

**(Re)visión paródica del misticismo: la mirada irreverente  
en *Entre todas las mujeres* de Isabel Franc**

---

Sohyun Lee  
*Texas Christian University*

*Entre todas las mujeres* es la primera novela de Isabel Franc<sup>1</sup> publicada en 1992 y resultó finalista del Premio *La Sonrisa Vertical* del mismo año. En la cubierta se define como una “hermosa parodia de la erótica mística.” El texto ofrece una versión alternativa, desde una perspectiva lésbica, de la experiencia mística de Bernadette Soubirous, la niña que declaró haber presenciado una serie de apariciones marianas en Lourdes, Francia, a mediados del siglo XIX. La historia se articula desde una subjetividad femenina en primera persona, situada en la década de los 90, el tiempo presente en que se genera la propia novela, y se inicia a raíz de una visión del pasado en que la narradora se identifica como una reencarnación de la niña. Así, la novela presenta a una narradora del presente que observa en trances retrospectivos su vida anterior marcada por apariciones marianas, que a su vez son también experiencias visuales sobrenaturales.

En su (re)visión de los testimonios extraordinarios de Bernadette, *Entre todas las mujeres* retoma de manera lúdica las convenciones de la literatura mística para presentar los hechos desde una imaginación erótica e irreverente. Téngase en cuenta que la poética del misticismo consiste en representar la exaltación que siente el alma mundana al entrar en un estado de suspensión o embargamiento de toda conciencia del entorno real debido al contacto con el infinito amor divino. Esta comunión amorosa puede tener lugar en varias formas de unión trascendental, que conlleva un éxtasis extremo del espíritu que eleva todos los sentidos. Es decir, en la literatura mística, los efectos fisiológicos tienen lugar como efecto y consecuencia de la elevación espiritual. La narrativa de *Entre todas las mujeres* reescribe esta exaltación desde otro ángulo, como una experiencia esencialmente física, netamente erótica y lesbiana, que como resultado trae la suspensión espiritual de la protagonista. Entonces, desde una perspectiva católica, el contenido de la novela puede calificarse de blasfemia y ser visto como herejía porque reformula, a partir de un imaginario lésbico, las apariciones marianas que experimenta Bernadette. Sin embargo, desde una postura lésbica, la narrativa construye la trayectoria de una realización personal tan íntegra y completa que abarca todo el ser de la protagonista.

El texto de Franc presta las fórmulas de la literatura mística e imita con sigilo las convenciones de este género religioso en el proceso de desarrollar su historia en torno a la beata Bernadette. Sin embargo, esta versión peculiar de las experiencias de Bernadette no se limita a aplicar llanamente la retórica del misticismo, sino que juega con los elementos de la literatura mística para presentar una perspectiva diferente de esta comunión espiritual. Al mismo tiempo, el texto incorpora, igualmente de manera paródica e irónica, elementos narrativos de la ficción historiográfica, barajando traviesamente hechos históricos con sucesos imaginarios. A partir de estos rasgos, el presente ensayo identifica *Entre todas las mujeres* como una exitosa articulación de la “parodia moderna,” según la definición de Linda Hutcheon. En *A Theory of Parody*, Hutcheon indica que la parodia es una construcción alternativa de un texto o su repetición con distanciamiento crítico, que se concentra en marcar la diferencia y no tanto la similitud entre el nuevo texto y el anterior, valiéndose principalmente de la ironía(6).<sup>2</sup> Aunque es consciente de la dificultad de formular una definición transhistórica de la parodia, Hutcheon marca la “parodia moderna” como “un proceso de revisión, reformulación, reestructuración o de transcontextualización de previas obras artísticas” (11), cuyo

logro consiste en una articulación moderna de lo pasado para establecer diferencias en medio de similitudes (8).

En su formulación paródica, la novela de Franc lleva a cabo un uso dinámico de la mirada femenina como un instrumento crucial en la articulación de la narrativa en múltiples niveles. El proceso de reescritura paródica en el texto permite ver los usos estratégicos de varias convenciones literarias, no simplemente como formas de transgredir el discurso normativo heterosexual, sino más bien como una propuesta para reflexionar en términos alternativos las fórmulas narrativas de diversos géneros. El argumento de esta obra propone reconsiderar los usos y combinaciones de diversas fórmulas de géneros literarios que incluyen la literatura mística, la ficción historiográfica, la autobiografía, entre otros, a la vez que proyecta una perspectiva alternativa de la modalidad de la parodia en sí. Abre, de esta forma, amplias posibilidades de abordar los diversos aspectos del acto de narrar (escribir), al igual que el acto de leer, no solamente del texto en mano, sino también de aquellos textos que inspiran los elementos paródicos del mismo. La (re)presentación de los milagros de Lourdes se realiza en una travesía rearticulación de los elementos de la mística, y el uso estratégico de la mirada implica la recomposición y la reinterpretación narrativa de sucesos históricos del pasado, que repercuten asimismo en la concepción y la organización del presente.

El primer capítulo de *Entre todas las mujeres* presenta a un yo narrador femenino que inicia una mirada retrospectiva de su existencia con el fin de atribuirle sentido. Además revisa también la causalidad trascendental poco convencional ya que percibe su identidad sexual como inestable. La mirada retrospectiva recorre varios momentos del pasado inmediato de la vida de la narradora, pero cobra su verdadero significado al realizarse como un “peregrinar por los confines del tiempo” (12), que va más allá de la conciencia continua desde su niñez hasta el tiempo presente en que se articula el texto, para remontarse hasta a una vida anterior. En este viaje por los misterios del tiempo, la protagonista ve con claridad en “una revelación divina” y logra poner “en orden [su] vida” (12). Si bien el peregrinaje en el tiempo es mental o espiritual, precisa de una ejecución física, por lo que la narradora empieza a “vagar por el mundo” (30) hasta parar en un “lugar extraño” (31) que es simultáneamente rara y profundamente familiar. En este lugar que suponemos es Lourdes, Francia, la narradora gana conciencia plena de su vida anterior y afirma: “yo fui Bernadette Soubirous” (32). La experiencia trascendental de la niña Bernadette se recuenta con detalles minuciosos a partir del segundo capítulo de la novela, y refiere con precisión datos geográficos y cronológicos de las apariciones marianas en Lourdes, gracias a una “memoria clarividente” (34) de la narradora. De esta manera el marco temporal se traslada al mes de “febrero de 1858” (33), deteniéndose con esmero en las descripciones físicas del pequeño pueblo de Lourdes, visto a través de los ojos de la humilde pastora Bernadette de 14 años de edad. Aquí comienza la serie de encuentros de la niña con la dama misteriosa, en los cuales Bernadette es obsequiada con “los favores de la Virgen de Lourdes” (cubierta del texto),<sup>3</sup> aunque “nadie, entonces, supo imaginar de qué naturaleza fueron estos favores” (cubierta del texto). En consecuencia, la narradora da rienda suelta a la imaginación en torno a la naturaleza de dichos favores y su articulación a partir de una fantasía osadamente profana entreteje la historia de esta novela.

Varios factores afectan y predisponen la circulación y la lectura de la novela de Franc, como el que haya quedado finalista del Premio *La Sonrisa Vertical* en 1992 y que se publicara como parte de la serie del mismo nombre. La serie *La Sonrisa Vertical* es una colección erótica de la Editorial Tusquets, que ha sido considerada como una puerta de entrada para una forma particular de “popular literature, which does not presume to further knowledge, advance art, or challenge the hegemony of industrial consumer society” (Ríos-Font 374). Asimismo, los comentarios publicitarios muy sugerentes de la editora y los medios que no evitan un tono sensacionalista que apuntan a generar una máxima atención comercial, según Ríos-Font (374), y han contribuido a permitir una recepción

más casual e informal del texto. Sin embargo, limitar la novela de Franc dentro de los parámetros de una literatura popular en su sentido oposicional a “literatura legítima,” que Ríos-Font define sarcásticamente como “la escritura válida en el avance intelectual y artístico de la humanidad” (374), afecta negativamente a la apreciación apropiada del texto. El truco de una entrada informal de este tipo de literatura menor <sup>4</sup> radica en que su popularidad como lectura liviana es solo aparente (Ríos-Font 374). De hecho, la lectura crítica y cuidadosa de estas producciones populares puede aportar a la profundización del conocimiento, al avance del arte y al desafío de la hegemonía de la sociedad industrial de consumo, todo lo que en principio se había descartado de su propósito o utilidad. En la novela de Franc, esta lectura cuidadosa es posible mediante un mejor entendimiento de las técnicas y las estrategias de parodia que maniobran con astucia usos renovados de una misma retórica. La novela emplea las mismas estrategias narrativas que convencionalmente han servido para representar y difundir las apariciones marianas de Lourdes para desarticular dichas apariciones, tergiversarlas y rearticularlas. De este modo, el proceso de rearticulación de la novela de Franc revela la verdadera naturaleza de los favores que recibió Bernadette.

*Entre todas las mujeres* es considerada “una de las primeras novelas eróticas lesbianas publicadas en España” (Cuadra 30), género que no ha tenido mucho espacio en el canon de los estudios literarios. Franc es también, según Corbalán, una de las pocas escritoras contemporáneas que establecen una tradición en las letras españolas en defensa de la literatura lesbiana (161). Sin embargo, la genialidad de *Entre todas las mujeres* no se limita a la profundización en esta temática poco cultivada, sino que abarca el uso estratégico del erotismo lesbiano en la construcción de su argumento, definiéndose como un discurso transgresor en múltiples niveles. Es decir, la novela de Franc apoya su estrategia narrativa en el motivo de la poética mística que consiste en la representación literaria de un amor abrasador del alma humana por Dios. Hartzfeld observa que este amor no es algo abstracto, sino un contacto experimental con el ser divino (“Los elementos” 41). Franc instala esta experiencia amorosa, que según Hartzfeld es fundamentalmente nupcial y privada (*Estudios* 19), en el centro de su novela. Al mismo tiempo, se apropia de estas relaciones íntimas y amorosas, para torcerlas y transformarlas mediante el elemento lésbico, desplegando una historia que inevitablemente adopta un tono paródico, burlesco y transgresor. La exposición erótica de las apariciones gana mayor ironía por su elemento abiertamente lésbico al contraponerse de plano a la retórica heterosexual del misticismo cristiano, que echa mano de simbolismos por los cuales Dios es el elemento masculino y el alma humana es el femenino, aunque el cuerpo que alberga el alma sea masculino (Hartzfeld, “Los elementos” 42-3). Es decir, además de hacer pasar el erotismo por el misticismo, se burla también de la normatividad heterosexual de la retórica mística donde el ser humano es esencialmente femenino frente al amor divino que es eminentemente masculino. En *Entre todas las mujeres* la relación amorosa consiste en una “avalancha de manifestaciones femeninas” (136) que se da entre el elemento inequívocamente femenino de la misteriosa dama y la subjetividad igualmente femenina de la primera persona narradora que recrea la experiencia de la protagonista, descartando completamente cualquier componente masculino.

La contribución innovadora de la trayectoria narrativa de Isabel Franc es considerable, pero el componente del erotismo lésbico en esta novela es, más que un elemento transgresor de género, un instrumento que sirve al propósito de construir su argumento paródico. La perspectiva lésbica construye las bases para apropiarse la historia de Bernadette del año 1858 y reformularla en la historia del yo narrador femenino del año 1992, estableciendo, a su vez, la diferencia entre las dos historias. De manera que la novela de Franc constituye un buen ejemplo de parodia moderna, según Hutcheon, y el ingrediente lésbico funciona como una intervención irónica. Además, el hecho de que el argumento de *Entre todas las mujeres* se entretaja a partir de sucesos reales con datos históricos verificables, añade otra capa de ironía, que se construye con prestaciones de diversos géneros

literarios. La superposición de varios géneros literarios logra un “juego irónico de múltiples convenciones” (*A Theory* 7) que Hutcheon atribuye como rasgo central de la parodia moderna. Transferida al texto de Franc, la idea de parodia moderna de Hutcheon como reinterpretación de una obra artística previa debe reformularse para incluir cualquier material sociocultural previo (y presente). Sin embargo, su concepto como un proceso de recodificación para la articulación de la diferencia sutil, astutamente disfrazada por la apariencia de la similitud, define muy bien la narrativa de *Entre todas las mujeres*. Este proceso echa mano de las retóricas convencionales del misticismo y de la ficción historiográfica para dotar de coherencia interna y verosimilitud a su argumento.<sup>5</sup> Es más, las técnicas narrativas de la experiencia mística, que se valen de simbolismos en el momento de representar la íntima comunión del alma humana con el ser divino, funcionan de manera literal para describir el éxtasis de los encuentros amorosos entre Bernadette y su dama, con un tono expresamente erótico y con un goce exuberante de los sentidos físicos. El éxtasis espiritual de la mística se traduce directamente en una experiencia físicamente erótica. El primer contacto de la niña y la dama es indudablemente homoerótico, situación difícilmente refutable ya que las citas de ambas mujeres son siempre sesiones *privadas* cuyos testimonios directos pueden articularse solamente por la dama, que no es accesible; o la niña, que lo recuerda como una experiencia absolutamente sensual. No por casualidad este encuentro ocurre en “la humedad de la gruta [que] era una sauna tibia y acogedora” (37), claramente sugerente del espacio uterino. Ante la visión sagrada, la niña reacciona explícita e inmediatamente con deseo lésbico, sin rastro de duda ni vacilación. La narradora recuenta este momento, sin detenerse en circunlocuciones:

Entre sus senos corría una gota de agua limpia deslizándose con lentitud. ¡Si mi dedo hubiera sido esa gota, esa gota resbalando a ligeros trompicones sobre la piel blanca, radiante! Piel dorada ¡Si mi lengua hubiera sido esa gota! Mi lengua rozando la lisura plateada de la dama. (37-8)

Esta experiencia sobrecogedora indica el *conocimiento* del ser amado que deja marcada a la niña. En el primer diálogo que mantienen las dos mujeres, la dama se ofrece como un objeto de deseo y no de veneración advirtiéndolo, “no te arrodilles —dijo—. Abrazame” (44).

Al tiempo que (re)interpreta el éxtasis místico como un orgasmo, el texto utiliza con mucha destreza significados sutiles, simbólicos, figurados y/o alternativos de las palabras relacionadas al erotismo, aprovechando al máximo connotaciones dobles o la ambigüedad de los diversos significados con que circulan convencionalmente dichas palabras o expresiones. La visión de Bernadette en la gruta se describe como un evento sensual que acude a detalles sensoriales y eróticamente sugerentes que infatúan a la niña. La selección de vocablos retoza con fórmulas retóricas cuyo fin es parodiar la experiencia mística de la aparición y la contemplación divina: “mis manos temblaban cuando las acerqué hasta el lazo azul y, torpemente, deshacía el nudo que lo sujetaba. [...] Ante mis ojos *apareció* un abismo de frescura. [...] sin atreverme a tocar aquel panal de dulces esperanzas, me dediqué sólo a *contemplantarlo*” (37 énfasis mío). El juego de palabras de doble sentido constituye el eje de la aventura mística de la narradora del texto, ya que en lugar de simbolismos, ella sigue literalmente el consejo del doctor San Hilario de “*enamorarse* de la virgen,” en quien sin duda podría encontrar “el *verdadero* amor” (25 énfasis mío), identificándose en el proceso con santa Teresa que ha experimentado éxtasis por medio del contacto con la divina bondad (62-3). Cabe señalar también el doble sentido del título “*entre todas las mujeres*” que dentro del contexto de la novela nada tiene que ver con el significado de selectividad que destaca a la Virgen María de entre todas las demás mujeres, sino que se emplea en el sentido de reciprocidad entre mujeres, excluyendo a los hombres. En una aparición posterior la Señora manda explícitamente lo siguiente: “no reveléis a

hombre alguno lo que hacéis aquí conmigo, [...] amad a *las mujeres* y enseñadles lo que yo os he transmitido” (103). Este mandato forma el asidero moral de Bernadette que lucha por proteger su amor *entre todas las mujeres*, “ya que nada puede el poder de los *hombres* contra la fuerza que da el *verdadero amor*” (120 énfasis mío).

Según la novela, la aventura de Bernadette y la dama misteriosa tiene lugar entre el 11 de febrero de 1858 y el 16 de julio de aquel mismo año. Dicha aventura se registra imitando los procesos protocolarios o convencionales de las visiones divinas, con la descripción de las fases de revelación, contemplación, comunión y éxtasis. Aquí el argumento de la novela intercala hábilmente dos registros diferentes, que son contrastantes: el discurso privado de la intimidad y el discurso público para la circulación oficial. Los dos discursos se desarrollan paralelamente, pero se disponen de tal manera que el registro público que se maneja dentro del texto se acopla sin alteraciones a la versión histórica de la experiencia mística de la *verdadera* Bernadette, mientras que el registro íntimo se propone a revelar la *verdadera* experiencia de la protagonista dentro de un marco ficcional. Entonces, dentro y fuera del texto, las apariciones sobrenaturales que experimenta Bernadette circulan oficialmente como una serie de revelaciones divinas, mientras que el discurso no oficial paralelo, también dentro del texto, revela que los encuentros de la niña con la dama no afinan con la devoción religiosa de la doctrina cristiana. La naturaleza de aquellos encuentros misteriosos se cuestiona no solamente mediante la presentación de situaciones imaginarias osadamente lésbicas, sino más bien por medio de la mimesis paródica de un discurso oficial fabricado que esconde la *verdadera* naturaleza de tales encuentros. Es decir, la versión oficial y la versión ficticia son dos caras de la misma moneda, y la credibilidad de ambos argumentos se apoya en la ocurrencia real e histórica de los hechos en Lourdes. Las dos versiones son mutuamente inherentes, pero la novela sugiere que la versión oficial que ha circulado desde el siglo XIX cuenta parcialmente las citas de Bernadette con la dama. La niña comprende que no puede “narrarle *el resto* de lo sucedido” (48 énfasis mío), limitándose a la retórica del misticismo aprobado por el contexto sociocultural de su tiempo y espacio. En el siglo XX, Bernadette renace en la voz de la narradora para mostrar el reverso de la moneda, y lo narrado en su trance visionario constituye el resto de lo sucedido.<sup>6</sup> La superposición y el vaivén de esta experiencia trascendental entre los dos espacios temporales generan esta novela en que Franc ofrece una mirada completa de Bernadette, una mirada femenina y lésbica que supuestamente había estado fragmentada por las restricciones del siglo XIX.

Para reflejar la complejidad que encierra la arquitectura de una narrativa que en el proceso de su construcción incorpora elementos de su propia deconstrucción, o para salvaguardarse de polémicas y de potenciales catálogos de hereje o irreverente, o para evadir la ofensa al buen gusto de un público devoto al catolicismo, *Entre todas las mujeres* despliega su narrativa por medio de una estructura de marcos en que los sucesos de un *momento presente* encierran los sucesos de un *momento pasado*. Este andamiaje de marcos temporales se vale de la articulación de una “memoria clarividente” de la narradora que cuenta su vida anterior desde una perspectiva del presente. El texto permite suponer que el acto narrativo ocurre en Barcelona de 1989 y París de 1991, inspirado por sucesos del siglo XIX. La narradora inicia su historia afirmando su doble existencia: “he visto pasar una a una todas las imágenes de mi vida anterior. Yo fui Bernadette Soubirous. Voy a relatar lo que ahora, sin ninguna duda, recuerdo que he vivido” (32). El primer capítulo de la novela establece el cuadro espaciotemporal del presente, y el segundo empieza en Lourdes de febrero de 1858, señalando la transición entre la narradora y Bernadette, al igual que el desplazamiento a otro tiempo y espacio. Esta instrumentación de marcos temporales por medio de la reencarnación establece los fundamentos de la parodia del texto, ya que los hechos acaecidos en el pueblo de Lourdes en el año 1858 se recuentan de manera íntegramente subjetiva y a través del filtro turbio de una memoria-visión que descarta desde el principio todo cuestionamiento sobre la veracidad o la existencia de

evidencias objetivas de los *verdaderos* favores que afirma haber recibido la niña. Pero paradójicamente, porque dichos favores se dan exclusiva dentro de la intimidad personal, la única manera de acceder a la *verdad* de aquellos hechos es a través de la subjetividad de Bernadette.

La estructura de *Entre todas las mujeres* saca máximo provecho de todos los aspectos, tanto de las limitaciones como de las posibilidades, de estas condiciones paradójicas para armar un argumento convincente y plausible (o por lo menos no refutable, objetivamente) que beneficie a la veracidad y coherencia de la versión erótica de las apariciones marianas de Lourdes. La distancia temporal añade a esta estrategia para proteger su argumento, ya que el uso de la memoria justifica una recreación subjetiva de los hechos, además del uso irónico de la reencarnación que es una idea desacreditada por el dogma del cristianismo. Pero sobre todo, el texto adquiere coherencia interna por la circunstancia en que surgen los recuerdos del pasado: el estado mental cuestionable de la narradora. En el último capítulo, el lector descubre el desequilibrio mental de la narradora, ya que ella se encuentra “encerrada en estas paredes blancas, tras las ventanas enrejadas” (171) y bajo cuidado médico. La narradora está sujeta a una constante observación psiquiátrica, y afirma con resignación: “no pretendo que me crean” (175). Mientras tanto, los médicos señalan que ella “repite una y otra vez la misma historia. Las mismas fechas, los mismos lugares... [...] Y todos los datos son auténticos” (176), recalcando una vez más el juego ambiguo entre los hechos reales y la realidad de los hechos. El entrecruzamiento de la locura y la lucidez se traduce en la incertidumbre entre los datos históricos y las visiones personales.

La novela de Franc se apoya en la ambigüedad y en la subjetividad para tergiversar géneros y convenciones, jugando al mismo tiempo con elementos prestados de *Don Quijote*, una obra infaltable al teorizar la parodia. Este aspecto acerca la novela a la parodia de Gérard Genette, que la define como la transformación lúdica de un texto específico (148-9). Los paralelismos entre las novelas de Franc y de Cervantes se observan en la presentación de un personaje atormentado por la locura y el uso de la retórica del viaje, que para la protagonista de *Entre todas las mujeres* es una trayectoria temporal, con diversas expresiones que aluden al acto de “vagar” (28, 31, 165, 171), copiando y haciendo variaciones de las andanzas del Quijote. Sin embargo, a diferencia del Quijote, articulado por un narrador omnisciente que da cuenta objetiva de las aventuras del caballero andante, *Entre todas las mujeres* produce su narrativa desde la subjetividad de la narradora, que se apoya netamente en su memoria clarividente en medio de su locura. La narradora en primera persona llama a cuestionar la objetividad de la historia de Bernadette, la cual, irónicamente, insiste en la veracidad de su memoria precisamente por su subjetividad. Aquí es relevante considerar las convenciones de la narrativa autobiográfica, en cuanto que se trata de una autorrepresentación, y que, según Leigh Gilmore, se desarrolla inevitablemente en función a la autopercepción del género/sexo de la voz autoral.<sup>7</sup> Gilmore indica que las articulaciones autobiográficas dependen de la veracidad y la identidad del “yo autobiográfico” (66), así como la complejidad del tono confesional que adopta la representación subjetiva de sí mismo, tal como ocurre en *Entre todas las mujeres*.<sup>8</sup>

Por otro lado, el texto de Franc incorpora múltiples modos y técnicas de la parodia que afina también con el concepto de Simon Dentith que la define como cualquier práctica cultural que alude polémicamente a otra producción cultural (20). El entretrejimiento complejo de los diversos elementos dentro y fuera del texto llama atención sobre la formulación de la propia novela, creando una perspectiva crítica autoconsciente de su tiempo y espacio que dialoga con la idea de autorreferencialidad de Hutcheon (*A Theory*, 85). El proceso autoconsciente de subordinar el significado al contexto hace que la parodia pueda servirse de sí misma para ganar una perspectiva más amplia de múltiples discursos, puesto que “la alusión polémica de la parodia bien puede dirigirse al mundo y no solamente a un texto particular del pasado” (Dentith 18). Esta función de crítica social de la parodia va de la mano con el papel de su elemento irónico que actúa como estrategia

oposicional para cuestionar la autoridad (Hutcheon, *Irony's* 184). Desde esta perspectiva, la novela *Entre todas las mujeres* no se limita a la rearticulación de la mística u otros géneros literarios, sino que propone la apertura de diálogos múltiples e informales que además de incluir prácticas alternativas de género literario y deseo sexual, apunta también a los mecanismos de producción, circulación e interpretación de discursos en diferentes niveles. Tómese, por ejemplo, la (re)distribución de la visión espiritual de la niña Bernadette en ámbitos de la política, el comercio y la sociedad, en contraste al nivel religioso. Suzanne Kaufman sostiene que la devoción religiosa opera dentro de una relación inherentemente económica con la política, al discutir la (re)presentación y el consumo sociocultural de los milagros de Lourdes (194-201). Kauffman expone como reflejo de ello la producción y distribución de la película *The Song of Bernadette* (1943),<sup>9</sup> que cumple dos funciones contradictorias: por un lado fundamenta su argumento en la separación de la devoción religiosa y el avance del capitalismo moderno, mientras que por el otro emplea la religiosidad de su material para sacar el provecho económico que se propone toda producción del cine industrial (201). Esta apropiación y el uso paradójico de las visiones de Bernadette en el film tienen paralelos con la novela de Franc, que con el ingrediente léxico aumenta y amplía esta mecánica de la (re)apropiación y (re)interpretación.

Dentith afirma que no hay nada específicamente postmoderno en la parodia, pero que el postmodernismo permite apreciar mejor la función de la parodia (157), por lo que la revisión de la parodia en el texto de Franc con una mirada postmoderna permite una comprensión más apropiada de las funciones y los usos de esta técnica narrativa. Una lectura postmoderna deja entrever la posición dual y paradójica de la parodia que debe necesariamente barajar y balancear las convenciones (tradiciones) y las transgresiones (subversiones). La importancia de una mirada crítica de la parodia apunta igualmente a la necesidad de una lectura cómplice del texto para lograr un despliegue más amplio de las perspectivas alternativas que propone el mismo. Una interpretación cómplice del texto paródico debe tener en cuenta el “sentido relacional” de la ironía, el elemento crucial de la parodia, ya que la ironía siempre opera en términos inestables y ambiguos como arma de doble filo (Hutcheon, *Irony's* 177, 195, 204). La observación de los elementos paródicos y burlescos de *Entre todas las mujeres*, a partir de los mismos términos lúdicos de la novela, revela una astuta maniobra de la mirada femenina y un uso dinámico de varios mecanismos que cuestionan y transgreden discursos oficiales y convenciones socioculturales.

## Notas

<sup>1</sup> Isabel Franc escribe también con el seudónimo de Lola Van Guardia, como la trilogía de *Con pedigree* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) y *La mansión de las tribadas* (2002).

<sup>2</sup> Algunas observaciones de la ironía pueden facilitar el entendimiento de su función en el texto de Franc. D.C. Muecke (*Irony and the ironic*, 1970) dice que la ironía tiene significados diferentes según diferentes épocas, espacios y personas. Para Joseph Dane (*The Critical Mythology of Irony*, 1991) no existe tal cosa como un entendimiento correcto o una lectura históricamente válida de la ironía. Según B. Austin-Smith (“Into the Heart of Irony,” 1990) la ironía es una necesidad retórica de cada época, y su uso siempre permite evadir la seriedad. También es importante la idea de Linda Hutcheon (*Irony's Edge*, 1995) que explica la ironía como un acto social en el que la interacción del “ironista” y el “intérprete” genera múltiples interpretaciones, puesto que la ironía implica relaciones dinámicas y plurales entre el texto y su contexto (11). El intérprete es el que decide si un texto es irónico o no, independientemente de las intenciones del ironista (aquí Hutcheon se pregunta quién es en realidad el ironista). Entonces, según Hutcheon, la ironía consiste en crear significados más allá de lo explícitamente dicho con una actitud particular que permite interpretaciones del texto y su contexto, donde dichas interpretaciones cuentan con evidencias socialmente acordadas.

<sup>3</sup> La cubierta de texto contiene comentarios de la editorial que no necesariamente reflejan las opiniones de la propia autora.

<sup>4</sup> El concepto de literatura menor que maneja Ríos-Font tiene que ver con discursos menores que carecen de un espacio de operación o que no han tenido cabida fácil dentro del canon, conformado por discursos mayores. En este sentido, es relevante la idea de “discurso de minorías” que desarrolla Yolanda Martínez-San Miguel en su libro *From Lack to Excess*. Aunque Martínez-San Miguel se concentra en textos coloniales, su aproximación a la literatura menor en consideración de su contexto y la dinámica de producción (36) es absolutamente aplicable a la narrativa lésbica como discurso menor. Asimismo, el entendimiento de Martínez-San Miguel de la literatura menor como “sitio de intervención dentro de la matriz del discurso hegemónico” (38), que además subraya la importancia de una lectura crítica, coincide con lo que propone el presente ensayo.

<sup>5</sup> Franc recurre a la técnica de reformulación de lo familiar con un tono *queer* en la (re)elaboración de relatos folklóricos, según la exposición del artículo de Garbiñe Vidal-Torreira. Se puede decir lo mismo de la (re)articulación de las convenciones del género negro desde una postura lésbica, de acuerdo al análisis de Inmaculada Pertusa, aunque allí se identifica el ejercicio de Franc como una “parodia posmoderna.”

<sup>6</sup> La noción de que “la verdad es el mejor espacio para mentir” (Gilmore 106) refleja muy bien la mecánica de la emulación paródica que realiza Franc en esta novela. La apropiación de los datos históricos y la retórica mística permiten una fabricación convincente de la verdadera historia de Bernadette desde la perspectiva de su reencarnación en el siglo XX.

<sup>7</sup> Según Gilmore, la representación narrativa pende de la experiencia del género sexual, que a su vez viene decidida por la diferencia sexual. De este modo, la dinámica de producción de la autobiografía se resume en “el sexo que se convierte en género que se convierte en experiencia que se convierte en libro” (11).

<sup>8</sup> Este ensayo se concentra en los elementos paródicos de la novela de Franc. Para una lectura más profunda de *Entre todas las mujeres* como discurso autobiográfico, refiérase a los capítulos 1-4 del libro de Gilmore.

<sup>9</sup> Además de materializar la apropiación capitalista de una leyenda y prácticas religiosas populares, esta película de Hollywood dirigida por Henry King llama la atención por su visualización de la niña Soubirous (interpretada por Jennifer Jones). Aquí la protagonista se presenta como una joven más bien voluptuosa, al contrario de la leyenda que la describe como una niña escuálida y poco desarrollada por sus malas condiciones de nutrición y de salud. Desde esta perspectiva, esta Bernadette del film puede establecer una conexión interesante con la Bernadette que desarrolla el texto de Franc.

## Obras citadas

- Austin-Smith, Brenda. “Into the Heart of Irony.” *Canadian Dimensions*. 24.7. (1990):51.
- Corbalán, Ana. “Abajo el patriarcado: utopía lésbica en *No me llames cariño*, de Isabel Franc.” *Letras Femeninas*. XXXVI. 1 (Verano 2010): 161-178.
- Cuadra, Ivonne. “*No me llames cariño* de Isabel Franc: la novela detectivesca lesbiana en España.” *Confluencia*. 22.2. (Spring 2007): 29-40.
- Dane, Joseph A. *The Critical Mythology of Irony*. Athens: U of Georgia P, 1991.
- Dentith, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2000.
- Franc, Isabel. *Entre todas las mujeres*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics. A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- Hatzfeld, Helmut. “Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz).” *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 17.1/2. (1963/1964): 40-59.
- . *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1968.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

- . *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- Kaufman, Suzanne K. *Consuming Visions. Mass Culture and the Lourdes Shrine*. Ithaca: Cornell UP, 2005.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *From Lack to Excess. "Minor" Readings of Latin American Colonial Discourse*. Cranbury: Associated UP, 2008.
- Muecke, Douglas C. *Irony and the Ironic*. London: Methuen, 1982.
- Pertusa, Inmaculada. "Emma García, detective privada lesbiana: la parodia posmoderna de lo detectivesco de Isabel Franc." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 35.1. (Otoño 2010): 185-203.
- Ríos-Font, Wadda C. "To Hold and Behold: Eroticism and Canonicity at the Spanish *Finales de Siglo*." *Anales de la literatura española contemporánea*. 23.1/2. (1998): 355-78.
- Vidal-Torreira, Garbiñe. "Isabel Franc Revisiting and Subverting Gender Roles and Sexuality in Traditional Western Folktales." *Utah Foreign Language Review*. 18 (September 2010): 54-63.