



Un mundo al revés: el carnaval en Emilia Pardo Bazán y Mercè Rodoreda

A world upside down: the carnival in Emilia Pardo Bazán and Mercè Rodoreda

Marisol Chalian

Universidad de Buenos Aires, Argentina
marisolchalian@hotmail.com

Eva Jersonsky

Universidad de Buenos Aires, Argentina
evajersonsky@gmail.com

Recibido: 3/8/2022 Aceptado: 26/8/2022

Resumen: En el presente trabajo nos concentraremos en la figura del carnaval en la obra de dos autoras provenientes de naciones periféricas españolas, cuyas producciones están separadas por varias décadas: Emilia Pardo Bazán y Mercè Rodoreda. Partiendo de las ideas que propone Bajtín ([1965] 2003) sobre este tropo –como su libertad, contra-hegemonía y eliminación de las fronteras–, nuestro abordaje –siguiendo a Tseñon (2003)– se concentrará en las implicancias y posibilidades que abre este acontecimiento extraordinario para el género femenino, no solamente por el potencial desvanecimiento de fronteras e inversión de roles, sino también por la presencia de disfraces y máscaras que le otorgan anonimidad a la mujer que asiste a las festividades y que le permiten verbalizar o canalizar deseos usualmente prohibidos. De este modo, analizando puntualmente dos cuentos: “Los dominós de encaje” (1897), de la autora gallega, y “Carnaval” (1958), de la autora catalana, intentaremos desentrañar el recorrido de un tópico no ajeno a la tradición ibérica que sigue vigente con el paso de los siglos, especialmente para el cuestionamiento y la reflexión en torno a los roles de género y el lugar de la mujer en el espacio público.

Palabras clave: Carnaval- Género- Disfraz- Máscara- Espacio.

Abstract: In the present paper we will focus on the figure of Carnival in the works of two authors that come from the peripheric Spanish nations, separated by several decades: Emilia Pardo Bazán and Mercè Rodoreda. Based on the ideas that Bajtín

([1965] 2003) proposes regarding this trope -like its freedom, counter-hegemonic character and the elimination of borders-, our approach -following Tseëlon (2003)- will concentrate in the implications and possibilities that this extraordinary event opens for the female gender, not only because of the potential removal of borders and role inversion but also for the presence of disguises and masks that grant anonymity to the woman that attends the festivities and allow her to express and channel desires that are usually forbidden. In this way, analyzing specifically two short stories: “Los dominós de encaje” (1897), by the Galician author, and “Carnaval” (1958), by the Catalan author, we will try to unravel the journey of a topic not at all unfamiliar to the Iberic tradition that keeps on appearing with the passage of time, especially in regard to the questioning and the reflection about gender roles and women’s place in the public sphere.

Keywords: Carnival- Gender- Disguise- Mask- Space

Introducción

Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 16 de septiembre de 1851- Madrid, 12 de mayo de 1921) y Mercè Rodoreda (Barcelona, 10 de octubre de 1908- Gerona, 13 de abril de 1983) son dos de las más importantes autoras de la península ibérica. Si bien el contexto de producción y difusión de sus obras fueron diferentes, las unen, entre otros aspectos, el género y su origen periférico.

Emilia Pardo Bazán fue hija única de una familia acomodada. Sus padres siempre reconocieron en ella una gran inteligencia y apoyaron su interés por las letras y las ciencias. A partir de estos estímulos, empezó a escribir desde la niñez, convirtiéndose en una autodidacta con amplios conocimientos en ciencias, literatura y movimientos literarios de su época. Si bien se casó muy joven, este acontecimiento no fue un impedimento para continuar con la escritura (de hecho, fue uno de los motivos de su separación), y, aunque en algunos momentos sintió un gran desaliento, ella se había propuesto, como indica Juliana Sinovas Maté (1999), *vivir exclusivamente del trabajo literario* (34).

Mercè Rodoreda, como había sucedido con Pardo Bazán, no se dedicó a un solo género; por el contrario, cultivó el teatro, la poesía, la narrativa y el periodismo. A pesar de haber estado siempre en contacto con la literatura, la concibió como un oficio recién después del nacimiento de su hijo. Durante el franquismo debió exiliarse y vivió la traumática experiencia del exilio, que hizo que quedara aislada, por un lado, de su público y, por otro, de su lengua catalana.

Una diferencia entre las dos escritoras es la elección de la lengua para sus

producciones: mientras que Pardo Bazán optó por escribir en castellano, más allá de que dominaba a la perfección el gallego; Rodoreda prefiere el catalán. La elección de la lengua de escritura se debía a los propósitos que cada una perseguía; es decir que, mientras Pardo Bazán pretendía llegar a un público más amplio; Rodoreda decidió mantenerse fiel a su estilo de escritura y conservar la lengua materna a pesar de los problemas que eso conllevaba tanto por la censura como por la distancia geográfica.

Salvando las distancias lingüísticas y temporales anteriormente expresadas, las escritoras parecen haber encontrado en la figura del carnaval un ambiente propicio para reflexionar sobre los roles de género y para plantear ciertas posibilidades de circulación y deseos que en otros ambientes o momentos se encuentran vedados para las mujeres. Con esto en mente, nos concentraremos en la figura del carnaval en “Los dominós de encaje” (1897), de Emilia Pardo Bazán y “Carnaval” (1958), de Mercé Rodoreda, haciendo hincapié en las implicancias y posibilidades que abre este acontecimiento extraordinario para el género femenino. Intentaremos, por lo tanto, desentrañar el recorrido de un tópico no ajeno a la tradición ibérica que sigue vigente con el paso de los siglos, especialmente para el cuestionamiento y la reflexión en torno a los roles de género y el lugar de la mujer en el espacio público.

Para adentrarnos en el carnaval como circunstancia atípica y extraordinaria es inevitable referirse al ya clásico análisis de Mijail Bajtín sobre Rabelais ([1965] 2003). En este, aunque se remonte a la Edad Media y al Renacimiento, se configura una idea del carnaval que nos es útil, ya que se construye como un espacio de oposición a la cultura oficial que ofrecía *una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado* (4); es una esfera con sus propias reglas: *[d]urante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad* (7).¹

A partir del siglo XVIII comienza a haber un cambio y ya en el XIX -contexto de producción y publicación de la obra de Pardo Bazán- nos encontramos con un carnaval al que las mujeres tienen un mayor acceso. Entonces, a las características de base con las que Bajtín lo describe, se empiezan a sumar algunas posibilidades en relación al género femenino. Efrat Tseëlon (2003) analiza esta problemática desde una perspectiva que gira en torno al concepto de identidad y aborda cómo las máscaras y los disfraces *incomodan e irrumpen la fantasía de las divisiones coherentes, unitarias, estables y mutuamente excluyentes. Reemplazan claridad con ambigüedad, certe-*

1 Estas últimas palabras resaltadas en el original.

za por reflexividad (3)². Asimismo, no descarta sino que retoma la idea de Bajtín del carnaval como *un mundo al revés* (27) y sostiene que la ropa, el maquillaje y las máscaras tienen como objetivo esconder u oscurecer la individualidad (28). Esta cierta anonimidad o disfraz, según la escritora, tiene un rol importante en la liberación del deseo sexual de los sujetos femeninos que pueden acudir a las festividades sin tener que estar acompañadas por un hombre y sin que su reputación se arruine (30).

Entonces, nos encontramos con una festividad que se rige por las leyes de la libertad, en la que los roles se encuentran -aunque no llegue a haber una inversión total- al menos cuestionados. La división entre masculino y femenino es más ambigua; los disfraces y las máscaras permiten en cierta medida que los sujetos -en particular los femeninos- se muevan libremente por espacios que suelen estar vedados y que puedan correrse de las expectativas asignadas a su género. Las mujeres de estos cuentos, especialmente, aprovecharán este momento efímero para correrse de la norma y reflexionar sobre su lugar en el mundo.

Espacios y escenarios

“Carnaval”, de Mercè Rodoreda, sigue el recorrido de dos personajes por las calles de Barcelona, una madrugada de carnaval: una muchacha denominada únicamente Titania -por el disfraz que porta, nunca conocemos su verdadero nombre- y un muchacho disfrazado de sastre llamado Pere. El andar de los protagonistas se contará minuciosamente, hasta el punto de poder trazar el camino que toman en un mapa de la ciudad. Caminan juntos porque van *en la misma dirección* (81).³ Él siente la necesidad de acompañarla, ella dice en el original *Figurarà que som aigua* (64),⁴ como si no necesitase la compañía de Pere sino seguir la corriente. En este recorrido, Titania -a su vez- proyecta un desplazamiento geográfico que la espera muy pronto: *Iré a París. Pasaré quince días en la capital y, después, iré a Niza* (82), el cual resuena en un camino vital: *nos enterraremos en un pueblo de mala muerte y yo... yo me casaré tarde o temprano con algún hombre que se parecerá a mi padre [...] haré una buena boda [...] tendré una casa ordenada [...] Y si tengo hijos tendrán lo que yo he tenido: fuego en invierno y el ancho mar en verano, es decir: nada de Titania* (100).

El recorrido por Barcelona en la noche de carnaval en el disfraz de Titania -su alter ego libre- es una despedida, tanto del espacio propio: *estas calles tan mías, este cielo, todo lo que me ha hecho tal como soy, quedará olvidado* (102) como de los deseos

2 Nuestra traducción de aquí en adelante.

3 *avall* en el original (64), denominación muy barcelonesa.

4 *Iremos en la del viento* (82), en la traducción.

de juventud que no se pueden concretar: *no deseo casarme [...] al igual que evitamos los charcos en un día de lluvia, habré evitado el aburrimiento y la vulgaridad* (91). A medida que avanzan, rodeados de *serpentinatas multicolores [que] colgaban de los árboles y de los balcones [...] lo que quedaba de la fiesta* (97), desechos pasados por agua de lluvia que quedan en las calles, el agua también se lleva sus sueños: el *nada de Titania* de sus futuros hijos en el original es –no casualmente– *Titània a la aigüera* (78).⁵

Por su parte, “Los dominós de encaje”, de Pardo Bazán, tiene como protagonistas a dos jóvenes hermanas, Mercedes y Rosa, que asisten a una fiesta de carnaval para probar la fidelidad de sus futuros maridos, con quienes se casarían en la Pascua.⁶ El recorrido comienza, al igual que en el cuento “Carnaval”, durante la noche, momento propicio para el ocultamiento, y el espacio que se recorre, en este caso, va desde la salida del palacio en el que ellas vivían hasta el espacio en el que se desarrolla el baile de máscaras de la “Asociación artística”. Allí, ellas esperaban encontrar a los dos jóvenes con quienes iban a casarse para ver su comportamiento.

Al inicio del cuento se nos proporciona la descripción del espacio y, a través de esto, podemos deducir que las muchachas pertenecen a la clase alta: *a espaldas del palacio, salieron a pie y solas, envueltas en sus dominós de blanco encaje riquísimo, y pisando con tiento la acera, a fin de alcanzar un simón antes de que los pulidos zapatitos de raso se les manchasen de barro y polvo vil!* (148). Esta descripción nos da la pauta del ambiente en el que Mercedes y Rosa habían sido criadas y los anhelos que en ellas se encarnaban. La burbuja de ingenuidad en la que habían vivido hasta ese entonces se va rompiendo a medida que se van adentrando en la ruidosa fiesta, aunque ellas parecen no poder identificarlo. Este espacio les permite descubrir la verdadera conducta de sus futuros esposos, quienes, siguiendo los rumores de otros hombres que allí estaban y sin conocer la verdadera identidad de los dominós, se acercan con el propósito de coquetear con ellas.

Disfraces y máscaras

Carmen García, en su ponencia “Galería de mujeres en los cuentos de Emilia Pardo Bazán” (2007), menciona el interés que para Pardo Bazán representaba la problemática de lo femenino. Para la autora, una de las principales preocupaciones era que las mujeres no tenían los mismos derechos y libertades que los hombres y

5 El aspecto simbólico del agua en la obra de Rodoreda, en especial en sus cuentos, ya ha sido señalado por Kathleen M. Glenn (1987).

6 Nos parece interesante marcar el contraste entre el momento de cambio de identidades, del descubrimiento del “otro”, que se da durante el carnaval; y el momento en el que el orden se restablece y se casan, que coincide con la Pascua. Tanto el carnaval como la Pascua son dos motivos recurrentes en la obra de Pardo Bazán.

que se las dejaba al margen de todas las cuestiones vinculadas con el ámbito de lo público. Este cuento es un claro ejemplo de eso, porque las hermanas permanecen ajenas a los murmullos que despiertan, a las miradas masculinas, a los rumores que iban surgiendo a su paso por causa de sus disfraces tan finos; incluso, acceden a la fiesta porque alguien les proporciona los billetes *de oculis* (149).

A Mercedes y a Rosa sus disfraces les permiten ser otras personas en el baile de carnaval, convertirse en unas desconocidas y cambiar sus identidades; sin embargo, estos disfraces no cambian la condición de ignorancia y de ingenuidad que las envuelve. Estas dos condiciones, que socialmente no se consideraban negativas, eran mucho más marcadas en las mujeres que pertenecían a las clases burguesa y alta; por eso, a lo largo de toda la historia, las dos jóvenes permanecen ajenas a todo lo que ocurre en la fiesta de carnaval, y se adentran en ese espacio con el único fin de encontrar a sus novios creyendo que eran ellas las equivocadas y que habían juzgado erróneamente a los jóvenes.

A su vez, cuando Mercedes y Rosa entran a la fiesta sufren una despersonalización ante la mirada de los otros y se las reconoce como *aquellas mascaritas* (149), *los dominós de encaje* (149) o *las fugitivas* (149). Sus verdaderas identidades se restablecen, como sucede en el cuento de Rodoreda, hacia el final, una vez que el paréntesis narrativo y la atmósfera onírica que se generan a partir del carnaval ya han finalizado.

De esta manera, las hermanas comienzan a desahogarse recién cuando se están quitando los antifaces en su tocador; es decir, cuando ya los disfraces no están y ellas vuelven a ser Rosa y Mercedes, dos jóvenes que se casarían en Pascua.

Con respecto a “Carnaval”, Kathleen McNerney (1993) sostiene que este relato es *tan mágico como un baile de máscaras o un sueño de una noche de verano* (72).⁷ Y hace hincapié en la intertextualidad no solo por el disfraz de Titania sino también por las *transformaciones o transfiguraciones, que se convierten en elementos clave de la historia* (72), principalmente por las *versiones cambiantes que dan los dos personajes de sus respectivas vidas* (74). Tanto Titania como Pere se construyen –en principio– una narrativa personal en la que se imaginan cómo sería su vida si no fueran ellos. En el caso de Pere, se dan a conocer sus verdaderos deseos de estudiar y viajar, los cuales se truncaron con la muerte de su padre (89); en el caso de Titania, se desarrolla una historia en la que la muchacha es amante del dueño del chalet en el que festejó el carnaval y él está muerto por ella (85). Sin embargo, ni siquiera en esta historia falsa, en esta narrativa-disfraz, se pueden traslucir los verdaderos deseos

7 De aquí en más, nuestra traducción.

de la muchacha (los cuales se manifiestan más adelante): permanecer al lado de su hermano y no casarse. En el caso del sujeto femenino, el deseo verdadero está aún más oculto y en diversas máscaras, así como su disfraz de Titania tampoco representa, en definitiva, una decisión calculada: ella es la reina de las hadas *por casualidad*. *Con el mismo vestido y una redecilla de perlas, hubiera podido ser Julieta. O, con flores y pétalos en los cabellos –añadió con coquetería–, Ofelia (84)*. Lo que sí aclara es: *he preferido ser un personaje dotado de mucho poder (84)*; este disfraz casi azaroso esconde, a su vez, un deseo de emancipación. Tal vez la muchacha no pueda revelar sus deseos fácilmente, pero el carnaval y sus disfraces van sumando capas para –paradójicamente– develar los mandatos o deseos impuestos que la recubren y así revelar sus ansias de libertad.

Justamente, luego de las revelaciones mutuas, Titania se atreve a decir: *¿Cosas del carnaval, no crees? (101)*,⁸ prediciendo, de alguna forma, que –como señalaba Bajtín– esas leyes de libertad solo rigen durante esa noche, como también sucede en “Los dominós de encaje”.

Cuestionamiento de los roles de género

Como señalamos al principio, uno de los aspectos importantes de la figura del carnaval tiene que ver con la libre expresión del deseo femenino –sobre el cual nos detuvimos anteriormente–; el otro gira en torno a lo que Tseïlon (2003) propone como una difuminación de las divisiones claras y coherentes y esto nos permite hablar un poco sobre el cuestionamiento de los roles de género y de la división tajante entre masculino y femenino. Esto, teniendo fundamentalmente en cuenta el contexto de producción. Aunque no podamos explayarnos demasiado aquí, si establecemos como noción común que durante el franquismo debido a políticas clericales y estatales (las divisiones tampoco son muy claras en este aspecto) los hombres y, en particular, las mujeres se encuentran restringidos a un modelo inflexible de comportamiento y de recorrido de vida.⁹ En el segundo caso, como ya se manifestó en palabras de la propia Titania: *casamiento y matrimonio, vida doméstica y sumisión*. En el caso de Pere estos mandatos también asoman: *pensó: «Soy un hombre», y con aire un tanto protector le dijo: [...] Estoy dispuesto a acompañarla hasta el fin del mundo (88) y la cogió del brazo para ayudarla a cruzar la calle (89)*, pero en este contexto carnavalesco ella lleva *las riendas de la conversación (90)* y del accionar: *Haz*

8 En este punto es interesante señalar que en el original leemos: *¿Cosas del carnaval, no et sembra? (78)*. El verbo *semblar* se traduce comúnmente por “parecer”, lo cual podría indicarnos más una asociación con el mundo de las apariencias y los disfraces que con el de las creencias.

9 Señalado ya por autoras como Carmen Martín GAITE (1996), Aurora MORCILLO (2000) e Inmaculada BLASCO HERRANZ (2014).

como yo y no te sentirás tan triste (92), Riu, que m'ha caigut una gota al nas (76).¹⁰

En relación a esto, McNerney señala que, a diferencia del personaje de Shakespeare, esta Titania es más encantadora que encantada y ejerce un cierto poder sobre el a veces fascinado Pere (73). Incluso en la versión original encontramos una parte no traducida en la que Titania prácticamente se olvida de que camina con un muchacho al costado (65).

Con respecto a Pardo Bazán, María Elena Ojea Fernández (2013) y Carmen García (2007) plantean que uno de los aspectos importantes en su cuentística es la desigualdad socio-moral entre los sexos,¹¹ y que el adulterio no es lo mismo si lo comete un hombre que si lo perpetra una mujer. No debemos perder de vista que la mujer de la Restauración, que aparece en su narrativa, estaba anclada en un modelo tradicional de inferioridad y dependía por completo de la figura masculina, que podía estar representada por el padre o el hermano y, posteriormente, por el marido.

En “Los dominós de encaje” también los roles se desdibujan: los novios persiguen y acosan a los dominós durante la fiesta; ellas se animan a seguirlos y a adentrarse en un ambiente desconocido recién cuando transforman sus identidades y cuando sufren, como indicamos más arriba, una despersonalización.

Sin embargo, lejos de revertir la situación inicial, una vez finalizada la fiesta, las mujeres deciden no decir nada a sus futuros maridos: *Mira, Rosa, que no se enteren de nada. No hagas escena. Hasta después... no conviene ni que sepan de esto. Casémonos primero, que luego... ya verán* (149) y, finalmente, se casan, aunque, el mismo día de la boda, sus maridos las reconocen por sus vestidos.

Las muchachas, más allá del susto que les causaron a sus maridos, parecen no alcanzar la madurez personal y, por lo tanto, continúan, como indica Carmen García (2007), en un estado de ingenuidad, como ocurre con la mayoría de los personajes femeninos de los cuentos de la escritora.

Conclusiones

Así como el carnaval es un momento disruptivo e incómodo en el que los sujetos se transforman y ocultan o moldean su identidad sobre la base de lo que quieren mostrar al mundo, la producción de Pardo Bazán y de Rodoreda también es -en

10 Conservamos esta última cita en catalán porque pierde la connotación en la traducción ya que no se respeta el modo imperativo.

11 En otros cuentos de Emilia PARDO BAZÁN, en los que también aparece el motivo del carnaval, se deja ver que las mujeres no solían asistir solas a este tipo de eventos y que quienes lo hacían no eran bien vistas. Cfr. “El dominó verde” (1985) y “La bicha” (1897).

cierta forma- un oasis en el que se pueden construir reglas diferentes o cuestionar la realidad de la que parten, salvando las distancias: la restauración y el franquismo.

Lamentablemente, la conclusión además nos lleva a pensar en la cualidad transitoria, en lo efímero de esta fiesta. En el carnaval no hay un verdadero cambio, es un espacio y un momento extraordinarios. Titania vuelve al final a su casa burguesa y a su destino inexorable. Cuando están por llegar a destino, en la versión en catalán, aparece dos veces la palabra *ara* (“ahora”) resaltada en bastardilla (79), haciendo énfasis en el presente; Titania está hablando de la juventud, pero también del instante del carnaval, que está por acabar junto con la noche que los envuelve.

Así como Titania retorna a su casa, Rosa y Mercedes vuelven a su palacio y siguen con su idea de casarse con sus novios, a pesar de haber descubierto sus verdaderas personalidades. Más allá de haber superado, en parte, la ingenuidad inicial con las que se las presenta cuando recién ingresan a la fiesta y murmuran *Pues no están* (149), *han cumplido su palabra* (149), regresan a ese mismo punto cuando deciden no posponer el casamiento. Incluso, la venganza que planean al final de la fiesta *casémonos primero, que luego...ya verán* (149), solo se representa a partir de la cara de terror de sus futuros maridos, sin embargo, ese *ya verán* no aparece en la narración; por lo tanto, la venganza quedaría trunca.

Se termina el carnaval, se desvanece el espacio, finaliza el permiso para “ser otra”, se cierra ese paréntesis narrativo que aparece en ambos cuentos y todos estos personajes femeninos se chocan, nuevamente, con su realidad.

Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail ([1965] 2003), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2014), “Género y nación durante el franquismo”, MICHONEAU, S. y NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (Eds.). *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 49-71.
- GARCÍA, Carmen (2007), “Galería de mujeres en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*, San Miguel de Tucumán, Universidad de Tucumán.
- GLENN, Kathleen M. (1987), “Muted Voices in Mercè Rodoreda's *La meva Cristina i altres contes*”, *Catalan Review*, Vol. II, número 2, 131-142.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1996), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.

- MCNERNEY, Kathleen (1993), "Masks and metamorphoses, dreams and illusions in Mercè Rodoreda's "Carnaval"", *Catalan Review*, VII, 1, 71-77.
- MORCILLO, Aurora (2000), *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*, DeKalb, Northern Illinois University Press.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (2013), "Narrativa feminista en los cuentos de la Condesa de Pardo Bazán", *Epos: Revista de filología*, 16, 157-176.
- PARDO BAZÁN, Emilia ([1897] 1994), "Los dominós de encaje", en HERRERO FIGUEROA, Araceli, "Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán", *REV-LYT*, 5, 145-149.
- RODOREDA, Mercè ([1958] 1988), "Carnaval", *Veintidós cuentos*, Madrid, Mondadori.
- ([1958] 2009), "Carnaval", *Tots els contes*, Barcelona, Edicions 62.
- SINOVAS MATÉ, Juliana (1999), *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. Tomo I, Salamanca, Editorial Diputación Provincial.
- TSEËLON, Efrat (Ed.) (2003), *Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality*, New York, Routledge.