

INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

REESCRITURAS Y RECICLAJES FEMINISTAS EN LA
LITERATURA Y LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS
*FEMINIST REWRITINGS AND RECYCLINGS IN
CONTEMPORARY LITERATURE AND ARTES*

ISABEL GONZÁLEZ GIL

Universidad Complutense de Madrid

JULIA ORI

Universidad Complutense de Madrid

migonzalezgil@ucm.es

 0000-0002-4349-0957

julia.ori@ucm.es

 0000-0001-6588-9179

Recibido: 29/04/2024
Aceptado: 06/05/2024

*L'écrivain est comme un danseur qui cherche à répéter
avec son propre corps un texte pré-écrit, sans que
s'abolisse dans cette interprétation sa propre parole.*
(Hélène Maurel-Indart, 1999: 3)

La fortuna de las reescrituras en la literatura contemporánea muestra su carácter proteico y multiforme. La nuestra es, al igual que el borgiano siglo XX que describiera Michel Lafon (1990), todavía una época que reescribe y se reescribe. Más allá de la ambigüedad y la polisemia que caracteriza el término, puede convenirse que designa un tipo de prácticas de escritura en segundo grado. En español conoce dos principales acepciones: la de “volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios”, y “volver a escribir sobre algo dándole una nueva interpretación” (RAE). En una distinción similar, Anne-Claire Gignoux (2006) ha diferenciado entre dos modalidades principales de reescritura: la de un/a autor/a sobre un manuscrito propio anterior (de lo que se ocupa la crítica genética) y la puramente intertextual, sobre un texto de otro/a: es el ámbito que este monográfico aborda.

Para Gignoux, “La réécriture, plus que par la référence, se définit par la répétition, puisqu’elle reprend, d’un autre texte [...] la lettre ou l’idée” (2005: 109). Reescribir implica siempre la acción de un retorno, vuelta a, *re-telling / rewriting*; pero también una apertura hacia el futuro. Este doble movimiento inscrito en la morfología misma de la palabra (“whereas the word ‘to write’, meaning to form (letters, symbols, words) on a surface, implies a movement forward, advancing in time and space, the prefix ‘re’, meaning ‘again’ or ‘back’, on the contrary implies a movement backwards, of returning, of looking back, and of repetition” [Plate, 2011: 45]) supone una necesaria relación (o tensión) entre lo antiguo y lo nuevo, lo que se conserva y lo que cambia, así como la inserción del material previo en un nuevo tiempo y un nuevo contexto.

Los años setenta del siglo XX, marcados por la segunda ola del feminismo, supusieron la necesidad de reivindicar una nueva mirada sobre el patrimonio literario y artístico, considerado patriarcal por las feministas. Sin embargo, como recordaban autoras como Hélène Cixous, Adrienne Rich o Mary Daly, la reescritura debe empezar por el lenguaje mismo, que no solo refleja el sexismo operante en la sociedad, sino que lo constituye. Ir contra la razón, escribir “con el cuerpo”, “robar” la lengua y hacerla robar/volar¹ era la propuesta de Cixous (1975 [2010]). Mary Daly, por su lado, de una manera más concreta, creaba un diccionario con un vocabulario alternativo (*Websters’ First New Intergalactic Wickedary of English Language*, 1987), para “[free] words from the cages and prisons of patriarchal pattern” (3). Finalmente, muchas autoras emprendieron la tarea de resignificar las metáforas literarias tradicionales:

[...] contemporary women poets employ traditional images for the female body –flower, water, earth– retaining the gender identification of these images but transforming their attributes so that flower means force instead of frailty, water means safety instead of death, and earth means creative imagination instead of passive generativeness (Ostriker, 1982: 71).

Los orígenes de la reescritura como práctica se confunden en la cultura occidental con los de la propia literatura, pues tanto la tradición culta como el folklore popular se han alimentado de una continua reformulación de temas, motivos y formas, y al respecto se elaboran conceptos como la *imitatio*² y la *aemulatio* en las poéticas y retóricas clásicas o el *rescribere* medieval (Forrai, 2018: 26; Frederick, 2015: 44). Precisamente, una de las manifestaciones más frecuentes de la reescritura feminista es la revisión de los mitos y de los cuentos.

Para Donna Haraway, reescribir los mitos de origen es una herramienta valiosa que permite romper no solo con el dualismo hombre/mujer, sino también con la hegemonía de la cultura occidental: “The tools are often stories, retold stories, versions that reverse

¹ En francés las palabras “robar” y “volar” son homónimas, como subraya la propia Cixous (1975 [2010]: 58): “Ce n’est pas un hasard: la femme tient de l’oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l’oiseau: illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l’ordre de l’espace, de le désorienter, de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre”.

² No en vano, como ha señalado Alfonso Martín, en el paradigma clásico y clasicista “la imitación de las obras de los mejores autores, generalmente entendida con un afán de emulación o de superación de los modelos imitados, constituyó la forma natural de composición retórica y literaria” (2015: 59-60).

and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities. In retelling origin stories, cyborg authors subvert the central myths of origin of Western culture” (1983 [2016]: 55). Como afirma Aurora Luque (2020: 87), los mitos son a menudo un “territorio hostil” a las protagonistas femeninas, con “raptos, violaciones, encierros, casamientos forzados o por sorteo”, entre otras violencias, pero también por las figuras femeninas negativas que pueblan las mitologías –las Pandoras, las Medusas o las Evas–. Por consiguiente, su reescritura desde un punto de vista feminista, con cambio de roles actanciales, de sujetos del discurso (dando voz a figuras míticas desprovistas de palabra), o alteraciones y supresiones estructurales de mitemas, permite reexaminar los discursos subyacentes a los mitos heredados, como puede observarse en obras paradigmáticas de las reescrituras feministas como *Kassandra* (1983) y *Medea* (1996), de Crista Wolf, o la *Penelopiad* (2005) de Margaret Atwood, que el artículo de Maya del Puig aborda en este monográfico.

Además, las revisiones de mitos también pueden dar lugar a la creación de nuevas mitologías, por ejemplo en obras de ciencia ficción que, según Joanna Russ, son particularmente aptas para reimaginar las relaciones de género: “Perhaps one place to look for myths that escape from the equation Culture = Male is in those genres that already employ plots not limited to one sex – i.e., myths that have nothing to do with our accepted gender roles” (1995: 90). Conforme a esta idea, no solo la propia Joanna Russ, sino muchas otras escritoras, exploraron diversas maneras de reescribir nuestra sociedad determinada por los roles de género tradicionales a partir de la década de los 70, como Le Guin (y su célebre *The Left Hand of Darkness*, 1969) u Octavia Butler en la trilogía *Xenogenesis*, o *Lilith’s Brood* (1987-1989) y en su serie inconclusa *Parable*, o *Earthseed* (1993).

En lo que concierne al folklore, la reescritura de los cuentos populares para un público infantil con un fin claramente pedagógico, como por ejemplo el proyecto “Érase dos veces” de la editorial La Caléndula, tiene como objetivo crear “un nuevo imaginario de referencia lejos de mandatos de género y roles sexistas”³. Pero en las reescrituras destinadas a un público adulto, de las que el artículo de Silviano Carrasco publicado en este número monográfico da algunos ejemplos, también existe la intención de empoderar a los personajes femeninos y, por ende, a las mujeres. En este tipo de reelaboraciones autoras de referencia continúan siendo sin duda Anne Sexton y su reescritura de los cuentos de los hermanos Grimm (*Transformations*, 1971), Angela Carter (y su reescritura de los cuentos de Perrault en *The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979, entre otras) o Suniti Namjoshi y sus *Feminist Fables* (1981). También Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, que ganó el Goncourt de la *nouvelle* en 1985.

Son múltiples las maneras (y actitudes) en las que un texto se relaciona con uno precedente: versión, parodia, *contrafactum*, pastiche, adaptación, traducción, emulación o incluso plagio. En la modernidad el concepto cobra forma en los años 80 (Gignoux, 2006), como desarrollo de las teorías de la intertextualidad. “Tout texte –dirá Kristeva en *Séméiotikè*, partiendo del dialogismo bajtiniano– se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte (1969 [1978]: 85). Pero si toda reescritura es una práctica intertextual, no todo intertexto supone una reescritura. No basta la mera cita o alusión, sino que se implica una práctica subversiva

³ <https://lacalendula.org/producto/erase-dos-veces/>

–de apropiación, alteración y resignificación de un material dado–. Dentro de la clasificación de transtextualidad propuesta por Genette en *Palimpsestes: la littérature au second degré*, las reescrituras entrarían dentro de la categoría de la hipertextualidad, es decir, “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (1982: 11-12).

En un sentido restringido del término, las reescrituras, como propone George Molinié (1993), establecen necesariamente una correlación entre dos textos, o estilos, e implican la existencia de variantes e invariantes. Considera Gignoux (2006: párr. 18) que para que exista reescritura ha de haber un conjunto de “marques matérielles, tangibles et probantes” (que denomina “récritures”). La extensión de la reescritura puede ir desde lo microestructural hasta lo macroestructural. Por ejemplo, la apropiación de recursos estilísticos que lleva a cabo Angélica Liddell del poema de Shakespeare para subvertirlos se centra en las microestructuras, mientras que la supresión, alteración o adición de motivos operaría en la macroestructura textual.

Pero más allá de esta definición puramente *textual* de reescritura, ha sido reivindicado también un sentido más amplio o general de esta como revisión cultural, por ejemplo en el marco de los estudios (feministas) de traducción de “translation as rewriting” (Castro, 2009; Bassnett y Lefevere, 1990), que ponen su atención en los procesos de transformación, más que en la obra, y en los que incluirían como prácticas de reescritura, además de la traducción, la crítica literaria, la antologización o la historiografía, entre otras. “Lefevere draws our attention to people and/or institutions in positions of power (for instance, universities or publishers), by analysing how professionals rewrite texts in various ways to serve various ends” (Forrai, 2018: 30). Es el “objeto estético”, y no la “obra-cosa”, utilizando la distinción de Mukařovský (1934 [2000]: 89), sobre lo que se realiza la operación de re-significación y re-valoración, alterando los significados de un texto y/o su posición dentro de los cánones literarios. Por ejemplo, en la relectura de Elvira Lindo de *Tristana*, que no crea una nueva obra de ficción a partir del texto de Galdós (como sucede en el caso de Liddell con el poema de Shakespeare), sino que reconfigura el significado de la obra, lo *relata* de nuevo, proporcionando una interpretación feminista del personaje como destabilizador del discurso patriarcal.

No se debe dejar fuera la dimensión de la recepción. Para Lise Gauvin, el fenómeno de reescritura sería un *efecto de lectura* que requeriría la complicidad del receptor/a en la lectura subversiva, “un effet de lecture lié à la reconnaissance du modèle d’une part, et, d’autre part, à la complicité créée par la double conscience, celle de l’auteur et du lecteur, de son détournement (2004: 12). Por esta razón consideran algunos teóricos como Anne-Claire Gignoux (2005: 122) que toda escritura es por definición lúdica, “dans la mesure où la réécriture, faisant appel à la culture du lecteur, constitue un clin d’œil complice à ce dernier”.

La noción de “reciclaje cultural” surge en los años 90 como una noción paradigmática y sintomática del contexto de la postmodernidad. “The more nuanced term ‘cultural recycling’ appears to have become something of a switch-point in scholarly discourse, purporting to tell us something new about everything from postmodern pastiche culture” (Kendall y Koster, 2007). Por *reciclaje cultural* se entiende, en un sentido literal, el trabajo artístico con ‘objetos encontrados’, los *ready-made*, y, en un sentido

metafórico, todo tipo de transformación de ‘objetos’ culturales en una nueva obra: “des matériaux de provenances diverses –souvent identifiables, parfois retravaillés jusqu’à la méconnaissance– entrent dans une œuvre complexe comme des matériaux constitutifs de l’acte artistique, déterminant l’esthétique des œuvres ou des installations qui en résultent” (Klucinkas y Moser 2004: 21). Este término da cuenta –como observan Klucinkas y Moser (2004: 14)– del nacimiento de un nuevo paradigma en el siglo XX –el de la copia y del plagio frente al de la autenticidad y de la originalidad– en el que podemos situar las experimentaciones (neo)vanguardistas y abarca un gran número de prácticas que no necesariamente implican la reescritura de un relato.

Como desarrolla en su artículo Miriam Llamas, en la era postdigital (en la que tiene lugar una permanente transformación del saber por la digitalización y la datificación) este término designa prácticas de modificación, subversión y remodelación/ de contenidos y formas, radicalmente afectadas por el entorno de hiperconectividad y de retroalimentación. En este contexto postdigital, apunta Llamas, “el ciberfeminismo se plantea como una posibilidad de atravesar lo medial (global) desde lo local, lo íntimo y la cotidianidad”. Los procesos de reciclaje que se llevan a cabo en las redes sociales son la ocasión de reapropiaciones del repertorio cultural desde nuevas ópticas y posiciones, de inversiones y cambios de esquemas que rompen con los heredados, así como de su expansión narrativa en la cultura popular, como en comunidades de *fan fiction* o en productos musicales, que proporcionan nuevos relatos y formas de leerlos.

No hay una única metodología en el estudio de reescrituras y reciclajes literarios feministas, sino que permiten y requieren abordajes diversos, así como interdisciplinares, en función de sus objetos y medios: principalmente, la crítica literaria feminista, la tematología y la mitocrítica, así como la intertextualidad e intermedialidad, o desde una perspectiva más amplia los estudios de traducción y adaptación. La crítica literaria feminista tiene mucho que aportar a metodologías como la tematología o la intertextualidad, en su cuestionamiento de la neutralidad de los elementos formales, poniendo de manifiesto los aspectos ideológicos que subyacen a elecciones aparentemente neutras como dar voz o no a un personaje, emplear un estereotipo o alterar un final.

Las intersecciones con otros ámbitos y disciplinas son también habituales y necesarias (por ejemplo, con el ecofeminismo, los estudios *queer*, los estudios de literatura digital o el ciberfeminismo). De la misma manera, en las adaptaciones a otros medios (transmodalizaciones según Genette) desde los estudios de género nos podemos interesar tanto por lo que Laura Mulvey llama “the male gaze” (1975) en relación con el cine, es decir, la mirada sexista con la que en una gran parte de las películas se representan las mujeres, como por su opuesto “female gaze”: la mirada feminista con la que se reescribe un hipotexto literario u otros hipertextos anteriores con los que se quiere romper (por ejemplo, la adaptación de *Madame Bovary* por Sophie Barthes en 2014).

Entre las múltiples formas de reescritura feminista el punto común es lo que llama Adrienne Rich (1972) “acto de supervivencia”. El mero hecho de coger la pluma, el bolígrafo o el teclado se convierte en una reescritura de la escritura que, según Hélène Cixous ha estado siempre ligada a la razón, “homogène à la tradition phallogénique” (44). Hay que escribir y escribirse, sigue Cixous, porque “c’est l’invention d’une écriture neuve, insurgée qui, dans le moment venu de sa libération, lui permettra d’effectuer les

ruptures et les transformations indispensables dans son histoire” (45). ¿Pero podemos por ello considerar toda escritura de mujeres una reescritura feminista? No –como para Cixous–, la escritura femenina tampoco significa literatura escrita por mujeres. Es un acto, una escritura insurgente o, dicho de otro modo, una “agency” o capacidad de acción.

Este concepto de “agency” es central para el feminismo (postestructuralista) que, partiendo de las teorías de Lacan y Foucault, definió el sujeto como producido por y sometido a las prácticas sociales y a los discursos. En este sentido, *agency* “is never freedom from discursive constitution of self but the capacity to recognise that constitution and to resist, subvert and change the discourses themselves through which one is constituted” (Davies, 1991: 51). Judith Butler pone el acento justamente en la capacidad de acción que reside en la repetición y la variación (de prácticas y de discursos), que a través de los desplazamientos inevitables en estas repeticiones cambian las prácticas y los discursos.

The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of the compulsion to repeat; “agency”, then, is to be located within the possibility of a variation on that repetition (Butler, 1990 [2007]: 198).

Podemos entonces definir la reescritura feminista como una práctica subversiva donde la repetición con variación de un discurso reconocible tiene como objetivo cambiar el orden patriarcal. En este monográfico queríamos ofrecer algunos ejemplos de estas prácticas y dar muestra de la riqueza y las posibilidades que ofrecen las reescrituras. A pesar de los numerosos artículos y trabajos que tratan esta problemática, faltaba, a nuestro modo de ver, un estudio al respecto que abarque, más que casos específicos, la propia práctica de las reescrituras feministas.

El monográfico se abre con dos artículos que abordan cuestiones generales, teóricas y metodológicas sobre las reescrituras y los reciclajes literarios:

Jorge Arroita, en su artículo “Deconstruir o reconstruir el canon. Mecanismos intertextuales e hipertextuales en las reescrituras feministas” examina las diferentes formas que pueden adoptar las reescrituras feministas desde las teorías de la intertextualidad e hipertextualidad, proponiendo una nueva tipología enmarcada en la noción de “diatextualidad”, que se centra en los procesos de transformación que operan en las reescrituras, y la aplica a continuación sobre un corpus que incluye textos de María Ángeles Pérez López y Andrea Sofía Crespo, y las reescrituras de personajes como Dulcinea, de Nérida Piñón, Pilar Paz Pasamar y Angelina Muñiz-Huberman, o las Caperucitas de Angela Carter y Luisa Valenzuela.

Por su parte, Miriam Llamas Ubieto, en su contribución “Reciclajes literarios feministas en la era postdigital” ahonda en la problemática conceptual de los “reciclajes culturales” en el contexto de las transformaciones de la “condición postdigital” contemporánea, y la capacidad de los reciclajes feministas para subvertir elementos heredados. Analiza para ello diversas propuestas artísticas y de literatura electrónica, con potencial para propiciar miradas feministas tecnocríticas, como las de Jenifer Becker y su

entrevista sobre literatura con el chat *GPT-J*, o poemas performativos como *Autorretrato – diálogo*, de Gwyneth Nava, y *Bio Data Matter*, de Alex Saum-Pascual, así como nuevas formas de agencia colectiva, como los proyectos de Art al Quadrat, la iniciativa *Musea M.A.M.I.* o los talleres de co-creación de María Mencía, entre otras interesantes propuestas transmedia.

A estas dos aportaciones les siguen en un recorrido cuyo hilo es diacrónico diferentes estudios sobre reescrituras feministas a partir de los años 90 hasta obras ultracontemporáneas como *Terroristas modernos* de Cristina Morales (2017). Entre los *hipotextos* también hay voces de diversas épocas y contextos: desde los pastiches del Antiguo Testamento escritos por Molnár, el personaje homérico de Penélope o el motivo de la violación de Lucrecia, hasta el clásico de la literatura española, Benito Pérez Galdós.

El artículo titulado “Reescritura, autobiografía y agencia en *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár” de Julia Ori se centra en una autora de origen húngaro y de expresión francesa muy poco conocida. Hasta ahora la crítica se ha interesado en su obra esencialmente por los procesos de hibridación presentes en ella (las interferencias entre francés y húngaro, la práctica del *collage* o la transgresión de los géneros literarios). En cambio, en esta contribución se propone estudiar las prácticas de reescritura feminista en el libro quizás más conocido de la autora: *Quant à je (kantaje)* de 1996. Los análisis de las parodias y los pastiches de las grandes obras de la literatura universal (*El Antiguo Testamento*, *Pantagruel*, *Onegin*) muestran la existencia de una agencia feminista en el sentido que le da Butler. Molnár se emancipa de los modelos masculinos, tanto en su vida personal como en la literatura, a través de sus textos que transgreden las convenciones literarias y las normas lingüísticas.

La siguiente contribución estudia la reescritura del mito homérico por Margaret Atwood en *The Penelopiad* (2005). Maya del Puig Zalbidea Paniagua en “‘We had no voice’: Transport-Station of Trauma through *Écriture féminine* in Margaret Atwood’s *The Penelopiad* (2005)” propone acercarse a esta obra de la escritora canadiense desde la crítica feminista marxista y la *écriture féminine* cixousiana. Según su hipótesis, que justifica a lo largo del artículo mediante los análisis del contenido y un estudio pormenorizado del estilo, la importancia dada al punto de vista de las criadas de Penélope revela una perspectiva interseccional que se manifiesta en la subjetividad y las reivindicaciones presentes en su discurso.

En “Victim, Seductress, or Executioner? The Ambiguously Feminist Recycling of *Little Red Riding Hood*: From Charles Perrault to Contemporary Pop Culture”, Silviano Carrasco Yelmo propone analizar diversos reciclajes culturales contemporáneos del cuento de *Caperucita Roja*. Después del repaso de la historia y sus posibles significados desde una perspectiva feminista, se estudian los tres roles asociados a Caperucita — víctima, seductora y verdugo— en diferentes manifestaciones artísticas. Estas comprenden la novela gráfica titulada *The Sandman* (Neil Gaiman, 1990), la película anime *Jin-Roh* (Hiroyuki Okiura, 1999), la película de terror titulada *Hard Candy* (David Slade, 2005), la película animada *Hoodwinked!* (Cory Edwards, Todd Edwards & Tony Leech, 2005), así como otra adaptación fílmica titulada *Red Riding Hood* (Catherine Hardwicke, 2011), para terminar con la canción pop “Monster” de Lady Gaga (2009). Aunque estas transposiciones sean muy divergentes tanto en forma como en contenido, todas empoderan a Caperucita que, como heroína de cuento, siempre parte por la aventura.

El artículo titulado “Paul Legault y su reescritura experimental de Emily Dickinson: exploraciones sobre la paráfrasis en poesía” de Berta García Faet aborda el caso de la “traducción”; si se puede llamar así la transposición del inglés al inglés de la obra poética de Dickinson que propone el poeta canadiense-estadounidense Paul Legault en *The Emily Dickinson Reader: An English-to-English Translation of the Complete Poems of Emily Dickinson* (2012). Esta obra actualiza y *queeriza* con un tono irónico la poesía consagrada de la poeta estadounidense. Este hecho ya observado por la crítica se completa en este artículo con el análisis del uso de la paráfrasis por Legault y sus reflexiones sobre ella –que constituirían la apuesta principal de la obra–. La traducción para este poeta es la transposición de una sublengua personal a otra, del lenguaje poético a lo no poético, que no solo permite al público penetrar en el universo dickinsoniano desde la mirada del autor contemporáneo, sino también ofrece una lectura personal de estos poemas, que fueron para Legault verdaderos “textos de goce”.

Ane Matres García, en su artículo “Reescritura feminista de la violación de Lucrecia: de Shakespeare a Angélica Liddell” estudia desde la mitocrítica y la crítica feminista esta figura romana de trágica historia, comparando la obra de Angélica Liddell *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)*, de 2015, con el poema narrativo de Shakespeare (1594), basado en Ovidio y en Tito Livio. Se examina como una reescritura subversiva respecto de la interpretación patriarcal que revictimiza al personaje, contraponiendo la perspectiva premoderna de la violación, basada en la noción de propiedad, y la moderna, en la que la mujer es sujeto de derecho. Se analizan para ello las variantes e invariantes de mitemas, concluyendo que en la obra de Liddell estos se subvierten poniendo en el centro la noción de agencia y criticando los discursos patriarcales sobre la virtud de las mujeres.

La aportación de Antonio Cazorla Castellón, titulada “Revisión feminista de un clásico de la literatura española: *Tristana* de Benito Pérez Galdós en la crítica literaria de Elvira Lindo”, se centra en la relectura que lleva a cabo Elvira Lindo del clásico galdosiano en su crítica periodística, y en la recopilación ensayística *30 maneras de quitarse el sombrero* (2017), una serie de estudios de corte biografista y centrados en la visibilización de las escritoras. Analiza la representación del deseo y la sexualidad femenina en la obra y la propuesta de *Tristana* como un personaje rupturista con respecto al modelo de “ángel del hogar” imperante. Explora también las huellas biográficas en la vida de Galdós, y si es posible considerarle un escritor feminista.

Finalmente, Diego Vidal Cámara en su “*Terroristas modernos*, de Cristina Morales: una revisión histórico-literaria sobre el establecimiento del estado liberal” no propone analizar la reescritura de un hipotexto concreto, sino la del discurso histórico, más concretamente el que versa sobre la construcción de los estados liberales y el género que lo vehicula: la novela histórica. La propuesta de Morales se estudia desde las epistemologías feministas (Rich, Haraway), que denuncian la ilusión del conocimiento “neutro” postulado por las corrientes positivistas y busca una “objetividad feminista” conscientemente situada en un contexto. En la novela analizada esta ruptura con los discursos liberales que pretenden ser universales se manifiesta en la puesta en duda de dicotomías como liberalismo/absolutismo o víctima/victimario y las “alianzas insólitas” (Galindo) que se establecen entre personajes de diferentes grupos sociales.

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André (1990). Introduction: Proust's Grandmother and the *Thousand and One Nights*. The Culture Turn in Translation Studies. En BASSNETT, Susan; & LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture* (1-13). Londres, Nueva York: Pinter Publishers.
- BUTLER, Judith (1990 [2007]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2008). Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista. *Lectora*, (14), 285-301.
- CIXOUS, Hélène (1975 [2010]). *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. París: Galilée.
- DALY, Mary; & CAPUTI, Jane (1987). *Websters' First New Intergalactic Wickedary of English Language*. Boston: Beacon Press.
- DAVIES, Bronwyn (1991). The concept of agency: A feminist poststructuralist analysis. *Social Analysis*, 0(30), 42-53. Disponible en: proquest.com/scholarly-journals/concept-agency-feminist-poststructuralist/docview/1300737772/se-2
- FORRAI, Réka (2018). Translation as Rewriting: A modern theory for a premodern practice. *Renaissanceforum*, (14), 25-50.
- FREDERICK, Michele L. (2015) Imitatio and Aemulatio: Reevaluating Aert de Gelder's Self-Portrait as Zeuxis. *Athanor*, (33), 43-53.
- GAUVIN, Lise (2004). Écrire/Réécrire le/au féminin: notes sur une pratique. *Études françaises*, 40(1), 11–28. <https://doi.org/10.7202/008473ar>
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005). *Initiation à l'intertextualité*. París: Ellipses.
- GIGNOUX, Anne-Claire (2006). De l'intertextualité à la réécriture. *Cahiers de Narratologie*, (13). <https://doi.org/10.4000/narratologie.329>
- HARAWAY, Donna J. (1983 [2016]) *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Disponible en: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>.
- KLUCINSKAS, Jean; & MOSER, Walter (2004). Introduction: L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel. En KLUCINSKAS, Jean; & MOSER, Walter (eds.). *Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine* (1-28). Ottawa: University of Ottawa Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckphp1.4>
- KRISTEVA, Julia (1978 [1969]). *Semeiotiké: recherches pour une sémantique*. París: Seuil.
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*, París: Seuil.
- LUQUE, Aurora (2020). Reciclando la caja de Pandora: La reescritura del mito en la poesía de Chantal Maillard, Olga Novo, Olalla Castro y Luis Artigue. *Romance Notes*, 60(1), 87–92.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015). La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad. *Dialogía*, (9), 58-100.

- MAUREL-INDART, Hélène (1999). *Du plagiat*. París: Presses Universitaire de France.
- MOLINIÉ, George (1993). Les lieux du discours littéraire. En PLANTIN, Christian (dir.). *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés* (92-100). París: Kimé.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1934 [2000]). El arte como hecho signico. En JANDOVÁ, Jarmila; & VOLEK, Emil (eds.). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte en Jan Mukařovský* (88-95). Santafé de Bogotá: Plaza & Janés.
- MULVEY, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3): 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- PLATE, Liedeke (2011). *Transforming Memories in Contemporary Women's Writing*. Basingstoke, Nueva York: Palgrave MacMillan.
- OSTRIKER, Alicia (1982). The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking, *Signs*, 8(1): 68-90. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3173482>
- RICH, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1): 18-30. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/375215>
- RUSS, Joanna (1995). *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.