico de lo fantástico, género donde se suelen invertir «elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* “new”, absolutely “other” and different»² (Jackson, 1981: 8). Así, este espacio «conocido» aparece como un lugar «otro» por los objetos extraños que lo componen y, además, por revelarse como el lugar donde la violencia sistémica sostenida por los roles de género se resguarda y reproduce.

Esta revelación se da, por un lado, cuando la casa se representa como el espacio donde la mujer cumple con su esperado rol pasivo y donde se enseñan las reglas para satisfacer ese rol. Paradójicamente, pues esta casa es un espacio absolutamente desordenado, es un lugar donde se le exige a la narradora mantener el orden (o «seguir las reglas») y se la castiga físicamente cuando no lo hace: «vociferaba mi madre si notaba un leve cambio de orden (...) y luego me daba unos buenos bofetones» (Rodríguez Pappe, 2019: 100). Por otro lado, la revelación se da cuando la casa delimita espacialmente la desigualdad de género y reproduce los roles. En este espacio, asignado para resguardar a la mujer, la narradora es un objeto más, mientras su hermano, explica ella, «[s]e había negado a ser uno de los tantos adminículos de colección de mi madre» (Rodríguez Pappe, 2019: 100). Para Joaquín, la casa es solo lugar de reposo y

2 El énfasis es del original.

de recibir cuidados, luego de eso, tanto en sueños como en la vida cotidiana, su rol es «la conquista de espacios y de hembras» (Rodríguez Pappe, 2019: 102).³ En cuanto a los roles de género, los masculinos aparecen representados en los objetos de colección del padre: «una colección de llaves de la Segunda Guerra Mundial, unos posavasos pornográficos y (...) la colección de puñales» (Rodríguez Pappe, 2019: 99). La cosificación de la mujer (en objetos coleccionables para el padre y amantes para el hijo) y la violencia (representada en armas y una guerra) son motivos estereotípicos de la masculinidad. La guerra, sin embargo, es una idea que Rodríguez Pappe reconfigura en la historia, como desarrollaré más adelante.

Por último, es importante notar que la autora presenta la casa como una metáfora de la sociedad: presenta una serie arbitraria de objetos y reglas (como arbitrarias son las normas sociales) cuyo orden se busca preservar y en el que no se debe hurgar. Al remover las cosas, la narradora encuentra a las mujercitas, quienes demuestran que otros órdenes son posibles, y, a pesar de su masificación, las trata como una minoría (como las mujeres son una mayoría minorizada y vulnerable en la sociedad)⁴ y las deshumaniza, exterminándolas como insectos rastreros. La narradora reproduce la violencia hacia las mujercitas tal y como sobre ella reproducen la violencia su madre y la sociedad.

El segundo elemento fantástico son las mujercitas, quienes van a desafiar las concepciones de la narradora y reconfigurar la noción de guerra sostenida en el cuento. Es en la casa, espacio de reproducción de las normas hegemónicas de género, donde se descubre a las mujercitas, quienes desafían lo que se espera de la mujer. Cuando la narradora ve a la primera mujercita, la describe como «una pequeña mujer salvaje» (Rodríguez Pappe, 2019: 100); sin embargo, cuando descubre cómo viven bajo el sillón, describe a esta comunidad como una «civilización de diminutas mujeres haciendo su vida» (Rodríguez Pappe, 2019: 100). La autora juega aquí con los conceptos de civilización y barbarie para ilustrar el cambio de opinión de la narradora y para enfatizar que la comunidad de mujercitas no se trata de una masificación de criaturas

3 Rita Segato, en *La guerra contra las mujeres*, explica que en nuestra sociedad existe una separación dual y jerarquizada de espacios: por un lado, «el espacio público, habitado por los hombres con sus tareas, la política y la intermediación (los negocios, la parlamentación y la guerra)» y, por el otro, «el espacio doméstico, habitado por las mujeres, las familias» (2016: 93). Esta es la separación que vemos entre los espacios de los hermanos en el cuento, relacionada con tópicos particulares (por ejemplo, la guerra con el espacio de los varones, de ahí el lenguaje militar usado por Gorodischer en «conquista de espacios»).

4 Judith Butler, teorizando sobre la precariedad y vulnerabilidad, explica: «there is the fact as well that women and minorities, including sexual minorities, are, as a community, subjected to violence, exposed to its possibility, if not its realization» (2004: 20). En el cuento, Rodríguez Pappe captura este hecho en escala representándolo en el trato a las mujercitas.

imposibles, sino de una organización armoniosa de mujeres que sostienen otro modo de ser. La narradora encuentra bajo el sillón un gineceo: solo mujeres compartiendo juntas, sin hijos ni embarazos, «todas jóvenes y magras» (Rodríguez Pappe, 2019: 101). Es una utopía femenina de sororidad y reciprocidad, en la que las mujeres se cuidan entre sí, fuman tranquilamente y «otras se trenzaban en guerras de placer lamiéndose el sexo y los pechos por turnos, mientras se mordían los dedos de sus minúsculas manitos y emitían agudos gemidos de gozo» (Rodríguez Pappe, 2019: 100), disfrutando sin pudor o vergüenza. En esta sociedad, el placer femenino no es un tabú ni un acto hipersexualizado.

En un primer momento, la protagonista las encuentra «bastante hedonistas por no decir indecentes» (Rodríguez Pappe, 2019: 101), guiada por la moral tradicional, pero cambia de opinión y las mujercitas se revelan como una representación de sus deseos internos. Después de ver a la mujercita y no sorprenderse demasiado, al descubrir el gineceo bajo el sofá, la protagonista exclama que es «tal como [se] lo había imaginado» (Rodríguez Pappe, 2019: 100), como si fuera una idea —o deseo— cultivado tal vez desde la infancia. Según Jackson, «[t]he relation of self to other is mediated through desire, and fantastic narratives (...) tell of various versions of that desire, usually in transgressive forms» (1981: 51), o, como explicaba Todorov, lo describen en «sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones» (1972: 165). Así, las mujercitas del cuento son una transformación del deseo de la protagonista, quien, si bien primero se enfrenta a ellas (y su deseo) e intenta eliminarlas para que no interrumpen su limpieza, luego las deja organizarse y establecer su «nueva colonia» (Rodríguez Pappe, 2019: 103).

Asimismo, junto a esta transformación vemos la de la idea de guerra. La guerra es primero presentada como un motivo masculino. Luego, como motivo femenino, la limpieza se describe como una guerra (con la escoba como arma y peleando contra las mujercitas que la interrumpían) y, con la aparición de las mujercitas, la guerra pasa a relacionarse con el placer. El «grito de alegría eufórica» (Rodríguez Pappe, 2019: 99) de la primera mujercita es párrafos después enunciado «grito de guerra» (2019: 100). El disfrute sin pudor de la sexualidad femenina es descrito como «guerras de placer» (Rodríguez Pappe, 2019: 100). Es decir, las mujercitas evitan que la «guerra femenina» se vincule a la inmanencia eterna de la limpieza; actividad que, según Simone de Beauvoir, es semejante al suplicio de Sísifo: «El ama de casa se desgasta corriendo sin moverse de su sitio; no hace nada; simplemente perpetúa el presente» (2015: 579). La guerra vuelve a ser mencionada por Joaquín: «Los hombres

somos para las mujeres un motivo más para su guerra, y no: yo me niego a ese juego» (Rodríguez Pappe, 2019: 102). Él defiende sus infidelidades como una resistencia a la «guerra femenina». Sin embargo, con una mujercita picándole las rodillas y ahora alineada con su deseo, la narradora piensa: «Sí que era miserable Joaquín, que había vuelto a la infidelidad contumaz una postura filosófica. Lo pensé, no lo dije. Más bien le sonreí con un gesto muy parecido a la complacencia. Tal como lo hacía mamá» (Rodríguez Pappe, 2019: 102). Perfora la reacción esperada, pero no es lo que siente. Finalmente, con el desenlace del cuento, la guerra encuentra su última significación: la venganza. Cuando Joaquín se acuesta en el sillón, «las pequeñas mujercitas sobrevivientes se agrupaban en el suelo y armaban una estrategia de defensa» (Rodríguez Pappe, 2019: 102-103). Rodríguez Pappe convierte la «guerra femenina» en una venganza fantástica y sorora, de unas ahora «despelucadas y feroces» mujercitas (2019: 103), contra el desvergonzado hombre infiel.

3. LA INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA COMO ESTRATEGIA DE RESISTENCIA

En tercer lugar, la autora establece relaciones intertextuales con «Casa tomada», de Julio Cortázar, y la «Parte I: viaje a Liliput» de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, como estrategia de resistencia a la violencia a través de su resignificación irónica. Genette define la intertextualidad como «una relación de copresencia entre dos o más textos» (1989: 10), la cual «une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)» (1989: 14). Primero, vale la pena mencionar brevemente que el título del cuento «Pequeñas mujercitas» también establece un juego intertextual con el título de *Little Women* (1868), de Louisa May Alcott, novela donde se reproducen (en Meg, Beth y Amy) y se desafían (en Jo y Laurie) los roles de género. Esta relación entre ambos textos se da para ironizar el contraste entre las mujercitas de Alcott, desarrollándose y encajando en una sociedad puritana decimonónica, versus las de Rodríguez Pappe, que enfatizan el deseo sexual femenino y son absolutamente imposibles de encajar en la sociedad. Esta referencia anticipa la ironía en las relaciones intertextuales anteriormente mencionadas.

Según Linda Hutcheon, la ironía se compone de «dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation» (1995: 11). En este caso, el texto es «Pequeñas mujercitas» (y su contexto, la denuncia de la violencia de género), la ironista es Rodríguez Pappe, la intér-

prete es la lectora y las circunstancias son las relaciones intertextuales como marco para la ironía. «[Irony] happens in the space between (and including) the said and the unsaid» (Hutcheon, 1995: 12), siendo «lo dicho» el significado literal y «lo no dicho», el irónico. La interpretación irónica es personal a cada lectora, es el significado propio que cada una dará al relacionar «lo dicho» (las referencias intertextuales implícitas en el cuento en un nuevo contexto) con «lo no dicho» (las referencias en su contexto original, en los hipotextos).

3.1. *Intertextualidad y resignificación de los «liliputienses» de Swift*

En cuanto a los hipotextos que mencioné primero, probablemente la relación con el texto de Swift sea la más evidente, pues los «liliputienses» son los seres antropomórficos pequeños por excelencia. Las mujercitas y los liliputienses —«una criatura humana cuya altura no llegaba a seis pulgadas, con arco y flecha en las manos y carcaj a la espalda» (Swift, 1943)— comparten varias características que permiten reconocer la intertextualidad: presentan escaso tamaño, llevan flechas como sus armas, son representados como una otredad y resultan altamente vulnerables en comparación con otros personajes. Sin embargo, tienen dos diferencias a través de las cuales Rodríguez Pappé plantea su resignificación (y la ironía): primero, los liliputienses sirven a Gulliver en la historia, mientras las mujercitas se sirven del cuerpo de Joaquín (el equivalente a Gulliver); segundo, los liliputienses viven en una sociedad claramente jerarquizada, calificados como ciudadanos de tacones altos y bajos, y encabezados por un emperador, mientras la comunidad de las mujercitas se muestra horizontal y recíproca. Ambas diferencias opuestas invitan a la interpretación irónica de las relaciones intertextuales.

Estas «liliputienses» no son subordinadas, hecho resaltado cuando Joaquín pasa de «conquistador» a «conquistado».⁵ Aún más, esto se ve potenciado al tener en cuenta la relación intertextual con Gulliver, pues no sabemos si las mujercitas al final dejarán libre a Joaquín como hicieron los liliputienses luego de capturar a Gulliver. Es justamente esa incertidumbre sobre el potencial final trágico de Joaquín el que enfatiza el poder de las mujercitas. «*Power corresponds to the human ability not just to act but to act in concert. Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in exis-*

⁵ Rodríguez Pappé crea aquí una ironía de situación, categoría definida por Pierre Schoentjes en *La poética de la ironía* como «la juxtaposición de dos elementos contradictorios» (2003: 145).

tence only so long as the group keeps together»,⁶ explica Arendt (1970: 44) sobre el poder. La noción de poder que presenta Rodríguez Pappe no solo coincide con la de Arendt en cuanto que ambas resaltan que le pertenece a una comunidad, sino que también la reconocen como una «habilidad humana». Las mujercitas no son reproducciones del eterno femenino y —al poder actuar y no ser limitadas a estereotipos— tienen la condición humana que le fue violentamente negada a la narradora.

3.2. *Intertextualidad y resignificación de la «casa tomada» de Cortázar*

La relación intertextual con «Casa tomada» puede ser más sutil, pero es incluso más importante en la estrategia. La principal característica que comparten ambos cuentos, y que permite identificar la intertextualidad, es la casa siniestra: la del cuento de Cortázar está «tomada» por alguna fuerza inexplicada (expresada mediante sonidos) y contra la cual los personajes no se resisten: «Han tomado la parte del fondo», dice el hermano, y su hermana responde «tendremos que vivir en este lado» (2004: 109). La casa en «Pequeñas mujercitas» está «tomada» por las cosas acumuladas por los padres, mas no por las mujercitas, quienes solo viven allí. Con esto, Rodríguez Pappe aclara cuál es la verdadera amenaza: la violencia de los mandatos sociales, no las mujercitas ni lo fantástico, que ayudarán a la narradora a reconocer la violencia y liberarse de ella. En ese sentido, la autora usa la ironía en su función constructiva —función que Hutcheon explica como aquella que «would target the system itself, of which the ironist was also a part» (1995: 16)—. Antes de reconocerla, la violencia es invisible, pero el elemento fantástico hace que la narradora la cuestione al transgredir esta la norma —«the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made “absent”», en palabras de Jackson (1981: 4) sobre aquello que fractura el elemento fantástico—.

Otro elemento intertextual recuperado por la autora es la pareja de hermanos, quienes están solos en la casa (con los elementos fantásticos), cuya relación marca la resignificación planteada. En «Casa tomada» tenemos un par de hermanos cómplices y cercanos: viven juntos, reconociendo las rutinas del otro solo por los sonidos —«Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios» (Cortázar, 2004: 110)— y compartiendo las labores del hogar equitativa-

6 El énfasis es del original.

mente. Esta pareja forma un «nosotros» que no observamos en los hermanos de «Pequeñas mujercitas», donde la narradora está atrapada en la otredad, subordinada con respecto a Joaquín. En esta oposición surge nuevamente la función constructiva de la ironía al denunciar la perjudicial subordinación, normal en el sistema patriarcal.⁷ La relación desigual entre Joaquín y la narradora, y la actitud de este hacia las mujeres impide la complicidad fraterna y genera ira en la narradora. Ella describe al Joaquín dormido mientras las mujercitas exploran su cuerpo: «Él exhibía una desparpajada sonrisa de placer que venía desde el fondo de su cerebro de varón satisfecho. Sentí un fastidio profundo» (Rodríguez Pappe, 2019: 103). Está harta de la actitud machista de su hermano. Aquí surge su deseo de venganza, el cual será llevado a cabo por las mujercitas (es decir, en complicidad con el elemento fantástico).

En esa línea, el final de «Pequeñas mujercitas» donde se da la venganza es diametralmente opuesto al de «Casa tomada», donde los hermanos descubren que su parte de la casa ha sido tomada, huyen juntos, enfatizando su complicidad, y dejan lo extraño encerrado en la casa. En «Pequeñas mujercitas» sucede lo opuesto: la narradora deja a Joaquín encerrado en la casa con lo extraño, las mujercitas llevando a cabo la venganza. Incluso, les deja la luz encendida y le da un último vistazo a su hermano, indefenso al estar inconsciente «mientras más y más mujercitas despelucadas y feroces llegaban a revisar el estado de su nueva colonia» (Rodríguez Pappe, 2019: 103). La protagonista toma las llaves del auto de su hermano y cierra la puerta con «doble llave atrancando la salida» (Rodríguez Pappe, 2019: 103), impidiendo un posible escape y apropiándose de un objeto que le permitiría explorar el espacio público, aquel que le fue negado y su hermano ha conquistado a sus anchas a lo largo de su vida. Mediante la intertextualidad con Cortázar, Rodríguez Pappe conduce la identificación de la verdadera amenaza en el cuento e invita a la lectora a interpretar la inesperada venganza con la que cierra la historia.

CONCLUSIONES

En «Pequeñas mujercitas», Rodríguez Pappe señala la violencia en los roles de género que restringen a la mujer a la inmanencia y la enfatiza mediante los elementos fantásticos: la casa, desde donde se reproducen y res-

7 Hutcheon establece que la ironía puede usarse como estrategia: «irony has been seen as both a rhetorical strategy and a political method that deconstructs and decenters patriarchal discourses» (1995: 30). Rodríguez Pappe presenta aquí un ejemplo de este uso.

guardan los roles, y las mujercitas, que desafían las concepciones de la narradora y representan sus deseos (y la hacen consciente de ellos). Las mujercitas son criaturas imposibles: rompen con las leyes físicas, sociales y morales de la sociedad y la perturban. Jackson indica lo siguiente: «fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems» (1981: 4). En este cuento, las mujercitas cumplen ese rol de «ilegalidad» y, ajenas a la norma, permiten cuestionarla como verdad absoluta al mostrar otro orden posible.

Asimismo, las relaciones intertextuales irónicas con «Casa tomada» y la primera parte de *Los viajes de Gulliver* que la autora plantea en su estrategia de resistencia son precedidas por el breve juego intertextual entre «Pequeñas mujercitas» y *Little Women* que, al darse en el título,⁸ nos predispone a interpretar la ironía a través del cuento. Las relaciones intertextuales con los hipotextos de Cortázar y Swift intervienen en la interpretación del cuento al permitir a las lectoras recordar los tópicos de los hipotextos (la casa tomada, los hermanos y la escena final del cuento; así como los liliputienses y Gulliver) y luego reconocerlos resignificados irónicamente en el cuento de Rodríguez Pappe (la casa tomada por los arbitrarios mandatos de género, las experiencias de vida diametralmente opuestas entre los hermanos y la potencial venganza final; las mujercitas que en su unidad y humanidad mantienen su poder, y el conquistador conquistado, Joaquín).

Esta resignificación corresponde a un juego paródico que David Roas, en su estudio *Tras los límites de lo real*, reconoce como común en la literatura fantástica posmoderna: «gracias al juego paródico (necesariamente intertextual), muchos de estos relatos se estructuran mediante un inteligente juego con los tópicos destinado a trastocar las expectativas del lector suscitadas por el conocimiento de tales tópicos» (2011: 175). Jugando con las expectativas de lectura entre ambos significados, el original y el reescrito, la autora impulsa a sus lectoras a crear un tercero, propio, que se construye en la interpretación afectiva de la resignificación, y aquí se activa la estrategia de resistencia a la violencia de Rodríguez Pappe: revelar cómo opera la violencia sistémica y cuestionarla, desde cada experiencia individual de lectura y desde los afectos de cada lectora. Como señala Žižek, es la violencia sistémica la que contiene «nuestros esfuerzos para luchar contra ella y promover la tolerancia» (2009: 9): es invisible y al hablar de violencia nos enfocamos en la subjetiva, visible.

8 «Los elementos periféricos al texto pueden revelar la intención irónica», señala Schoentjes (2003: 150), y así es como vemos que Rodríguez Pappe revela el tono irónico de su cuento.

Con la resignificación irónica que permite la intertextualidad, Rodríguez Pappe logra escabullirse a través de la ruptura creada por lo fantástico, resistiendo a la violencia invisible, ahora descubierta.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah (1970): *On Violence*, Harcourt, Nueva York.
- (2009): *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- DE BEAUVOIR, Simone (2015): *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Cátedra/Universitat de València, Madrid/Valencia.
- BUTLER, Judith (1997): *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, Nueva York.
- (2004): *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, Londres, Nueva York.
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Cuentos completos, 1 (1945-1966)*, Alfaguara, Madrid.
- GENETTE, Gérard. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR (2000): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven.
- HUTCHEON, Linda (1995): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, Londres.
- ROAS, David. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2019): «Pequeñas mujercitas», en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Páginas de Espuma, Madrid, pp. 99-103.
- SCHOENTJES, Pierre (2003): *La poética de la ironía*, trad. Dolores Mascarell, Cátedra, Madrid.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*, Traficantes de Sueños, Madrid.
- SWIFT, Jonathan (1943): *Viajes de Gulliver*, Espasa-Calpe, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viajes-de-gulliver--0/html>. [Edición electrónica de Cervantes Virtual]
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009): *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, trad. Antonio José Antón Fernández, Paidós, Buenos Aires.