

## **SOCIOCRITICISM**

ISSN 0985 – 5939

*Première époque / Primera época / First Period*

1985 – 2006  
vols. I, 1 – XXI, 1

*Deuxième époque / Segunda época / Second Period*

2006 –  
vol. XXI, 2 –

*Une publication de / Una publicación de / A Journal of*

### **Institut international de sociocritique**

#### **Universidad de Granada (España)**

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja

E-18071 Granada, España

[www.editorialugr.com](http://www.editorialugr.com)

[pedidos@editorialugr.com](mailto:pedidos@editorialugr.com)

+34958506722

*Directeur fondateur / Director fundador / Founder Editor*

Edmond Cros (Univ. Montpellier III)

[edmond.cros@univ-montp3.fr](mailto:edmond.cros@univ-montp3.fr)

*Directeur / Director / Editor*

Antonio Chicharro (Univ. Granada)

[achichar@ugr.es](mailto:achichar@ugr.es)

*Secrétaires / Secretarios / Sub-editors*

Monique Carcaud-Macaire (Univ. Montpellier III) (Lengua Inglesa)

Catherine Berthet-Cahuzac (Univ. Montpellier III) (Lengua Francesa)

Alana Gómez Gray (Univ. Guadalajara) (Lengua Española)

*Conseil de rédaction / Consejo de redacción / Editorial board*

Edmond Cros (Presidente), Annie Bussiére (Univ. Montpellier III), Antonio Chicharro (Univ. Granada),

Alana Gómez Gray (Univ. Guadalajara) Francisco Linares (Univ. Granada), Yannick Llored (Univ. Nancy),

Genara Pulido Tirado (Univ. Jaén), Eduardo A. Salas Romo (Univ. Jaén), Antonio Sánchez Trigueros

(Univ. Granada), Jean Téna (Univ. Montpellier III), José R. Valles Calatrava (Univ. Almería)

*Comité de lecture / Comité de lectura / Reading Committee*

Maria Amoretti (Univ. Costa Rica, San José), Blanca Cárdenas Fernández (Univ. Michoacana, Morelia),

Jeanne-Marie Clerc (Univ. Montpellier III), Augusto Escobar (Univ. Antioquia), Juan Carlos Fernández

Serrato (Univ. de Sevilla), Naget Khadda (Univ. Argel), Monique de Lope (Univ. Provence à Aix en

Provence), Daniel Meyran (Univ. Perpignan), Katarzyna Moszczynska (Univ. Varsovia), Zulma Palermo

(Univ. Salta), José María Pozuelo Yvancos (Univ. Murcia), Michèle Soriano (Univ. Toulouse-Le Mirail),

Jenaro Talens (Univ. Ginebra /Univ. Valencia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Univ. Sevilla).

*Preimpresión / Tadigra, S.L., Granada*

*Imprime / Imprinta Comercial, Motril, Granada*



# **Sociocriticism**

Vol. XXVII - 1 y 2

2012

Institut international de sociocritique

Universidad de Granada (España)



**LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO Y EL ORDEN SOCIAL  
EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS: EL PODER Y EL GÉNERO**

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST y MAGDA POTOK  
(eds.)



## ÍNDICE

Presentación, por KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST y MAGDA POTOK .....	9
---	---

### I. DOSSIER: EL PODER Y EL GÉNERO

ZULMA PALERMO, Colonialidad del poder y género: una historia local .....	13
MARÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ y CARLOS OLIVA, Identidad, género, el orden social en España: fuentes de información relacionadas con la literatura española, creación de identidades, estudios de género y sexo .....	43
MERI TORAS, Cuerpos, docilidad y deseo. La identidad colectiva en ese monstruo llamado <i>Belfondo</i> , de Jenn Díaz .....	65
ALFONS GREGORI I GOMIS, La construcción de la (anti)utopía a través del género y el espacio nacional, Llorenç Villalonga, M. Aurélia Company y M. Antónia Oliver .....	83
TERESA PUCHE GUTIÉRREZ, El feminismo más crítico de los años 20 en España: Los <i>peligrosos</i> artículos de Magda Donato .....	125
ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA, Mujer y emancipación en tiempos de la República: Historia de una maestra, de Josefina Aldecoa.....	145
JUDYTA WACHOWSKA, El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (pos)memoria y la novela histórica actual .....	173
ALANA GÓMEZ GRAY, Novela, mujer y sexualidad: una aproximación foucaultiana .....	213
JESSICA FOLKART, The scatological subject: immigration, evacuation, and the abject in Juan Bonilla's <i>Los príncipes nubios</i> .....	243

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Amor, género y orden social en <i>El último patriarca</i> y <i>La cazadora de cuerpos</i> , de Najat El Hachmi .....	277
SILVIA BAREI, El orden de la cultura y las formas de la violencia. Escribir-destruir-reparar .....	301
PABLO MARÍN ESCUDERO, Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente .....	315

## II. ENTREVISTA

Entrevista a Ángeles Encinar, por KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST .....	249
---	-----

## PRESENTACIÓN

En las condiciones de la *modernidad reciente*, se ha producido una ruptura histórica en la manera de construir la identidad, femenina y masculina, subjetiva y social. El yo se ha convertido en un *proyecto reflejo*, la identidad y el género han sido sometidos a un proceso constante de creación y redefinición. Los dos conceptos tienen carácter cultural: se construyen y se discuten en el discurso, son dinámicos y negociables. El objetivo del presente volumen de *Sociocriticism* es observar cómo se configuran en el discurso literario contemporáneo, en el ámbito hispánico. Queremos contemplar, a través de los textos literarios, hasta qué punto se ve cumplida en ellos la intención de replantear los patrones tradicionales y de transgredir lo establecido. ¿Qué visiones de lo femenino y lo masculino están codificadas en las literaturas hispánicas? ¿Cuál de ellas ocupa un lugar hegemónico y cómo se relaciona con la lógica cultural y con otros discursos sociales? ¿Tiene la producción literaria de mujeres un carácter subversivo, o, al contrario, propugna ideas conservadoras? ¿Cómo se relacionan la literatura y los mecanismos de la construcción de la identidad generica con el poder? ¿Qué prácticas discursivas son las más frecuentes a la hora de describir las relaciones entre sexos? ¿Qué papel desempeña el género en la

vida social actual y hasta qué punto la identidad (sexual) está regulada por la violencia simbólica y reglamentación inculcada por los modelos sociales dominantes?

En el presente volumen de *Sociocriticism* recogemos doce artículos sobre el poder y el género más una entrevista a la profesora Ángeles Encinar.

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST  
y MAGDA POTOK

## I. *Dossier* : El poder y el género



## COLONIALIDAD DEL PODER Y GÉNERO: UNA HISTORIA LOCAL

Zulma PALERMO

*(Universidad Nacional de Salta, Argentina)*

**Palabras clave:** Colonialidad del poder, colonialidad de género, diferencia colonial, violencia, racialización.

**Resumen:** Propongo en estas páginas colaborar en la visibilización de las formas por las que una sociedad provinciana en el norte de la República Argentina articuló el rol femenino desde determinaciones instituidas por la colonialidad del poder (Aníbal Quijano, 2000) desde la perspectiva de la escritura de mujeres. Tal búsqueda tiene acá la expectativa de concretarse por el análisis de las operaciones textuales y discursivas en las que se construye para producir determinados efectos de sentido, postulando que es en esa forma de producción y circulación y en las tramas de la interdiscursividad donde es posible relevar lo que el discurso general oculta o pervierte de manera generalmente no-consciente. Para ello sintetizo, en primera instancia, el funcionamiento del género como una de las formas por la que se ejerce la colonialidad del poder, para luego efectuar un recorrido sobre algunas problemáticas específicas en textos narrativos locales producidos desde comienzos del s. XX.

**Mots clefs :** Colonialité du pouvoir, colonialité du genre, différence coloniale, violence, racialisation

**Résumé :** Je propose dans ces pages-ci ma collaboration pour la visibilisation des formes à travers lesquelles une société de province de la République Argentine

détermina le rôle féminin à partir de déterminations instituées par la colonialité du pouvoir (Aníbal Quijano, 2000), selon la perspective de l'écriture féminine. Cette recherche trouve ici l'opportunité de se concrétiser par l'analyse des opérations textuelles et discursives qui la construisent pour produire certains effets de sens, en postulant que c'est dans cette forme de production et circulation, et dans le tissu d'intersubjectivité où c'est possible relever ce qui cache ou pervertit le discours général, d'une façon en général pas-consciente. À ce fin je synthétiserai, dans une première instance, le fonctionnement du genre comme une des formes à travers lesquelles la colonialité du pouvoir est exercée, pour réaliser à continuation un parcours au-dessus de quelques problématiques spécifiques dans des textes narratifs locaux produits dès le début du XX<sup>e</sup> Siècle.

**Keywords:** Coloniality of power, coloniality of gender, colonial difference, violence, racialization

**Abstract:** This article aims to contribute –from a women's writing perspective– to the visibility of the ways in which the female role has been structured in a provincial society in northern Argentina by means of mechanisms established by the coloniality of power (Anibal Quijano, 2000). Thus, an analysis of the textual and discourse operations by which this role is constructed to produce certain meaning effects is made, postulating that the ways in which discourses are produced and transmitted along with interdiscursivity, reveal what language use hides or distorts in a non-conscious manner. To serve this purpose, a brief summary about how gender is used to exert the coloniality of power is first introduced, and then a description of some specific issues found in local narratives written in the early 1900s is presented.

El recorrido por algunos textos que el canon consagró como "literarios" se orienta en estas páginas a la reconstrucción de momentos de una larga búsqueda de autoafirmación del género y de la sexualidad por la que se persigue romper el molde identificatorio con representaciones de identidad preestructuradas, es decir, de involucrarnos en la experiencia de la significación del género y la sexualidad en la producción de textos y discursos validados culturalmente. Esto hace que el conocimiento emergente del cuerpo textual

que acá se lee no genere un mero “reconocimiento” de un “sentido universal” homogéneo y totalizante ya puesto ahí desde siempre y para siempre, sino una *productividad decolonial*<sup>1</sup> que descentra una doble imagen de autoridad: del varón y del texto-verdad.

Se propone así colaborar en la visibilización de las formas por las que una sociedad provinciana en el norte de la Argentina articuló el rol femenino desde determinaciones instituidas por la *colonialidad del poder* (Aníbal Quijano, 2000)<sup>2</sup> tejida, entramada, intersectada en ese conjunto de expresiones culturales. Para ello se analizan las operaciones discursivas en las que dicho poder se construye para producir específicos efectos de sentido, postulando que es en esa forma de expresión y circulación y en las tramas de la interdiscursividad/interseccionalidad, donde es posible relevar lo que el discurso del poder patriarcal oculta o pervierte.

La opción por esta forma de interpretación radica en su valor heurístico, ya que posibilita efectuar un cambio radical de perspectiva desde el momento en que no se entiende a los textos en su inmanencia o en su manifestación explícita, sino como entretejidos en los que es posible identificar fenómenos sociales y comprender lo que queda censurado y limitado por la fuerza legitimada y legitimadora de la

---

<sup>1</sup> Se explicitará esta noción en el desarrollo de la exposición.

<sup>2</sup> Si bien la bibliografía sobre esta cuestión está ya generalmente difundida, es pertinente recordar que la colonialidad, desde las postulaciones de Aníbal Quijano, “... refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en lugar de estar limitado a una relación formal de poder [...] se refiere a la forma en que el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo” (Maldonado Torres, 2007: 131).

herencia recibida. Desde el momento en que se parte de entender que existe una relación inseparable entre los discursos y la sociedad, lo que se intenta aquí es relevar el entramado de las manipulaciones socio-discursivas ya que éstas no son sólo el resultado de características internas al discurso, sino de éste y las relaciones sociales que lo engendran (*Vid.* Cros, 1995 y Costa – Mozejko, 2001).

Es también bajo este presupuesto que resulta altamente significativo que sea este lugar: latinoamericano, sudandino, donde se encuentra radicada esta interpelación, espacio doblemente marginal (genérico y racializado) desde el que se busca romper con la tradición canónica de una preceptiva logo-andro-eurocéntrica de procesos que van mucho más allá de lo textual letrado, para dar cuenta de prácticas de vida cotidiana localizadas. Tales prácticas ponen en evidencia los dispositivos que responden a la imposición de supuestos “universales” que sólo se explican por un doble juego de poder: el de la colonización territorial, que va siempre adecuadamente complementada –cuando no sustentada– por la correlativa colonización epistemológica, de donde la subsidiaridad del género forma parte del legado de Occidente, asumido como propio en todos los órdenes coloniales, neocoloniales y aún postcoloniales.

Sintetizo, en primera instancia, la problemática del género, la mujer y la sexualidad como una de las formas por las que se ejerce la colonialidad del poder, teniéndola como punto de anclaje del recorrido por algunos textos narrativos locales a partir de una novela nacida en los albores del s.XXI. Su puesta en diálogo con algunas otras producidas en el transcurso del s. XX, tanto los que la preceden como los que habrán de continuarla, posibilita generar una analítica y una hermenéutica desde la “herida colonial”. Ese recorrido –atravesado de hecho por la isotopía del poder colonial– culmina con la aproximación a una novela dada a conocer muy recientemente y que permite relevar, desde la experiencia del género,

la herida que se infligió al cuerpo social en el largo período de la última dictadura militar en Argentina (1976-1984).

## DE LA COLONIALIDAD DEL GÉNERO

En la cultura occidental las palabras marcaron la diferencia cuando las mujeres eran silencio; el chismorreó, el cuchicheo, habían sido su único libro. Fueron palabras ajenas las que conquistaron esa piel, cercaron las tardes de costura, la ropa blanca o los sollozos. Por eso tomar la palabra fue una tarea muy larga porque los sonidos a veces sonaron con la voz ronca del dominio ajeno, hasta que se pudo encontrar el tono justo, el diapason exacto, el ritmo del propio deseo.

El lugar inicial fue el del susurro, con la palabra tomada de la vieja memoria colectiva volcada en la canción de cuna y el relato murmurado al borde de la almohada del hijo para su entresueño; también la ronda y la repetición rimada de juegos ancestrales, único lugar en el que quedaba libre la propia fantasía. Luego vino el grito, la imitación, el llanto hecho denuncia, convulsión en rebeldía, para encontrar, al fin, la inflexión que expresa su propia razón mirada como diferencia.

Si hallar el lugar entre las voces dichas fue difícil, más difícil fue encontrarlo en la escritura –lugar del logos, del valor occidental, del poder y de la estima– espacio en el que se jugaron todas las exclusiones: de los indios, de los negros, los esclavos, las mujeres, todos ellos medidos con el rasero de la inferioridad social, intelectual y humana. Es por eso que la escritura literaria –forma que por excelencia entrama la complejidad de las subjetividades, especie de tejedora que con su lanzadera diseña en el telar el rostro y los gestos de la sociedad en la que surge– no permitió que las mujeres hicieran suyo el código letrado y debió pasar un larguísimo tiempo hasta lograrlo.

Si esto fue así en el contacto por la imposición de la cultura de occidente hacia dentro de sí misma, en el lugar acá explorado geo- (espacio sudandino) y corpopolítico (estar-siendo mujer), proyectó firmemente sus valores en el largo proceso de colonización y colonialidad, consolidando esas prácticas. Es claro que las relaciones sociales, económicas, políticas y de las subjetividades en los lugares y los cuerpos marcados por la *diferencia colonial*<sup>3</sup>, se han construido sobre una matriz constitutiva que, habiendo adquirido sus fundamentos en dispositivos de gestión y control en el proceso de colonización de las Indias Occidentales en el s. XVI, se perpetúa como colonialidad después de las independencias<sup>4</sup>. Esa matriz colonial sustenta todas las formas de construcción y producción social, las que a su vez se encuentran atravesadas por las relativas a la diferencia masculino/femenino regulada por el sistema patriarcal que, en este dominio, controla doblemente según venimos insistiendo: por el género y por la raza. De modo que es en la diferencia género/raza donde el Otro es apresado en una totalidad masculinocéntrica, negando la existencia de la mujer en su propia alteridad y sexualidad (Escobar, 2005).

Desde similar lugar de enunciación, María Lugones<sup>5</sup> amplía el sentido de la matriz colonial de poder propuesta por Quijano, por entender que ésta –si bien tiene un alto valor heurístico– si-

---

<sup>3</sup> “Consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder. En este caso, el poder colonial” (Mignolo, 2003:38) que –aclaro– se ejerce en simultáneo sobre el género.

<sup>4</sup> Ver nota 2.

<sup>5</sup> Teórica y activista del movimiento “Mujeres de Color” en U.S.A. que incluye a todas las mujeres subalternas víctimas de múltiples dominaciones.

que adherida a una concepción masculinocéntrica del género y la sexualidad; en su concepción, por el contrario, lo que existe en las sociedades subalternizadas es un “entramado” (entendido como la relación entre hilos y trama en un telar) que impide la separación de sus componentes; así género, raza, sexualidad y trabajo resultan inseparables en la vida cotidiana (2008).

Es, precisamente, porque no existe cuerpo sin condición de género como no existe cuerpo sin condición de lugar social<sup>6</sup>, que cada texto –y aún cada enunciado en el texto– cobra singular sentido al indagar esa condición ya que, de lo contrario, se consolidaría el posicionamiento de las prácticas políticas normativas masculinas que se ven a sí mismas como “sin atributos” y universales. De este modo, el género no es algo de lo que se pueda ser ajeno/a ya que no se trata de una lente analítica que se pueda obstruir o desplegar según sean los genitales y/o las prácticas sexuales de la cultura a la que pertenece. Es por eso que reflexionar sobre la colonialidad del género en el aquí y ahora no puede reducirse a la población femenina y/o a los grupos y organizaciones que luchan políticamente por ello, porque se estaría reproduciendo el estudio de las formas por las que los otros (hombres) tratan a “sus” mujeres y a “sus” homosexuales. En cambio se trata de cómo la sociedad en su conjunto se compromete para desarticular la herida infligida por la colonialidad desde la perspectiva de género, ya que

con seu vasto elenco de novos conhecimentos sobre a história, as ideologias da cultura e seus campos de saber, tem produzido reinterpretações da literatura sobre mulheres, seja escrita por homens ou por mulheres. E é nos

<sup>6</sup> Como explicita Mikdashy (2012).

processos crítico-interpretativos de releitura de romances representativos da literatura do passado que padrões de comportamentos e agenciamentos narrativos tornam-se visíveis, fazendo com que nós, leitoras, tomemos consciência das presenças e ausências que estruturam os textos e definem os limites que pensávamos conhecer (Schmidt, 2012: 243-244).

## UN RECORRIDO “LOCAL” EN EL CONTEXTO “GLOBAL”

Buscando las formas por las que la sociedad local ha modelado las representaciones de sí misma, es que recorremos acá –fragmentariamente– un corpus textual producido por la escritura femenina durante el s. XX, desde donde se exhibe la imagen para nada tranquilizadora de una formación de la subjetividad colectiva que moldeó el imaginario local desde los comienzos<sup>7</sup>. Si es posible reducir a unos pocos enunciados las vicisitudes de la diferencia –de género, de raza, de clase– éstos se orientan a los disvalores del sometimiento, la proscripción, la negación de la voz y de los cuerpos y la imposición del analfabetismo, bajo la detención del poder blanco, occidental, masculino, racional, letrado, es decir, de la diferencia colonial.

Es éste el orden que rige nuestra lectura de la novela *Cielo de Tambores* de Ana Gloria Moya<sup>8</sup>, que entrama un orden social organizado por la lucha entre masculino-hombre-macho / femenino-

---

<sup>7</sup> Un recorrido similar fue concretado por Amelia Royo (2006) desde otra perspectiva; en ese artículo se remite también a estudios críticos precedentes sobre estas novelas.

<sup>8</sup> Premio Pro Cultura Salta 2001 y Sor Juana Inés de la Cruz, Guadalajara (México) 2002, publicado por Emecé, Buenos Aires, 2003.

mujer-hembra<sup>9</sup>, oposición que se constituye en el epicentro narrativo dominante en esta novela y que se entrama en todas las formas de control del poder enunciadas en los textos acá leídos: conquistadores / conquistados, godos / nacionales, capital / provincia, constituyendo así un núcleo de sentido consolidado en el tiempo, a pesar de las transformaciones que éste impone.

Esta lógica binaria responde al paradigma moderno-colonial y se encuentra, a su vez, presidida por otra de orden mayor: la problemática confrontación axial entre Eros y Thánatos, Vida y Muerte, polos tensionales en los que se juega el erotismo concebido desde esa cosmogonía. Es desde el erotismo así entendido, de su represión o su liberación que toman forma estas representaciones literarias que han ido entramando distintas modalidades expresivas de la pasión: amor, desamor, odio, des-odio.

En *Cielo de Tambores* se instala la mudez que caracteriza el espacio femenino en el tiempo de los comienzos, tiempo de ancilaridad, murmullos y secretos en la duermevela de la clausura familiar. Es la cara oscura de la sociedad, la variante afroargentina la que concentra el discurso, pues gran parte del relato está puesto en boca de María Kumbá<sup>10</sup> —la otra es la de un varón mestizo en su desvelo por poseerla— ficción de una mulata rioplatense, soldadera de uno de los héroes controvertidos y a la vez paradigmático de la independencia

---

<sup>9</sup> Desde la perspectiva decolonial de género, “mujer” selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, “hombre” selecciona a machos, burgueses, blancos, heterosexuales [...] Entonces, se vuelve lógicamente claro que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección, como la violencia contra las mujeres de color” (Lugones, Op. Cit.: 82).

<sup>10</sup> La autora, en nota de solapa, manifiesta: “... a mí me vino a buscar María Kumbá. No sé porqué me eligió”.

nacional, Manuel Belgrano, en su campaña defensiva del norte argentino. En ella se esboza el discurso de la otredad mulata, por primera vez lugar central en el sistema literario que nos ocupa<sup>11</sup>. Antes, sólo una voz había incorporado metonímicamente la simetría entre género y negritud; se trata del poemario de Teresa Leonardi Herrán, *Blues del Contraolvido*<sup>12</sup>, en el que el desgarramiento de la no-existencia alcanza tono mayor, con un ritmo que evoca el lamento en los algodones, ritmo a la vez de rebeldía y de espera. En estos *Blues* la encarnizada lucha entre los géneros se exhibe con angustia pues la escritura aquí es concebida en el difícil tiempo de las tiranías, cuando todas las censuras y todas las formas represoras del antropocentrismo alcanzan su máxima potencia y que, según veremos, se despliega en el hiper-realismo de una novela de reciente escritura, *Paisaje de final de época*, de Gloria Lisé<sup>13</sup>.

*Cielo de Tambores* instala esta lucha más atrás en el tiempo cronológico, en el momento de la transición de la sujeción colonial a la nunca alcanzada autonomía y se dice en la voz-mirada de muchas diferencias, en particular la criolla y la afro, con cadencia de oralidad y con sabor a pueblo. Al tomar la decisión de inscribir las voces de los márgenes, incluye también –aunque tangencialmente– otra fuerte borradura: la del indio, el otro marginado de todos los derechos, que fuera “carne de cañón” para las guerras, pulmón de la Patria que nacía; negros e indios expulsados de la civilidad por muerte física o social y la mujer, sin distinción aquí de clase ni de

---

<sup>11</sup> Refiero sólo a los textos canónicos pues es probable que haya otras expresiones por fuera del reconocimiento institucional que asumieran ese discurso.

<sup>12</sup> Publicado por primera vez en el año 1991.

<sup>13</sup> Todavía inédita, mereció el Primer Premio en el concurso convocado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

raza, todas oprimidas, incluidos en esa no-pertenencia, en ese no-ser reconocible, en su exclusión de la escena social.

Estas diferencias ya estaban presentes en otra novela de mujer, *Augustus* de Liliana Bellone (1993)<sup>14</sup>, que inscribe la asfixiante atmósfera provinciana, sus conflictos internos, sus pequeños dramas cotidianos desde una conciencia femenina blanca, lúcida y rebelde, atrapada en el atavismo del género, despreciada, condenada a la muerte social por haber dejado que su cuerpo, hecho cuerpo de deseo, se abriera a la pasión y al goce. Tal condena, emergente de la puesta en crisis de la cultura androginocéntrica recae sobre los cuerpos excluidos y abandonados a la más absoluta soledad.

La escritura queda así atravesada por la cultura blanca masculina y letrada, valor que se encontraba antes ya inscripto en la narrativa de Zulema Usandivaras de Torino<sup>15</sup>, voz-mirada-memoria testimonial de la pervivencia hispano-colonial en pleno s. XX. En esta inscripción, la fuerza y rebeldía no se encuentra en la asunción de la palabra, sino en los actos mismos. Si el discurso traduce su pertenencia a la cultura blanca de raigambre hispánica, lo que distingue a esta escritura es su falta de autocensura; hay en ella una casi desenfadada, aunque ingenua, forma de contar aquello de lo que todavía no se habla: el propio cuerpo, la fuerza del deseo, la pulsión vital de la sexualidad. Por lo tanto, aún sin voz definitivamente propia, es en el hábil juego de los roles que se producen modificaciones internas a los sujetos femeninos dando lugar, así, al fascinante juego ambivalente con el que las mujeres se instituyen en dominadoras del espacio familiar, en “reinas del hogar” y, por esa misma vía, en señoras del poder

---

<sup>14</sup> Premio Casa de las Américas, Cuba, 1993.

<sup>15</sup> *La Esposa* segundo premio otorgado por la Fundación del Banco de Noroeste, Salta y publicada en 1998.

doméstico en el que otras mujeres –las de “color”– quedan atrapadas.

Por ese mismo tiempo la escritura de mujeres va inscribiendo otros testimonios de una transformación lenta pero decidida; aparece también en la escena de la “siesta provinciana”, en la atmósfera agobiante de las clausuras de las casas y los cuerpos, el principio de cambio social que significa la inserción de la inmigración italiana en un territorio monopólicamente hispanico. Las narrativas de Martha Grondona<sup>16</sup> y de Liliana Bellone, a la que ya antes aludía, perfilan esta casi imperceptible modificación social enunciada desde el “rumor”: todavía no es posible hablar sino solamente cuchichear sobre aquello que el discurso oficial –predominantemente masculino y blanco– aún proscribiera. Se va diseñando así el tránsito de una estructura social de rígidos contornos a otra menos sometida a las regulaciones preexistentes, pero dominada también por el paradigma de la modernidad; la escritura señala con acento crítico las particularidades de la fuerza inmigratoria y sus estrategias de asimilación a la cultura criolla. Así lo entiende Bravo Herrera<sup>17</sup>:

Bajo la autobiografía y su simulacro literario, la escritura se conforma, pues, como búsqueda de una identidad que se desea y se necesita reconstruir porque ésta se ha fragmentado en el exilio, desplazando al sujeto y poniendo en crisis su conformación, a través del reconocimiento y la instauración de la «otredad» en la «mismidad». El espacio, definido como margen y como frontera, no solamente

---

<sup>16</sup> *La Mala Leche* (1993).

<sup>17</sup> Bravo Herrera propone una lectura de esta novela que abarca los efectos socioculturales de la inmigración, en el contexto de la producción latinoamericana (2012).

indica una localización del sujeto, sino una condición de desterritorialidad y de periferia cultural que se inscriben en el espacio ideológico y en la conciencia de la identidad (2012, s.p.)

Retornamos ahora a *Cielo de Tambores* en la que se despliega la colonialidad del género en su múltiple ejercicio; allí circulan todas las voces soterradas pues la escritura asume todos los silencios, aún el de los hombres otros, envueltos en las sombras de la marginación y del olvido. Asume, así, una doble conciencia: la de la mujer, vista desde la misma conciencia femenina, pero que incluye la del “otro” en tanto que ese “otro”, cuando se apropia de la voz de la mujer, lo hace con valor de hegemonía.

Esta “conciencia masculina” fue el lugar desde el que la incipiente crítica argentina evaluó la producción de una pionera, Juana Manuela Gorriti, legitimada sólo por su pertenencia al sector de los “proscritos” y por “los inmensos quilates de [su] sensibilidad femenina”, cuyo “generoso pecho está destinado a abrigar y alimentar al hombre en sus primeros días”; sin embargo, la opinión sobre su prosa gira en torno a la desvalorización y la condescendencia masculina ya que es considerada “declamatoria y errabunda”<sup>18</sup>. El desconcierto y la desconfianza que introduce la presencia femenina en esta instancia, los actos pioneros que quiebran el monólogo imperante a fines del s. XIX, lleva a su negación y a su olvido. Es que el discurso social dominante no pudo convalidar una escritura ambivalente y además

---

<sup>18</sup> La figura y la producción de esta mujer, considerada la primera escritora que irrumpe en la escena letrada –y comparada reiteradamente con Simone de Beauvoir– ha dado lugar a reinversiones y a variados estudios críticos en el contexto académico argentino (Cfr., entre otros, Royo, 1999; Palermo, 1999).

contradictoria que, al mismo tiempo que legitima las prácticas sociales de la clase dominante desde el pacto autobiográfico con el que construye su memoria, instala el discurso de la otredad desde la vivencia de la propia marginalidad de género. Otro tanto ocurrió mucho después, en el campo literario de la década del '60, cuando ya se ha producido un vuelco sustancial en las poéticas locales, con la presencia autónoma y enérgicamente femenina de la poesía de Teresa Leonardi –según decía– que surgió solitaria en aquel escenario como una voz altamente subversiva<sup>19</sup>.

## DE EROS Y SU METAMORFOSIS

Durante ese largo tiempo de silencio, tiempo de aparente recogimiento detrás de una escritura de mujeres que, aún avanzada la primera mitad del s. XX, se encuentra atravesada todavía por el discurso del “amor sublime”, se van produciendo las transformaciones que veíamos se inscriben recién en la segunda mitad del s. XX en las novelas de Grondona y Bellone.

La imagen de “ángel del hogar”, de mujer sin cuerpo y sin deseo, proyectada desde el imaginario religioso, circula “al revés” en la narrativa de Martha Grondona, en la que ese ideal femenino se quiebra para dar lugar a su inversión: sólo por el travestimiento es posible acceder al propio lugar, ensayar la propia voz, intentar localizar el propio cuerpo en un lugar visible. Así, *La Mala Leche* da cuenta del proceso mismo de transformación a través de tres

---

<sup>19</sup> Es pertinente recordar acá la preexistencia de otra voz de mujer, la de Sara San Martín de Dávalos, en la generación del '40, que circula por fuera de la tradición poética de corte místico ejercida por poetas blanco-oligárquicas desde principios del siglo XX.

generaciones, desde donde es claramente perceptible la situación de transición, mediatizada en la enunciación novelesca: o se es "mujer" con adecuación al código vigente o se invierte el rol para asumir el del otro, masculino. No obstante, tal inversión se dice todavía desde una conciencia femenina que no llega a definirse en autonomía.

Se construye acá –ya antes quedaba señalado en las páginas de Usandivaras– una importante crítica a la institución social del matrimonio: en *La Esposa*, la fidelidad femenina queda cuestionada como valor moral pues no hay sanción para la “casada infiel” sino al contrario, un azaroso triunfo de la posibilidad de decisión sobre el propio cuerpo. En *La Mala Leche* queda definidamente delineada la asimetría de la regulación, aún cuando no sea posible transgredirla: se exhibe sin tapujos la triangulación relacional en que la esposa, guardiana del hogar, se rebela ante los múltiples vínculos de los “hombres de la casa”, una vez más haciendo, no diciendo, actuando para definirse.

En *Cielo de Tambores* esa subalternidad queda anulada: los vínculos por eros no están sujetos a ninguna institución y las triangulaciones juegan en todos los sentidos para alcanzar, en otra instancia, valor casi simbólico. Se traman simultáneamente intensos vínculos entre los mismos personajes, vínculos que señalan fuertes luchas: el que ata la sierva mulata a su heroico amo blanco, marcada por la extrema diferencia; el que atrapa al mestizo seducido por la misma “hechicera”, igualados en la marginalidad; la serena relación que enlaza con ternura a dos iguales hasta más allá de la muerte, único entre todos de los que fuera instituido. No es, entonces, arbitrario que en la figura del amo se reduplique la del marido muerto y se instale allí el sentido de otra fidelidad: la de la amante.

Para dar el salto de “el ángel del hogar” a esta “plenitud de la persona”, a este engeneramiento, han debido de pasar nada menos

que casi cinco siglos. Aquí el deseo como pulsión vital –según decía– concentra el sentido de todas las acciones. Es erotismo femenino en sus múltiples formas, y proyectado a todas las secuencias narrativas y a todos los actores, es pasión demoledora, pero también curativa; es odio y paliativo; es piel y afectividad; es confrontación armada y embate sexual. La mujer, de ser objeto, ha pasado a ser sujeto de deseo, de la pasividad a la acción; de ser elegida a elegir.

Este empoderamiento va aún más allá en la novela de Bellone donde la imagen de sí que dibuja la voz narradora se desdobra en espejo como forma metonímica de representación social de la que es figura: de un lado del espejo, todos los estereotipos; en su reflejo, la imagen de la ruptura con ellos<sup>20</sup>. Desdoblamiento que, tensando el arco interpretativo, rompe también con la mirada del mandato heterosexual, al decirse deseante del cuerpo de la “hermana”, de sus formas perfectas, de su sensualidad intensa y desbordada:

Me miro en la luna del armario y veo tu perfil en mis parpados, en mis labios. No sé, ahora, Eugenia, si sos vos o soy yo la que me mira desde el cristal [...] Es como si estuvieras en un pozo profundo y mi reflejo fueras vos... Tus labios, tus cartas, tu pasado. Miro tus cartas, las leo una y otra vez... (Bellone, 1993: 44).

---

<sup>20</sup> Según Silvia Barei, “... el otro es mi semejante, mi espejo. Para saber lo que soy, para reconocermé en mi estatuto de sujeto, es necesario que mi mirada pase por la de alguien que me mira [...] El otro es mi doble, o más precisamente mi espejo. No mi propio yo, sino más bien alguien cuya aparición, entrevista en un juego de reflejos, contribuye a hacernos ser lo que devenimos”, con reminiscencias lacanianas (2008: 11).

En ese “ser una en dos” el discurso efectiviza el lado pasional del vínculo produciendo un fuerte efecto de realidad porque se dice aquello de lo que socialmente no se habla:

...estás sentada junto a Pablo en la escalinata, escondida tras las begonias en camisón, besándolo. El te acaricia los hombros [...] Estás hermosa en tu encaje que apenas te cubre. Vuelo. No tengo cuerpo, me acerco y ninguno de los dos me ve y presencio las caricias, tus caricias, hermana. **De pronto yo estoy acariciándome en un lugar fosforescente de la noche...** (Bellone, 1993: 45)<sup>21</sup>.

Así como ha mutado el modelo incorpóreo amiga-ternura por el muy carnal de la amante-pasión y de la autocomplacencia en esta novela, en *Cielo de tambores* la mirada sobre el rol materno se ha reconcentrado para adquirir otra magnitud. Ya no se trata de sublimar con estrategias enmascaradoras la ambigüedad del sentimiento más contradictorio: la entrega y el rechazo propio que desgarrar a la mujer en el acto mismo de ser madre<sup>22</sup>, sino de asumir el pathos que implica su legado. Nada más explícito que en el discurso de María Kumbá:

Cuando le pusieron su primer hijo sobre el vientre, carne de chocolate, unidos todavía por el cordón que asomaba entre sus piernas, ¡qué hembra se sintió! Y por un mágico instante fue un eslabón más con todas las que, desde los

---

<sup>21</sup> Bastardillas en original. El destacado es mío.

<sup>22</sup> De excelente factura en la novela de la escritora porteña María Rosa Lojo, *Una mujer de fin de siglo* (vid. Palermo, 2007)

comienzos de los tiempos, dieron a luz dando la vida.  
(Moya, 2003: 117).

“Sentirse hembra”, jerarquizar la condición corporal y sexual de la gestación, es oponer el cuerpo a la espiritualidad significada desde la imagen de la madre-virgen, del ángel hogareño. Al mismo tiempo, ser “un eslabón más” en la cadena genética revaloriza el rol reproductivo femenino, sin que se pierda por ello esa otra variante, factor prioritario y tal vez único desde el discurso dominante: la afectividad, “dieron a luz dando la vida”. La maternidad está ahora sostenida como función biológica ligada genéticamente al género y plena de valor eufórico. Nada más lejos de estas validaciones que aquellas acuñadas por la iconografía religiosa o la escritura moralizadora de tan larga duración. La afectividad, el “sentimiento materno”, tiene también una fuerte impronta sensorial, sensual, que ratifica la corporeidad de la mujer:

Cierro los ojos y siento sus bracitos en mi cuello... Hasta me viene el olor a ternero mamón que tanto me gustaba. Para hacerlo dormir, lo acunaba sin cansarme, por el puro gusto de olerlo y olerlo hasta quedarnos los dos dormidos como si fuéramos uno (Moya, 2003: 106).

Más allá de esto, y en el nivel simbólico, la maternidad se vuelve también parición de la Patria, allá en el 1800, amasada con la sangre y la carne negra de esta emblemática María Kumbá y de los suyos.

También, decía, se pone en juego la estrategia de la seducción: en la figuración de la Negra se actualiza el sentido de la hechicería que adquiere una fuerte ambigüedad y una indudable polisemia. Ya Martha Grondona inscribía el valor cultural de esta cura dicha desde la conciencia etnocultural; acá ejerce una fuerte atracción de lo

distinto tanto por la raza como por la impronta de la sexualidad: la negra “embruja” tanto para la cura como para la muerte y, al mismo tiempo, para atraer al varón en su apasionamiento y no hay sanción para ello, sino puesta en discurso de la racialización de la cultura .

## LA POSESIÓN POR LA PALABRA

Decía más arriba que, en el caso de la narrativa de Grondona, la voz se masculinizaba para encontrar la posibilidad de un decirse. En la de Bellone voces de mujeres y de hombres quedan identificadas de modo tal que sólo por virtud de ellas se va construyendo la diferencia, en una inscripción casi auditiva: “Pablo y Angel Iriarte *eran dos voces gruesas*, como de ronquidos de la tierra. Sus palabras no tenían forma, eran un sonido uniforme que iba envolviéndolo todo: la sala, las lámparas, tu mirada y *la mirada de papá*” (Bellone, 1993: 55)<sup>23</sup>.

El poder absoluto encarnado en la figura paterna no es otro que el que estigmatiza desde la colonialidad del poder; de allí que – como entiende M. Lugones– el sometimiento del género atraviesa todas las otras formas de producción propias de la matriz colonial. Para dar cuenta de ello el enunciado “papá decía que...” se reitera moldeando los cuerpos y las mentes porque antes de todo, en el comienzo mismo: “...tu perfil y tu piel habían sido el ideal de papá que te había modelado como a una porcelana” (Bellone, 1993: 54).

La narración a cargo del yo femenino, al desdoblarse en ese juego de espejos al que antes refería, dialogando con la otra de sí misma, la gemela, la idéntica por oposición a la ajenidad de lo masculino,

---

<sup>23</sup> El destacado es mío.

genera un desdoblamiento de conciencia, fluencia de un tiempo casi heracliteano, en el que la vida de las mujeres dibujadas en el texto es puro despojo y soledad. En una sociedad en la que los hombres mueren violentamente, ellas siguen transitando los días para irse diluyendo poco a poco hasta transformarse en polvo evanescente.

La muerte del padre y la posterior dilución de las mujeres blancas-amantes-sacrificiales, abren el espacio para otro decir y la instalación de una realidad “otra”: la que pone en la escena narrativa Teresa Guaymás, la sirvienta criolla que poco a poco va ocupando el espacio del poder, el de los pobres. De ese espacio forman parte también los hermanos Iriarte, a los que aquellas (las blancas) se entregaron y por lo fueron condenadas, ya que

...deben hacer el amor muy bien, mejor que los ricos porque los pobres saben hacer el amor mejor que los ricos, pagando alquiler, debiendo, tomando mate, sin comer, lo hacen mejor, en camas alquiladas en la penumbra de un cuarto de pensión, a cualquier hora para después seguir trabajando sin un peso para hoy ni para mañana y el amor solamente para poder continuar la vida... (Bellone, 1993: 123).

En la novela de Moya –por su parte– se ha producido otra transmutación: la conciencia masculina se dice desde la femenina en una apropiación que era exclusiva de la escritura producida por varones. Hasta que las mujeres ejercieron el poder de la escritura, decíamos, eran habladas por los hombres, regulados sus actos por leyes escritas por los hombres, soñados sus sueños en invenciones de los hombres. En la instancia que construye *Cielo de Tambores* la escritura de autoría femenina asume –cuando es necesario– la voz del varón y habla por él, construye su imaginario, explora en

su deseo. Puede decir: “La desesperación por hacerla mía llegó a desarticularme el cuerpo y el alma [...] y, gracias a mi calentura, Saavedra se quedó sin mis informes...” (Moya, 2003: 90). La voz del cronista bélico, del maquinador político, del especulador ambicioso, se erige en toda su masculinidad, pero por momentos se atenúa, se insinúa su borradura, trasluciendo su “lado femenino”, ya que se lee una alternancia significativa entre esas páginas y otras más bien preñadas de una afectividad sólo atribuida a lo femenino: “Fue una mañana iluminada por el sol y los sueños” (69).

La apropiación de la voz masculina, la posibilidad de hablar *por* el otro y no *con* la voz del otro, instala en el rol un equilibrio que señala ya aquí –al menos en la materialidad de la escritura– la imperiosa necesidad de proyectarse a un estado de sociedad distinto: se igualan los roles en la posesión de la palabra; los cuerpos en la liberación de los sexos; la actitud rebelde ante la opresión del poder patriarcal y hegemónico.

## SEXO, PODER Y VIOLENCIA

En esta huella que va dejando la escritura de mujeres en la memoria social, la fuerza del poder colonial se inscribe de otro modo en la narrativa de Gloria Lisé<sup>24</sup>. Precedida por *Viene clareando* (2005) en la que “la historia que se narra pone ante los ojos la devastadora fuerza del poder político que socava los soportes morales de la sociedad a través de la mirada sensible de una mujer que, habiéndola padecido, es agente involuntaria de las acciones que padece, atrapada en la trama que le impone la *doxa*” (Palermo, 2009: 196),

<sup>24</sup> Seudónimo con el que firma su producción Gloria Kulisevsky.

*Paisaje final de época* (2012), localizada como aquella en el difícil tiempo de la posdictadura, cuando “una angustia de teléfonos y cartas interceptadas flotaba sobre el Atlántico” (2012: 26), exhibe otras de sus perversiones.

La narración –presidida en cada capítulo por poemas de Teresa Leonardi, reconociéndola así como la mujer/escritora pionera en las luchas políticas de liberación– se localiza para dar re-existencia a los actos genocidas y postularse en mirada crítica que reclama la justicia negada y los sinsabores acarreados por la desmemoria y el olvido<sup>25</sup>. Varias son las marcas de la colonialidad del poder con su violencia y de las distintas formas de su ejercicio que se inscriben en la novela: desde las prácticas coercitivas imperantes hasta sus formas de legitimación por el sistema jurídico o por el señalamiento de su ausencia.

Si en la colonia se negó humanidad a los cuerpos y las culturas preexistentes a la conquista para someterlos a la explotación y a la muerte, en los años dictatoriales la violencia del poder se impone con estrategias distintas pero destinadas al mismo fin. Al considerar a los “otros” –ahora subversivos– como “diferentes”, ideológicamente inaceptables, incapaces de respetar el orden establecido, se los considera “peligrosos” y sujetos por ello a desaparición, tortura y muerte. Del mismo modo, así como en el sistema de encomienda los hijos y los hijos de los hijos de los sometidos, debían ser convertidos,

---

<sup>25</sup> Las referencias son directas: a la Ley de Punto Final dictada durante el primer gobierno democrático y la no judicialización de los responsables del genocidio dictatorial. Es interesante señalar, en este sentido, que tiempo después –en los últimos años– esto se ha invertido. El Estado Nacional está concretando los juicios contra esos personajes al derogar esas leyes y activar, con la autoridad que lo inviste, el ejercicio jurídico de los Derechos Humanos.

catequizados y civilizados, en estos años de la segunda mitad del s. XX, los hijos y nietos fueron arrebatados de sus matrices para entregarlos a la “sana custodia” del sistema. Así como en los comienzos los territorios fueron apropiados y repartidos, los agentes de la dictadura impusieron el mismo “derecho” sobre las casas y los bienes de los considerados “enemigos” como efecto de lo que dieron en llamar la “guerra sucia”. Así como las mujeres fueron sometidas a doble servilismo (de raza y de sexo), en esta actualización de la violencia quedaron sujetadas a los deseos de los detentores el poder, detrás de las máscaras de un patriotismo que escondía el desenfreno y el exterminio.

La cultura dictatorial deja una herencia que recae sobre la sociedad en su conjunto, atrapada en las redes del poder ejercido, sobre todo, contra los estigmatizados, los desposeídos, los no letrados, los que saben que la justicia en lugar de protegerlos, los ignora: “Habían llegado otras cédulas [...] para correrlos de la tierra que ocupaban, para volverlos a esas tierras, para sacarlos otra vez, y al final nunca había pasado nada” (Lisé, en prensa)<sup>26</sup>.

De este modo, la novela hace acá visible el lado oculto que imprime la violencia en todas sus formas y particularmente la de género, pues no sólo se pone en texto la represión del estado dictatorial y genocida contra todo aquél que se sospechara opuesto a sus designios –“La cacería del hombre había comenzado hacía varios días y él escapaba, de calle en calle, de oscuridad en oscuridad” (Lisé, en prensa)–, sino que exhibe la prostitución real o enmascarada del cuerpo femenino violentado. De este modo, con una desnudez próxima a la del hiperrealismo, la historia narrada ficcionaliza creativamente no sólo el imperio del poder, sino también la resistencia que a él se opone. Es

---

<sup>26</sup> Cito por el texto tipeado ya que todavía se encuentra inédito.

por esa vía que el relato abre resquicios sobre el pasado inmediato, como los cuadros adquiridos por Águeda –personaje en el que se centraliza el relato– en el Chile que mató a Neruda, ventanas que se abren para “mirar” la historia de América Latina<sup>27</sup>.

Centrado el discurso en la representación de las mujeres blancas y burguesas, se despliegan las formas con las que deben cumplir el mandato legado por sus madres –alcanzar la independencia económica y formar una familia– acabadamente cumplido por esta generación de los '80, dejando en claro la enorme distancia que existe entre emancipación y liberación; la primera alcanza sólo a cubrir la superficie de las conductas sociales en tanto que la liberación –presente en todo el relato por la recurrencia al discurso de su filosofía– no se alcanza. Desde el ángulo político, la revolución fracasa, desde el del género, las mujeres quedan sujetas a elecciones no deseadas:

- Decime, ¿si hicimos todo lo que teníamos que hacer, dónde fue que nos falló el boleto para el parque de la felicidad? Cumplimos, cumplimos, ¿y...?
- Y qué querés que te diga, Silvi, mi vida no es más que un montón de obligaciones que cumplir, cuentas que pagar, hasta las vacaciones ya son un esfuerzo para mí.
- Y de pasión, ni hablemos.
- ¿Qué era eso?
- ¡Otro buzón! (Lisé, en prensa).

---

<sup>27</sup> No puedo menos que traer acá la presencia de la magistral novela de Ana Pizarro, *La luna, el viento, el año, el día* publicada por el FCE en 1994, en la que se reconstruye la historia colectiva desde la conquista hasta la caída de los regímenes dictatoriales de la segunda mitad del s. XX.

En ese contexto, sólo Águeda encuentra la liberación al conjuntar en ella las acciones de lucha contra la represión y la entrega amorosa a un cura militante de esa práctica, sacrificado en aras de la defensa de los perseguidos. La retórica<sup>28</sup> elegida para discursivizar el encuentro amoroso de la entrega en simetría, en la que ambos “pudieron expresar la tensión que los unía, que era la de un hombre y una mujer, *al parecer convocados por la misma vocación musical...*” (Lisé, en prensa)<sup>29</sup>, es la opuesta a aquella con la que se narra la entrega sacrificial de la mujer para encontrarlo y que es dicha así por la voz del jefe policial que la concreta:

Dios existe, pensaba el Turco Omar, lo premiaba por haber tomado la determinación correcta –“patria y honor”, “patria o muerte”– y ahora le regalaba en bandeja el postre, este budín de pan acaramelado con arropo de tuna por los servicios que él prestaba a la Nación ¡Qué hermoso era el poder, qué hermoso era tener tanto poder!, valía todos los sacrificios, todas las humillaciones por las que había pasado en la carrera militar. *Este era el paraíso, ser tan macho y tener tanta autoridad; constatarlo casi lo hacía llorar de emoción. Una vida entera valía ese momento* (Lisé, en prensa)<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> “... las figuras del otro son siempre inquietantes y generan retóricas propias, un vocabulario a menudo invisible e interiorizado por los sujetos culturales en donde es posible leer formas de cognición e ideologías que diseñan expresiones clasistas (*se comporta como un villero*), sexistas (*esa mina es una jегua*), o racistas (*me dio un trabajo de negro*), aún entre aquellos grupos más ‘progresistas’ que se suponen no discriminadores” (Barei, 2008: 29). Cursiva en el texto.

<sup>29</sup> El destacado es mío.

<sup>30</sup> Ibid.

La unión por la música metafórica, en el primer caso, la armonía y la belleza del encuentro de los cuerpos que complementa la entrega a la lucha por la causa; en contrario se erige la voz del macho que, en soledad, hace del encuentro un instrumento para el puro placer que ofrece la tortura y la anulación del cuerpo ajeno.

De este modo, la novela reproduce en pleno s. XX la reducción de la mujer –en principio la mujer blanca– a las dos funciones básicas que se le ha impuesto desde las políticas de la colonialidad: la reproducción y preservación de la familia y la entrega de su cuerpo al sexo forzado, propio de las políticas que marcaron los rumbos desde los tiempos de la conquista y del imperio; dicho de otro modo, la novela textualiza la vigencia irreductible de la colonialidad del poder y la incesante lucha popular por su liberación.

## **FINAL DEL RECORRIDO**

Esta incursión fragmentaria por las últimas décadas de escritura femenina en la ciudad de Salta, ha puesto en evidencia que, en sus distintas variaciones, se trata de la búsqueda por redefinir el lugar de la mujer; es también su afirmación como fuerza de preservación de la memoria, memoria de género a través de una perspectiva crítica que no busca solamente la igualdad entre los géneros sino la puesta en acto de la diferencia impuesta por la herida colonial.

Es claro que la escritura –como afirmábamos al iniciar el recorrido– no habla por sí o sólo desde su autorialidad, ya que entrama en lo narrado y en su discursividad la ideología dominante en la cultura<sup>31</sup>. De allí que este cuerpo narrativo sea la representación

---

<sup>31</sup> Al respecto explicita Díaz-Diocaretz: “Situado entre el sistema cerrado de silenciamiento de la mujer en la mudez cultural producida por el poder del patriarcado y

de lo que el sujeto social localizado en este lugar del mundo, es y piensa. Por eso encontramos que –como “espejo” de esta sociedad– dan re-existencia a la expresión de las mujeres otras que todavía no pueden decirlo con voz propia.

La crítica decolonial que se lee en este cuerpo narrativo se inscribe desde la situación de esa parcialidad social que, aún siendo válida y necesaria en sí misma, necesita ser complementada por la experiencia vivida de esas mujeres “otras”. Más allá de ello, estos textos apuestan a una necesaria, imprescindible utopía, en la convicción de que todavía no es demasiado tarde para la construcción de un mundo en el que haya lugar para tod@s, sin asimetrías ni desvalorizaciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAREI, S. (2008), “El otro en clave retórica”, *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad*, Córdoba, Grupo de Estudios de Retórica, pp. 9-34.
- BELLONE, L. (1993), *Augustus*, Havana, Casa de las Américas.
- BRAVO HERRERA, F. E. (2012), “(Des)articulación de memorias, soledades y exilios: Augustus y Fragmentos de Siglo de Liliana Bellone”, *Quaderni di Thule*. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica. Perugia: Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” Onlus, pp. 789-800. CD-Rom. [I.S.B.N. 978-88-903490-4-1].

---

la infinitud de la posibilidad discursiva, el ‘yo’ textualiza y crea al sujeto-que-escibe en una semiosis de acontecimientos trans-referenciados. El texto viene a modificar la esfera discursiva prevalescente; es una instancia que separa el yo (con respecto al texto) en las cuales este yo adquiere nuevas relaciones en el campo más amplio de los textos de la cultura” (1991:134).

- COSTA, R., MOZEJKO, D. 2001, *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*, Rosario, Homo Sapiens Ed.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'outré: Sociocritique et Psychanalyse*, Montpellier: Ed. du C.E.R.S., Études sociocritiques. [Versión española: Buenos Aires: Corregidor, 1997].
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. (1991), "El sociotexto: el entimema y la matriherencia en los textos de mujeres", M-P. Malcuzyński (Ed.), *Sociocríticas, Prácticas Textuales, Cultura de Fronteras*, Amsterdam, Rodopi, pp. 129-143.
- ESCOBAR, A. (2005), "'Mundos y conocimientos de otro modo'. El programa de investigación modernidad/colonialidad latinoamericano", Escobar, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia*, Universidad del Cauca y reproducida en *Tabula Rasa. Revista de Humanidades* N° 4, enero-julio del 2006, Univ. Colegio Mayor de Cundinamarca, pp. 51-161.
- LUGONES, M. (2008), "Colonialidad y Género", *Tabula Rasa, Revista de Humanidades*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, N° 9, pp. 73-102.
- MALDONADO TORRES, N. (2007), "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", Castro-Gómez, Grosfoguel (comp), *El giro decolonial. Reflexiones para una decolonialidad epistémica Más allá del capitalismo global*, Bogotá, Univ. Javeriana, Siglo del Hombre Ed, pp. 127-168.
- MIGNOLO, W. (2003), *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- MIKDASHY, M. (2012), "Cómo no hacer estudios sobre género en Oriente próximo" *Revista Pueblos*, miércoles 28 de marzo, versión digital.
- MOYA, A.G. (2003) *Cielo de Tambores*, Emecé, Buenos Aires.

- PALERMO, Z. (1999), “J.M.Gorriti: escritura y legado patrimonial”, Amelia Royo (comp.) *Juana-Manuela, mucho papel*, Salta, El Robledal, pp. 111-149.
- PALERMO, Z. (2007), “La escritura letrada como proceso descolonizador” en Arancibia, Juana et al., *María Rosa Lojo: La Reunión de las Lejanías*, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico: 65-78.
- PALERMO, Z. (2009), “De la colonización del género: lugar social del decir”, *Itinerarios*, Nº 10, *Homenaje a Pierrette Malczynsky*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, pp. 193-204.
- QUIJANO, A. (2000), “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Bs. Aires, CLACSO, pp. 201-246.
- ROYO, A. (Comp.) (1999), *Juana-Manuela, mucho papel*, Salta, Ediciones de El Robledal.
- ROYO, A. (2007), “Y germinó la novela: cuatro autoras en busca de canon”, M. Castellino (Coord.) *Literatura de las regiones argentinas II*, Mendoza, U. N. de Cuyo
- SCHMIDT, R. T. (2012), “Para além do dualismo natureza/cultura: ficções de corpo feminino”, *Organon*, Revista do Instituto de Letras de la UFRGS, Nº 52, vol. 27, *Interfaces, intervenções e descocamientos: a literatura comparada e os desafios do presente*, junio-julio, pp. 233-262.



# FUENTES DE INFORMACIÓN RELACIONADAS CON LA LITERATURA ESPAÑOLA, CREACIÓN DE IDENTIDADES, ESTUDIOS DE GÉNERO Y SEXO

María F. SÁNCHEZ HERNÁNDEZ  
Carlos OLIVA MARAÑÓN  
(*Universidad Rey Juan Carlos*)

**Palabras clave:** Literatura española, Creación de identidades, Estudios de Género, Sexo, Discurso literario.

**Resumen:** La investigación realizada recopila diferentes Fuentes de Información, resultantes de búsquedas documentales acerca de Literatura española en relación con la creación de identidades, los Estudios de Género, el sexo y el discurso literario. Se ha comprobado que la presencia de estas temáticas se refleja en contenidos de diversas publicaciones. Por ello, se ofrece un repertorio bibliográfico con un total de 125 reseñas bibliográficas, incluyendo sus datos más significativos: autor, título, edición, lugar y año de publicación, editorial y, en algunos casos, datos descriptivos. Los resultados de las búsquedas realizadas están compuestos, entre otros, por monografías, capítulos de libros, documentos *online*, ponencias, artículos de revistas y tesis doctorales. Se ofrece una guía de recursos bibliográficos sobre las temáticas reseñadas con la finalidad de que pueda servir de base para futuros estudios.

**Keywords:** Spanish literature, Creating identities, Gender Studies, Gender, literary discourse.

**Abstract:** The research collects various information sources, search resulting documentary about Spanish literature regarding the creation of identities, gender studies, gender and literary discourse. It has been found that the presence of these thematic content is reflected in various publications. Therefore, a bibliographic reference is provided with a total of 125 book reviews, including its most significant data: author, title, edition, place and year of publication, publisher and, in some cases, descriptive data. The results of searches are made, among others, monographs, book chapters, online documents, presentations, journal articles and thesis. It offers a bibliographic resource guide on the themes outlined in order to serve as a basis for future studies.

**Mots-clés:** Littérature espagnole, Création d'identités, études de genre, Genre, le discours littéraire.

**Résumé :** La recherche recueille diverses sources d'information, les documentaires de recherche résultant de la littérature espagnole concernant la création d'identités, études de genre, le sexe et le discours littéraire. Il a été constaté que la présence de ces contenus thématiques se reflète dans diverses publications. Par conséquent, une référence bibliographique est fournie avec un total de 125 des critiques de livres, y compris les données les plus significatives: auteur, titre, édition, le lieu et l'année de publication, éditeur et, dans certains cas, des données descriptives. Les résultats de recherches sont effectuées, entre autres, des monographies, chapitres de livres, documents en ligne, des présentations, des articles de journaux et de thèses. Il propose un guide de ressources bibliographiques sur les thèmes exposés dans le but de servir à de futures études.

## INTRODUCCIÓN

Se ha observado que existe muy escasa literatura científica (Simón, 2006)<sup>1</sup> de carácter bibliográfico sobre las materias objeto de

---

<sup>1</sup> Simón Palmer, M.<sup>a</sup> del C. (2006): “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía”, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 721, pp. 661-703.

estudio, por lo que en esta investigación se describirán los campos bibliográficos de diferentes publicaciones de Literatura española, creación de identidades, Estudios de Género y sexo para su consulta y localización en forma de guía de recursos bibliográficos.

Para contextualizar las materias concernientes a esta investigación, se ha considerado pertinente reseñar la definición de “sexo” que, según M. Moliner<sup>2</sup>, hace referencia al “carácter de los seres orgánicos por el cual pueden ser machos o hembras. Circunstancia de ser macho o hembra un ser orgánico”. Además, en relación con la identidad de género, Amnistía Internacional<sup>3</sup> se refiere a la compleja relación entre el sexo y el género en referencia a la experiencia de autoexpresión de una persona respecto a las categorías sociales de masculinidad o feminidad (género). Una persona puede sentir subjetivamente una identidad de género distinta de sus características sexuales o fisiológicas. Los términos concretos que las personas usan y con los que se identifican en cuestiones de sexualidad e identidad de género varían mucho de una cultura a otra.

Así mismo, a través de los Estudios de la Mujer (*Women's Studies*), más conocidos en la actualidad como Estudios de Género, se confirma que sus inicios fueron prácticamente al mismo tiempo, en Estados Unidos y en Inglaterra, cuando un grupo de profesoras universitarias, procedentes del Movimiento Feminista, manifestaron sus reivindicaciones en pro de la igualdad. Sus inquietudes querían que formaran parte del trabajo docente e investigador desarrollado en las distintas Universidades.

---

<sup>2</sup> En línea: <http://www.amnesty.org/es/sexual-orientation-and-gender-identity> [Consulta: 28/11/12].

<sup>3</sup> En línea: <http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi> [Consulta: 30/11/12].

Por tanto, los Estudios de las mujeres han surgido en relación con los movimientos sociales y culturales producidos durante las últimas décadas, movimientos que cuestionan los papeles sexuales tradicionales y los modos de vida que los sustentan, entre otras variables<sup>4</sup> (Ramos, 1998: 18). A finales de los años 90 del siglo pasado, en Estados Unidos había más de 600 programas de *Women's Studies*.

En España, la introducción de los Estudios de la Mujer fue posterior, concretamente a partir de 1975, coincidiendo con el Año Internacional de la Mujer. Se integraron los Estudios de Género paulatinamente en algunos Planes de Estudio en varias Universidades españolas, llamados por Evans (1998: 9) “la parte académica del feminismo”<sup>5</sup>.

Al igual que confirma Ramírez Belmonte (2008: 310)<sup>6</sup>, en los últimos 40 años se han ampliado los Estudios de Género hacia muchos ámbitos y pretenden acercarse de una forma analítica y científica a todas las diferenciaciones culturales, sociales y biológicas que pueden existir entre las dos categorías de género: masculino y femenino. Y añade, “que las líneas de investigación centradas en los Estudios de Género son cada vez más numerosas y de áreas más diversas; son muchas las Universidades que dedican gran parte de su labor investigadora a cuestiones de género; y las instituciones políticas dan una relevante importancia a este tipo de estudios”.

---

<sup>4</sup> Ramos Palomo, M.<sup>a</sup> D. (dir.): *La medida del mundo: Género y usos del tiempo en Andalucía*, Málaga: Instituto Andaluz de la Mujer, 1998, p. 18.

<sup>5</sup> Evans, M.: *Introducción al Pensamiento Feminista Contemporáneo*. Traducción de Rosalía Pereda Madrid: Minerva Ediciones, 1998, p. 9.

<sup>6</sup> Ramírez Belmonte, C.: *Concepto de género: reflexiones*. En: *Ensayos*, 2008 (8), p. 310.

Los estudios de impacto de género analizan la situación de ambos sexos ante una temática determinada con la intención de reducir las posibles diferencias entre hombres y mujeres. “A través de los estudios, se pretende anticiparse a la situación y conocer el punto de partida, para poder así determinar las estrategias necesarias y adecuadas para que la programación objeto de estudio obtenga los objetivos deseados y evitar así consecuencias negativas no intencionadas en relación con el género” (Ramírez Belmonte, 2008).

La creación de identidades, los Estudios de Género y el sexo se reflejaron, con el paso de los años, también a través de la literatura española en los discursos literarios como se comprueba a lo largo de esta investigación.

## METODOLOGÍA

La metodología empleada en la búsqueda y localización de las Fuentes de Información adecuadas a la investigación se ha realizado, principalmente, utilizando bases de datos, motores de búsquedas y catálogos virtuales. Entre ellos, destacan los siguientes:

— **JSTOR** (<http://www.jstor.org/>)

Organización sin fines de lucro que tiene la doble misión de crear y mantener un archivo confiable de importantes publicaciones ilustradas y de proveer el acceso a 1.400 revistas académicas. De Ciencias Sociales abarca 4.238 títulos; de Humanidades, 2.688; y, en concreto, de Lengua y Literatura, 1.448. Ofrece a los investigadores la capacidad para descargar imágenes de páginas y ediciones de publicaciones, escaneadas a alta resolución, según fueron creadas, impresas e ilustradas originalmente. El contenido en JSTOR engloba más de 50 disciplinas. Contiene la digitalización de los principales ar-

títulos de la Royal Society de Londres desde sus orígenes en 1665. Con este trabajo de inclusión de dichos volúmenes en la base de datos en línea se estima que cuenta con más de 23 millones de páginas de texto.

- **Periodical Index Online** (<http://pio.chadwyck.co.uk/marketing.do>)

Índice electrónico de artículos publicados, especializado en Artes, Humanidades y Ciencias Sociales a lo largo de más de 300 años.

- **Periodicals Archive Online** (<http://pao.chadwyck.co.uk/marketing.do>)

Base de datos que da acceso al texto completo de 513.000 artículos de contenido multidisciplinar, publicados entre los años 1770 a 1995. Su cobertura es desde 1996 a 2002. Proporciona asimismo referencias bibliográficas de más de 13 millones de artículos publicados en 3.986 revistas de las áreas de Humanidades, Ciencias Sociales y Arte.

- **Dialnet** (<http://dialnet.unirioja.es/>)

- **Portal** dedicado a la difusión de la producción científica hispana de la Universidad de la Rioja (España). Consta de 8.471 revistas, 3.706.058 documentos, 18.643.415 alertas y 1.039.288 usuarios. Así mismo, colabora con 58 Bibliotecas Universitarias, 4 Bibliotecas Públicas y 15 Bibliotecas Especializadas.

- **Google Académico** (<http://scholar.google.es/>)

Motor de búsqueda para localizar material relevante dentro del mundo de la investigación académica.

- **Rebiun** (<http://www.rebiun.org/>)

La Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN) es una comisión sectorial de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE), fundada en 1994. REBIUN está formada por las bibliotecas de las 75 Universidades que

forman la CRUE (50 de ámbito universitario público y 24 de ámbito universitario privado) y el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Ofrece un Catálogo Colectivo formado por 8.855.365 catalogaciones de monografías o, de forma más precisa, no series (pertenecientes a 25.731.527 ubicaciones en 75 Universidades españolas o centros asociados diferentes) y 266.909 catalogaciones de series (pertenecientes a 965.468 localizaciones). Hay 347.542 catalogaciones de fondo antiguo que contienen descripciones de obras anteriores a 1830. En cuanto a enlaces a recursos electrónicos, desde el catálogo colectivo se hallan 501.792 registros de documentos a texto completo.

- **Centro de Documentación del Instituto de la Mujer. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (España).** (<http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/centroDocumentacion/home.htm>)

Ofrece el acceso a su base de datos bibliográfica de más de 28.000 registros con las referencias a distintos tipos de documentación, como libros, revistas, informes, tesis, ponencias, artículos de revista, vídeos, carteles, etcétera. El Centro de Documentación del Instituto dispone, además de la base bibliográfica matriz, de una base específica de noticias de prensa que incluye referencias de noticias de prensa sobre las mujeres desde el año 1984, el texto completo de la información y sus imágenes. En la actualidad, contiene cerca de 250.000 noticias que se pueden obtener de forma *online*.

## RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
La mujer juzgada por los grandes escritores de ambos sexos o la mujer ante Dios, ante la Naturaleza, ante la ley y ante la sociedad	Landa, J.	18?	Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Espasa Hermanos, [18??], 818 p. Edición española, refundida y considerablemente aumentada sobre la última edición francesa.
Elementos de gramática castellana: con algunas nociones de retórica, poética y literatura española	Avendaño, J.	1849	Madrid: A. Vicente, p. 412.
Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900: con un estudio preliminar	Fitzmaurice-Kelly, J.	1901	Madrid: La España moderna, 1901, 607 p.
Bajo los Austrias: la mujer española en la minerva literaria castellana	Guzmán, J. P. de	1923	Escuela Tip. Salesiana.
El feminismo en la literatura española	Oñate, M. P.	1938	Madrid: Espasa Calpe, 256 p.
España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón	Howard Green, O.	1969	Madrid: Gredos, 596 p.
Literatura y pequeña burguesía en España: (Notas 1890-1950)	Mainer, J. C.	1972	Madrid: Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 283 p.
Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo	Caro Romero, J.	1973	París: Ruedo Ibérico, 192 p.
Gertrudis Gómez de Avellaneda	Bravo-Villasante, C.; Baquero, G. Escarpanter, J. A.	1974	Madrid: Fundación Universitaria Española, 80 p.
Poesía erótica: siglos XVI-XX	Borque, J. M. D.	1977	Madrid: Ediciones Siro.
Sexo	Gala, A.	1978	Madrid: <i>El País Semanal</i> . <a href="http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/PAS9.pdf">http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/PAS9.pdf</a>
Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del XVII	Ronquillo, P. J.	1980	Madrid: Playor.

IDENTIDAD, GÉNERO, EL ORDEN SOCIAL EN ESPAÑA: FUENTES DE INFORMACIÓN...

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
Sexo y literatura	Lawrence, D. H., Cusó; F. (ed.)	1981	Barcelona: Fontamara.
Censura y autocensura en la producción literaria española	Abellán, M. L.	1982	Nuevo Hispanismo, n.º 1, 1982, pp. 169-180
Cuatro novelistas españolas de hoy: Estudio y entrevistas	Regazzoni, S.	1984	Milano: Cisalpino, 63 p.
Historia de la literatura española: El siglo XX, literatura actual	Sanz Villanueva, S.	1984	Barcelona: Ariel.
Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación.	Simón Palmer, M. <sup>a</sup> del C.	1985	Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante, Alicante, pp. 477-490.
Litoral femenino: Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea	Saval, L.; García Gallego, J.	1986	Torremolinos: Litoral, 408 p.
Nuevos y novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60	Landeira, R.	1987	Univ. of Colorado. Dept. of Spanish.
Dramaturgas españolas de hoy: una introducción	O'Connor, P. W.	1988	Madrid: Fundamentos, 176 p.
Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana	Guerra Cunningham, L.	1989	AIH Actas X. University of California, Irvine. <a href="http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_076.pdf">http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_076.pdf</a>
Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas	López López, A.	1989	Granada: Universidad de Granada, 146 p.
Notas para una revisión de lo femenino. En Literatura chilena, creación y crítica, 47/50 p. 10	Maeso, Á.	1989	Chile: Ediciones La Frontera.
La subjetividad desde "lo otro" en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés	Keefe Ugalde, S.	1990	Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 14.3, pp. 511-523.
Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)	Bordonada, E. A.	1990	Madrid: Castalia.
Escritoras románticas españolas	Mayoral, M.	1990	Madrid: Fundación Banco Exterior, 217 p.
La última producción literaria de Camilo José Cela (1983-1988)	Mendogo Minsongui, D.	1990	Tesis-Universidad Nacional de Educación a Distancia, (UNED). Facultad de Filología.
Narrativa feminista española de posguerra	Mayans Natal, M. J.	1991	Madrid: Pliegos Editorial, 205 p.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
La actual novela crónica española: el caso de Consuelo García	Acereda, A.	1991	Monographic Review. Revista monográfica, 7, pp. 157-166.
Lisístrata de Martínez Mediero: en busca de una identidad femenina en la España de la Transición	Gabriele, J. P.	1992	Separata facticia de 7 h. de la Revista Anales de la Literatura Española Contemporánea, 17. 1-3, pp. 229-241. "Esta Revista se llamó también "Anales de la Narrativa Española Contemporánea".
Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)	Falcón, L.; Siurana, E.	1992	Madrid: Comunidad de Madrid, 296 p.
Erotisme et corps au XXème siècle: culture hispanique	Université de Bourgogne	1992	Actes du Colloque International, Dijon, 8-9 novembre, 1991, vol. 9 de Hispanística 20. Dijon: Université de Bourgogne, 458 p.
Un Kama sutra español	López-Baralt, L.	1992	Madrid: Siruela, 511 p.
Leonard o el sexo de los ángeles = El sexo de los ángeles	Moix, T.	1992	Barcelona: Planeta, 551 p.
La literatura española en las obras de Galdós: función y sentido de la intertextualidad	Benítez, R.	1992	Murcia: Universidad de Murcia, 276 p.
Erotismo en la literatura: exacerbación del amor Eroticism in the literature: exacerbation of love	Marrero Fernández, M.; dos Santos Moreira, A.	1992	Travessias n.º 02 <a href="http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/eErotismoenla literatura.pdf">http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/cultura/ eErotismoenla literatura.pdf</a>
Breve historia feminista de la literatura española: Teoría feminista: discursos y diferencia	Díaz-Diocaretz, M.; Zavala, I. M.	1993	Barcelona: Anthropos, Universidad de Puerto Rico, 143 p.
Relación entre variables de personalidad e interés por temas morbosos y sexuales en los mass media: réplica del estudio de Zuckerman y Litle en una muestra española	Aluja Fabregat, A.; Torrúbia, R.	1993	Universitat de Barcelona. Departament de Psiquiatria i Psicobiologia Clínica. Revista de psiquiatria de la Facultat de Medicina de Barcelona, vol. 20, n.º 2, pp. 71-80.
Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de Señas de identidad a El jinete polaco	Benson, K.	1994	Revista canadiense de estudios hispánicos XIX.1. pp. 1-20.
Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble	Bargalló, J.	1994	Sevilla: Alfar.

IDENTIDAD, GÉNERO, EL ORDEN SOCIAL EN ESPAÑA: FUENTES DE INFORMACIÓN...

Título	Autor	Fecha	Edición
Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX	Rodríguez Sánchez, T.	1994	Madrid: Fundación Universitaria Española, 685 p.
Historia y crítica de la literatura española: Romanticismo y Realismo	Zavala, I. M.	1994	Barcelona: Crítica.
Política sexual	Millett, K.	1995	Madrid: Cátedra.
¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas	Toro, A. de, Wilfried, F. (coord.)	1995	Universidad de Giessen. Teatro español contemporáneo: autores y tendencias, pp. 47-76.
Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno: El camino de la conversión femenina	Sánchez Ortega, M. <sup>a</sup> H.	1995	Madrid: Alianza, 378 p.
Vidas poco ejemplares: viaje al mundo de las ramerías, los rufianes y las celestinas, (siglos XVI-XVIII)	Temprano, E.	1995	Madrid: Ediciones del Prado, 193 p.
La escritura femenina en la postguerra española	Riddell, M. <sup>a</sup> del C.	1995	New York: Peter Lang, 198 p.
Las vanguardias y el discurso del deseo, pp. 177-212. En Zavala, I. M. (coord.). Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)	Mangini, S.	1996	Barcelona: Anthropos, Universidad de Puerto Rico.
La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad	Zavala, I. M. (Coord.)	1996	Universidad de Puerto Rico.
La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas	Andreu, A. G. Zavala, I. M. (coord.)	1996	Universidad de Puerto Rico, pp. 31-48.
De la razón didáctica a la pasión desbordante	Zavala, I. M.	1996	Universidad de Puerto Rico, pp. 11-30
Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical	Fernández, P.	1996	Puerto Rico: Anthropos. En: Cultura y diferencia. Teorías feministas y cultura contemporánea, 92, pp. 81-113.
Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)	Vázquez García, F.; Moreno Mengíbar, A.	1997	Madrid: Akal.
El sexo portátil: antología de poemas eróticos	Tapia López, M. Á.	1997	Madrid: [s.n.], 48 p.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
El sexo en la literatura	Gómez Canseco, L.; Alonso Gallo, L.; Zambrano, P.	1997	Huelva: Universidad de Huelva, 417 p.
Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida	Rojas Auda, E.	1998	Madrid: Pliegos, 152 p.
Antología de la literatura erótica. El juego del viento y la luna	Morales, G.	1998	Madrid: Espasa, 1.224 p.
La novela y el cine: análisis comparado de dos discursos narrativos	Mínguez Arranz, N.	1998	Valencia: La Mirada, 204 p.
Una metáfora de identidad en la España decimonónica: lo cursi	Valis, N.	1998	En Revista Salina, 12, noviembre, pp. 96-104.
Cogitus interruptus	Goytisoló, J.	1999	Barcelona: Seix Barral, p. 317
“Pequeños relatos” y globalización: debates sobre identidades en el mundo hispánico	Department of Modern Languages and Cultural Studies, University of Alberta	1999	Ejemplar monográfico de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 23, 3, pp. 499-519.
El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)	Vancer R. Holloway	1999	Madrid: Fundamentos, 401 p. Véase Capítulo IV. La crisis del sujeto. Introducción. El aislamiento. La transgresión sexual. El complejo edípico.
La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisoló, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina	Molero de la Iglesia, A.	2000	Frankfurt: Peter Lang, p. 421.
La palabra inflamada, historia y metafísica del piropro literario en el siglo XX	Calvo Carilla, J. L.	2000	Barcelona: Península, 283 p.
Moral social y sexual en el siglo XIX: La reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical	Fernández, P.; Zavala, I. M. (coord.)	2000	Universidad de Puerto Rico, pp. 81-114.
Vidas Im/propias: Transformaciones del Sujeto Femenino en la Narrativa española contemporánea	Rodríguez, P.	2000	<a href="http://books.google.es/books?id=W0Kmm_jAHigC&amp;printsec=frontcover&amp;dq=inauthor:%22Mar%C3%ADa+Pilar+Rodr%C3%ADguez%22&amp;hl=es&amp;sa=X&amp;ei=U6fEUMSBASnctAb1noD4Dw&amp;ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&amp;q&amp;cf=false">http://books.google.es/books?id=W0Kmm_jAHigC&amp;printsec=frontcover&amp;dq=inauthor:%22Mar%C3%ADa+Pilar+Rodr%C3%ADguez%22&amp;hl=es&amp;sa=X&amp;ei=U6fEUMSBASnctAb1noD4Dw&amp;ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&amp;q&amp;cf=false</a>

IDENTIDAD, GÉNERO, EL ORDEN SOCIAL EN ESPAÑA: FUENTES DE INFORMACIÓN...

Título	Autor	Fecha	Edición
Amazonas, sirenas, diosas y vestales: en busca de un orden materno perdido en "El silencio de las sirenas" de Adelaida García Morales	Grado, M. De	2000	Donaire, n.º 15, pp. 23-26.
Más allá de la filosofía: sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano	Bundgard, A.	2000	Madrid: Trotta, 482 p.
De la intra-historia a la propia-historia. Lidiando con la historia y la literatura en María Zambrano y Carmen Martín Gaité	Abengózar, M. <sup>a</sup> C.	2000	"Escribir mujer". Narradoras españolas hoy. Actas del XXIII Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, (8, 9, 10, 11 y 12 noviembre 1999).
Gender, identity, and representation in Spain's golden age	Stoll, A. K. Smith, D. L.	2000	Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, cop. 208 p.
Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico	Granados Palomares, V. (coord.)	2000	XVI Simposio Internacional de Literatura. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 287 p. Véase: "La construcción de la identidad femenina española en la dramaturgia de Lidia Falcón".
Breve historia feminista de la literatura española	Zavala, I. M.	2000	San Juan: Universidad de Puerto Rico.
Feminismo y misoginia en la literatura española: Fuentes literarias para la historia de las mujeres	Segura, C.	2001	Madrid: Narcea, 248 p.
Voces desde el silencio: Heterologías genérico-Sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)	Krauel, R.	2001	Madrid: Libertarias, 270 p.
Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina	Blanco, A.	2001	Granada: Universidad de Granada, 264 p.
Romper el espejo: La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos	Porro Herrera, M. <sup>a</sup> J.	2001	Córdoba: Universidad de Córdoba, 332 p.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la Historia de las mujeres	Segura Graíño, C.	2001	Madrid: Narcea, 245 p.
Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española	Tortosa Garrigós, V.	2001	Alicante: Universidad de Alicante, 280 p.
Narradores españoles novísimos de los años noventa	Izquierdo, J. M.	2001	Revista de Estudios Hispánicos, n.º 2, tomo XXXV, 99, pp. 293-308. Washington University.
Introducción literaria. Teoría y crítica feministas	Redondo Goicoechea, A.	2001	Feminismo y Misoginia en la Literatura Española: Fuentes Literarias para la Historia de las Mujeres. Madrid: Narcea, pp. 19-46.
Intersecciones ideológicas en la obra de Montserrat Roig	Szurmuk, M.	2002	Escritos. Revista de Ciencias del Lenguaje, n.º 25, enero-junio, pp. 157-174.
Amor y erotismo en la novela posmoderna española: Juan José Millas	Pérez Vicente, N.	2002	Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani] / coord. por Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, vol. 1, (La penna di venere :scritture dell'ammore nelle culture iberiche), pp. 235-244. Associazione Ispanisti Italiani. Convegno (20. 2001. Firenze <a href="http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_235.pdf">http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_235.pdf</a>
Sexo, erotismo, deseo y poesía en Golfo de sombras, de Rafael Alberti	García Hernández, M. <sup>a</sup>	2002	Rafael Alberti / Edición de Pedro Guerrero Ruiz. Alicante: Aguaclara, pp. 117-125.
El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española	Montauban, J.	2003	Madrid: Visor Libros, 154 p.
Crítica lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea	Rodríguez Martí- nez, P.	2003	Feminismo /s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, n.º 1, pp. 87-102.

IDENTIDAD, GÉNERO, EL ORDEN SOCIAL EN ESPAÑA: FUENTES DE INFORMACIÓN...

Título	Autor	Fecha	Edición
Máscara y verdad: identidades homoeróticas del 27	Mateos Miera, E.	2003	Orientaciones: revista de homosexualidades, ISSN 1576-978X, pp. 69-90.
Literatura e Identidade: Identidad y Literatura	Melo, J. de	2003	Cuenca: Centro de profesores y recursos de Cuenca. Colección "Cuadernos de mangana"; 23, 78 p.; Tirada de 500 ejemplares.
Escritura transexual y borrón de identidad en "Sirena Selena Vestida de Pena"	Rodríguez Jiménez, R.	2003	Revista Ciberletras, 9. <a href="http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/rodriguez_jimenez.html">http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/rodriguez_jimenez.html</a>
De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española	Bravo Guerreira, M. <sup>a</sup> E.; Maharg-Bravo, F.	2003	<i>Hispania</i> , vol. 86, n.º 2 (mayo), pp. 201-208
La subjetividad desde lo otro en la poesía de María Sanz, M. <sup>a</sup> Victoria Atencia y Clara Janés.	Keefe Ugalde, S.	2004	Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas. <a href="http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_034.pdf">http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_034.pdf</a>
Sirenas náufragas a la deriva: identidad y debate feminista en la narrativa de Adelaida García Morales	Grado, M. de	2004	[Alcalá de Henares]: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Concejalía de Mujer, 222 p.
Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo	García, M. A.	2004	Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos, n.º 7.
Patria y sexo	Villena, L. A. de	2004	Barcelona: Seix Barral, 253 p.
Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social	Barchino Pérez, M.; Rubio Martín, M. <sup>a</sup>	2004	Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.
Procesos de construcción y evolución del concepto de Hispanismo desde la perspectiva de los estudios de Literatura española	Romanos, M.	2004	Memoria Académica. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
Mitos e imágenes de la migración en la literatura española contemporánea	Andrés-Suárez, I.	2004	Véase Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, (16-21 julio 2001) / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, vol. 3, (Literatura española, siglos XVIII y XX), pp. 53-63.
Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX	Floeck, W.	2005	Foro Hisp&# 225; nico.
«El amor, esa palabra...» El amor en la novela española Contemporánea de fin de milenio	Buck, A. S.; Gastón Sierra, I (eds.)	2005	Iberoamericana / Vervuert.
Acerca del 'fenómeno' Etxebarría	Lucía Henseler, C.	2005	Revista de literatura Tomo 67, n.º 134, pp. 501-522.
Romanticismo e histeria en España	Gies, D. T.	2005	Anales de literatura española, n.º 18, (Ejemplar dedicado a: Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al profesor Ermanno Caldera), pp. 215-226.
Literatura-Cultura-Media-Lengua: Nuevos planteamientos de la investigación del siglo XVIII en España e Hispanoamérica	Von Tschiltschke, C. Gelz, A.	2005	Frankfurt: Peter Lang, 309 p.
Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña	King, S.	2005	Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Tamesis, 194 p.
¿Identidades españolas?: literatura y cine de la globalización (1980-2000)	Sánchez-Conejero García, C.	2006	Madrid: Pliegos, 231 p.
De la periferia al centro: discurso de la otredad en la narrativa española contemporánea	Macciuci, R.; Corbellini, N.; Hafter, Lea E.; Gerhardt, F.	2006	Ediciones Al Margen, 181 p.
Venus Venerada: tradiciones eróticas de la literatura española	Diez, J. I.; Martín, A. L., (ed.)	2006	Madrid: Editorial Complutense, 335 p.
No más sexo débil: la escritora española en el nuevo milenio	Prieto, C. (ed.)	2006	Alicante: Universidad de Alicante, Colección Lilith; 4, 285 p.

IDENTIDAD, GÉNERO, EL ORDEN SOCIAL EN ESPAÑA: FUENTES DE INFORMACIÓN...

Título	Autor	Fecha	Edición
La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro	Andrés Martín, O. E. de	2006	Madrid: Universidad Complutense (Tesis doctoral) <a href="http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/hechiceri%CC%81a-literatura-espan%CC%83ola-siglos-oro/id/50334330.html">http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/hechiceri%CC%81a-literatura-espan%CC%83ola-siglos-oro/id/50334330.html</a>
Literatura española e hispanoamericana. Siglo XX. Escritura “maniatada”, escritura “desatada”: Matilde Cherner y Mercedes Cabello de Carbonera y la narrativa hispanoamericana del siglo XIX. Pura Fernández Rodríguez, pp. 133-147	Encinar, A.; Löfquist, E.	2006	<a href="http://dialnet.unirioja.es">dialnet.unirioja.es</a>
Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas	Encinar, Á.; Löfquist, E.; Valcárcel Rivera, C. (coords.)	2006	Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 255 p.
An erotic philology of Golden Age Spain	Laskier Martín, A.	2007	Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 258 p.
Paratexto sexual y sátira misógina en la Carajicomedia	Arbizu-Sabater, V.	2008	Scriptura, n.º 19-20, (Ejemplar dedicado a: Mujer y género en las Letras hispánicas), pp. 37-56.
Lectura, identidades y globalización	Congreso Ibérico de Literatura Infantil y Juvenil (3.ª) 2005 (Valencia)	2008	[Madrid]: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil, 167 p.
El Ciberfeminismo. Uso y creaciones de identidades en la web social	Sánchez Hernández, M.ª F.; Núñez Puente, S.	2008	6.ª Jornada sobre la Biblioteca Digital Universitaria (JDBU). “Los desafíos de la Web social” (30-31 octubre 2008). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. <a href="http://www.ppt2txt.com/r/31cd0cd3/">http://www.ppt2txt.com/r/31cd0cd3/</a>
La literatura española y la crítica feminista	Navas Ocaña, M. I.	2009	Madrid: Fundamentos, 310 p.
La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo de los escritos de Carmen Martín Gaité	Pérez, J. Nieva de La Paz, P. (coord.)	2009	Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, n.º 34, pp. 133-152.

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Fecha</b>	<b>Edición</b>
Determinantes de género y feminismo durante el franquismo: "Los Enanos" (1962) y "Rey de gatos" (1972), de Concha Alós	Pérez, G. J.	2009	Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, n.º 34, (Ejemplar dedicado a: Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX / coord. por Pilar Nieva de La Paz), pp. 229-248.
Transgresiones genéricas en unas narraciones de Carme Riera, Inma Monsó, Marina Mayoral y Cristina Fernández Cubas	Glenn, K. M.	2009	Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, n.º 34, (Ejemplar dedicado a: Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX / coord. por Pilar Nieva de La Paz), pp. 301-315.
Géneros futuros: visiones de la mujer y las relaciones amorosas en "Sentimental Club" (1909), de Ramón Pérez de Ayala	Martín Rodríguez, M. Nieva de La Paz, P. (coord.)	2009	Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, n.º 34, pp. 265-280.
Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX	Sánchez Dueñas, B.	2009	Sevilla: Arcibel.
Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes	Valenzuela Cruz, M.	2009	<a href="http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html">http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html</a>
"Musas Insumisas"	Velasco Rengel, C.	2010	<a href="http://amecopress.net/spip.php?article4756">http://amecopress.net/spip.php?article4756</a>
Género e identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró	Clúa, I.	2011	<a href="http://www.thesisenxarxa.net/TDX-0207105-162238/index.html">http://www.thesisenxarxa.net/TDX-0207105-162238/index.html</a>
Género y teoría literaria: Un matrimonio conflictivo	Calabrese, E. T.	2012	<a href="http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140425/191939">http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140425/191939</a>

#### **4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

Tras analizar el corpus bibliográfico obtenido (125 reseñas), ordenado cronológicamente para facilitar su consulta, se pueden extrapolar las siguientes premisas:

- Desde mediados del siglo XIX hasta 1989, se observa una escasa presencia de referencias bibliográficas (23) relacionadas con Literatura española, creación de identidades, Estudios de Género y sexo, siendo el año 1989, el de mayor proliferación con 3 documentos.
- A partir de 1990, y hasta 1999, se observa un incremento en la producción bibliográfica de esta temática con 39 tipologías documentales, siendo el año 1992, con 7, el de mayor visibilidad.
- Desde 2000, y hasta la finalización de la cobertura temporal de la investigación (2012), se produce el mayor incremento en la producción bibliográfica de Literatura española, creación de identidades, Estudios de Género y sexo con 63 tipologías documentales, siendo el año 2000, con 10 documentos, el de mayor producción bibliográfica en estas áreas.
- Igualmente, se constata una mayor preocupación de investigadores y estudiosos por estas temáticas. Este creciente interés ha llegado hasta la Universidad, y ya es posible formar graduados en *Igualdad de Género*, titulación ofertada por la Universidad Rey Juan Carlos a través del Plan Bolonia, enmarcado en el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

## CONCLUSIONES

La configuración de la identidad personal es un fenómeno muy complejo en el que intervienen diversos factores, desde predisposiciones individuales hasta la adquisición de diversas capacidades suscitadas en el proceso de socialización y educación, pero sin duda un factor clave en la constitución de la subjetividad es la determinación de género, eje fundamental sobre el que se organiza la identidad del sujeto (Mayobre, 2009).

En relación con el ser humano y su identidad, hay que reseñar en los últimos años el auge de las Fuentes de Información relacionadas con estos conceptos. Aunque los vocablos “identidad”, “género” y “sexo” han estado presentes desde antaño en la literatura tanto española como en otras lenguas, es en la última década cuando se ha producido una “normalización lingüística” de estos términos. Del mismo modo, se ha abandonado el carácter “polisémico” que *a priori* se les atribuía, para integrarse en las heterogéneas Fuentes de Información accesibles al ciudadano. De esta forma, como ha quedado patente en esta investigación, Organizaciones sin fines de lucro (JSTOR); Bases de Datos (Periodical Index Online y Periodicals Archive Online); Catálogos colectivos (DIALNET, REBIUN); Buscadores (Google Académico) y Centros de Documentación especializados (Instituto de la Mujer, dependiente del Ministerio **de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad**); han incorporado estos vocablos a su “ingente caudal” de descriptores y palabras clave.

Igualmente, los medios de comunicación, a través de los periodistas, han transmitido a los ciudadanos noticias relacionadas con la identidad de las personas y los Estudios de Género y sexo. Estas informaciones han llegado a la opinión pública desde los ámbitos más diversos (la Economía, la Filología, la Medicina, la Psicología, el Derecho...), lo que ha provocado un creciente interés acerca de estas temáticas tan influyentes en la vida cotidiana del ser humano. Además, en las Universidades españolas se ha producido la apertura de líneas de investigación conducentes a la defensa de Trabajos Fin de Grado, Proyectos Fin de Máster e, incluso, Tesis Doctorales en relación con estas materias.

Consecuentemente, se confirma la elevada producción científica en estas áreas de conocimiento, así como la idoneidad de las aplicaciones documentales empleadas. Por tanto, esta investigación bibliográfica servirá como paradigma para futuros estudios en estas materias.

Docentes, discentes, investigadores y, por ende, la sociedad, serán sus principales beneficiarios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EVANS, M. (1998), *Introducción al Pensamiento Feminista Contemporáneo*, [Traducción de Rosalía Pereda], Madrid, Minerva Ediciones.
- MAYOBRE RODRÍGUEZ, P. (2006), “La formación de la identidad de género. Una mirada desde la filosofía”, en J. M. Esteve Zarazaga y J. Vera Vila. *Educación Social e Igualdad de Género*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, pp. 21-59.
- RAMÍREZ BELMONTE, C. (2008), “Concepto de género: reflexiones”, *Ensayos*, 8, pp. 307-314.
- RAMOS PALOMO, M.<sup>a</sup> D. (dir.) (1998), *La medida del mundo: Género y usos del tiempo en Andalucía*, Málaga, Instituto Andaluz de la Mujer.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. F., NÚÑEZ PUENTE, S. (2008), “El Ciberfeminismo. Uso y creaciones de identidades en la web social”, en “Los desafíos de la Web social”, *6.<sup>a</sup> Jornada sobre la Biblioteca Digital Universitaria (JDBU)*, 30 y 31 de octubre de 2008. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- SIMÓN PALMER, M. C. (2006), “Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía”, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 721, pp. 661-703.

## WEBGRAFÍA

<http://dialnet.unirioja.es/> [Consulta: 10/11/12].

<http://pao.chadwyck.co.uk/marketing.do> [Consulta: 25/11/12].

<http://pio.chadwyck.co.uk/marketing.do> [Consulta: 15/11/12].

<http://scholar.google.es/> [Consulta: 30/11/12].

<http://www.amnesty.org/es/sexual-orientation-and-gender-identity>  
[Consulta: 28/11/12].

<http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi> [Consulta: 30/11/12].

[http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/centroDocumentacion/  
home.htm](http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/centroDocumentacion/home.htm) [Consulta: 05/11/12].

<http://www.jstor.org/> [Consulta: 25/11/12].

<http://www.ppt2txt.com/r/31cd0cd3/> [Consulta: 29/11/12].

<http://www.rebiun.org/> [Consulta: 10/11/12].

<http://www.ppt2txt.com/r/31cd0cd3/> [Consulta: 26/11/12].

**CUERPOS, DOCILIDAD Y DESEO.  
LA IDENTIDAD COLECTIVA EN ESE MONSTRUO  
LLAMADO BELFONDO, DE JENN DÍAZ\***

Meri TORRAS  
(*Universidad Autónoma de Barcelona*)

La libertad se convertía en una jaula de  
la que no se atrevía a salir.

Jenn Díaz, *El duelo y la fiesta*

**Palabras clave:** Cuerpo, deseo, género, identidad, novela

**Resumen:** Aparecida en 2011, *Belfondo*, la *opera prima* de Jenn Díaz (Barcelona, 1988), se ocupa de la *monstruosidad* de un pueblo imaginario, homónimo, que mediante su funcionamiento a modo de organismo vivo, desafía la naturaleza, e impone un orden centrífugo, fundamentado en la repetición. Junto a él, se establece también esa vida más simple y si no más verdadera al menos tan verdadera como

---

\* Este texto se inscribe en la producción investigadora del grupo Cuerpo y Textualidad (2009SGR-0651), específicamente en el marco del proyecto FFI2009-09026. Una versión primera se presentó en el Instituto Cervantes de Lyon, Francia, durante el coloquio El escritor y su crítica, en marzo de 2012.

cualquier vida, por lo que cabe dirimir que el encerramiento en *Belfondo* tiene poco de cárcel y acaba constituyéndose a través de una dulce rutina, acomodaticia, por la que se cuele, día a día, la vida de sus habitantes, como en un lento desagüe que, sin embargo, los hace girar a todos, en perfectos círculos concéntricos en espiral, hacia un centro que los aniquila poco a poco. El mismo proceso iterativo acaba materializando unas funciones marcadas por el género-sexo y hasta llega a naturalizar unos cuerpos dóciles, obedientes a la ley y miedosos del castigo. Jenn Díaz, de mano de la etimología, lleva esa *monstruosidad* al propósito íntimo de su escritura; esto es: convertir un pueblo-monstruo en algo digno de ser expuesto, mostrado (del latín *monstrare*), porque los monstruos, por excepcionales, solamente pueden evidenciarse con el testimonio irrefutable de su propia presencia.

**Mots-clés:** Corps, désir, genre, identité, roman.

**Résumé :** Apparue en 2011, *Belfondo*, la première œuvre de Jenn Diaz (Barcelone, 1988), aborde la *monstruosité* d'une ville imaginaire, homonyme, qui par son fonctionnement comme un organisme vivant, défie la nature et impose un ordre centrifuge, basé dans la répétition. En elle s'établi aussi une vie plus simple et plus vraie ou du moins aussi vraie qu'une autre vie, d'où l'on déduit que l'enfermement dans *Belfondo* a peu de l'enceinte d'une prison et se constitue finalement par le biais d'une confortable routine, qui laisse passer la vie de ses habitants au jour le jour, comme dans un lent déversoir, qui, cependant, les fait tourner en de parfaits cercles concentriques en spirale, vers un centre qui les anéantit peu à peu. Le même processus itératif fini par matérialiser des fonctions marquées par le genre jusqu'à neutraliser des corps dociles, obéissants à la loi et effrayés par la perspective d'une punition. Jenn Diaz, en suivant l'étymologie, amène cette *monstruosité* à l'intention intime de son écriture, en transformant un village-monstre en quelque chose digne d'être exposé, montré (du latin *monstrare*), parce que les monstres, car exceptionnels, ne peuvent se manifester que par le témoignage irrefutable de leur propre présence.

**Keywords:** Body, desire, gender, identity, novel

**Abstract:** Published in 2011, *Belfondo*, the debut novel of Jenn Diaz (Barcelona, 1988), deals with the monstrosity of an imaginary town that by its operation as a living organism, challenges nature, and imposes a centrifugal order, based in repetition. Simultaneously, it also shows a simpler and truer life, at least as real as any living organism, so as to demonstrate that *Belfondo*, far from being experienced as a jail, functions as a sweet daily routine, day-to-day practice of its

inhabitants. However, everything spins in perfect concentric circles toward the center that gradually destroys it. The same reiterative process is just materialized in gender and sex roles so as to naturalize docile bodies and make them obedient to the law and afraid of punishment. Jenn Díaz intention is to show the *monstrosity* in writing about a *monster* turned into something worthy of being exhibited, *demonstrated* (Latin *monstrare*), because monsters can only prove their existence with irrefutable evidence of their own being.

En junio de 2012, Jenn Díaz (1988) nos ha obsequiado con la novela *El duelo y la fiesta*,<sup>1</sup> centrada en la figura de Blanca Valente (inspirada a su vez en la escritora peruana Blanca Valera), alrededor de la cual giran las vidas de una serie variopinta de personajes, al tiempo que el relato desarrolla una trama encerrada en el espacio privado, durante la agonía final de la poeta, asistida por un joven seminarista.

Varios son los nexos que podrían establecerse con la novela anterior, *Belfondo* (2011), sobre la que se centra este artículo y que le valió el aplauso unánime y entusiasta de la crítica, así como una traducción al italiano. Entre ellos estaría, desde luego, el gusto por la tensión de contrarios –como el encerramiento y la libertad– o el pulso implacable con el que avanza su prosa.

## EL MONSTRUO

En más de una ocasión, Jenn Díaz ha señalado a Carmen Martín Gaité y a Ana María Matute como sus maestras literarias.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Principal de libros, 2012 ([www.principaldelibros.com](http://www.principaldelibros.com)).

<sup>2</sup> Cfr. la crítica de Álex Gil para *Qué leer* (1 de abril de 2011) o el artículo de Carlos Sala para el diario *La razón* (21 abril de 2011). Asimismo, el dossier sobre

Aparecida en 2011, *Belfondo*, su *opera prima*, rinde homenaje a la última de ellas, en tanto que viene encabezada con un epígrafe de esta narradora (y académica), barcelonesa como la propia autora. A modo de visado, las palabras de Matute autorizan su ingreso en la creación literaria:

Alguien dijo: “un pueblo es un monstruo”, porque en un pueblo pequeño la envidia y el odio, la falta ajena, se hacen claros y patentes, como escritos en la frente o en el cielo que a todos cobija. Pero esta cruel realidad asienta los pies sobre la tierra, y la vida es más simple, más verdadera. Ana María Matute, *El río*. (Díaz, 2011: 5).

Podría decirse, a modo de síntesis, que Jenn Díaz asume la monstruosidad de un pueblo –su *Belfondo* literario– en la acepción que apunta la cita de Matute (ese ser cruel e incluso perverso, acepción quinta del diccionario de la RAE) pero incorpora el matiz que la propia Matute le da (hay cosas extraordinarias y espantosas a la vez, que acontecen en ese organismo enredado y cerrado del pueblo), para, finalmente y de mano de la etimología, llevar esa *monstruosidad* al propósito íntimo de su escritura; esto es: convertir un pueblo-monstruo en algo digno de ser expuesto, mostrado (del latín *monstrare*), porque los monstruos, por excepcionales, solamente pueden evidenciarse con el testimonio irrefutable de su propia presencia.

*Belfondo* es, pues, un monstruo y el primer reto que contrae Jenn Díaz es lograr ponerlo de manifiesto mediante la escritura. No es un reto fácil. Frida Gorbach, que ha estudiado el monstruo

---

*Belfondo* conferido por la editorial que lo publica (Principal de los libros: [www.principaldeloslibros.com](http://www.principaldeloslibros.com)) subraya esta misma herencia.

en reconocidos ensayos,<sup>3</sup> señala como esta figura lleva el discurso al colapso, como constituye de hecho el lugar de lo indecible: “si el teratólogo escribe es para atenuar de algún modo la ansiedad ante lo inexpresable” (Gorbach, 2002: 92). No obstante, Jenn Díaz no escribe desde el lugar del teratólogo, sino desde una perspectiva muy particular a la que me referiré al final de este texto. El desafío de dar discurso a lo monstruoso, eso sí, lo asume al completo.

Gran parte de la monstruosidad de *Belfondo*, como permitía adivinar el epígrafe de Matute, reside en que mediante su funcionamiento a modo de organismo vivo que desafía la naturaleza, el pueblo impone un orden centrífugo, fundamentado en la repetición. Junto a él, se establece también esa vida más simple y si no más verdadera al menos tan verdadera como cualquier vida, por lo que cabe dirimir que el encerramiento en *Belfondo* tiene poco de cárcel y acaba constituyéndose a través de una dulce rutina, acomodaticia, por la que se cuele, día a día, la vida de sus habitantes, como en un lento desagüe que, sin embargo, los hace girar a todos, en perfectos círculos concéntricos en espiral, hacia un centro que los aniquila poco a poco. El mismo proceso iterativo acaba materializando unas funciones marcadas por el género-sexo y hasta llega a naturalizar unos cuerpos dóciles, obedientes a la ley y miedosos del castigo.

Michel Foucault describe la docilidad útil del cuerpo en *Vigilar y castigar* (1975): “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que

---

<sup>3</sup> Sus textos más remarcables son Frida Gorbach (2008) *El monstruo: objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, y un artículo anterior, Frida Gorbach (2002) “El monstruo: un objeto inasible. La teratología mexicana a fines del siglo XIX”, Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1975: 140). Los y las habitantes de Belfondo son encarnaciones perfectas del biopoder foucaultiano. Sus cuerpos operan disciplinadamente, han interiorizado su propia cárcel y parece que ni pueden albergar otra vida que no sea la encaminada a la productividad sostenida en la estrechez del miedo del micromundo de Belfondo, que constituye, no obstante, todo su mundo. Ahí reside lo que, nuevamente, con Foucault, podemos tratar de disciplinamiento:

[las disciplinas] son métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad (1975: 141)

En el espacio de que dispongo voy a mostrar cómo en *Belfondo* es la emergencia de las emociones la que acabará armando despacio, de un modo torpe y poco estratégico, algo capaz de desarticular ese disciplinamiento opresivo y constituirá un antídoto o un revulsivo a la imposición centrífuga del organismo monstruoso que es *Belfondo* para sus habitantes. Belfondo: ese pueblo suyo que, sin embargo, no es *suyo*, es del amo, a quien en realidad pertenecen todos/as y cada uno/a de ellos/as.

“Siempre, todo, el amo” (Díaz, 2011: 36).

## DOCILIDAD, DISCIPLINA Y PANÓPTICO

El amo les da trabajo, determinado trabajo; les dice qué tienen que hacer y cómo tienen que hacerlo. Controla implacablemente la educación de los belfondinos y las belfondinas, encargada al maestro del pueblo, Arcadio, que además del apelativo *don* (que pocos le reconocen), se merece la mejor casa del lugar (después de

la del amo, claro está). A las clases sin don de Arcadio deben asistir obligatoriamente todos los habitantes de Belfondo.

Igualmente, el amo inventa una religión y un cura, Sontano –de nuevo un nombre significativo–, que encarna literalmente, o al menos este es el propósito del amo, la sentencia de que la fe es ciega, puesto que Sontano es invidente. Huelga decir que el Dios al que rezan los belfondinos obedece también a los designios del amo:

El Dios que había inventado el amo era él mismo. Los diez mandamientos quedaron totalmente modificados a su antojo Precisamente por eso, el Dios de Belfondo debería ser más humano que el resto de Dioses, porque está hecho a imagen y semejanza del hombre, pero el amo no se subestima. Se tiene a sí mismo en muy buena consideración. (Díaz, 2011: 79).

Como pasa en todos los regimenes totalitarios, junto a la cultura y a la religión, no debe faltar el control del ocio y los espectáculos. Una vez a la semana, el amo instaura que haya una representación teatral a cargo de una compañía de teatro externa. En Belfondo no hay lugar para faranduleros:

El amo veía el espectáculo desde lejos, porque lo que a él le interesaba no era la historia, el cuento o el relato, lo que a él le quitaba el sueño era cómo encajaban aquellas fantasías en el pueblo. Pensaba: que no se muevan nunca de aquí, que lo tengan todo a mano, incluso la diversión. Y por supuesto él elegía todas las temáticas y censuraba aquellas obras o espectáculos que considerara que iban a dañar su imagen o la imagen que él mismo tenía de sí. No hubo ni una sola historia alrededor de un amo: ni que

él fuera bueno ni que él fuera malo. Nada de amos en las actuaciones, pues. No había comparaciones posibles. Y eso era, básicamente, de lo que se ocupaba el amo de Belfondo: de las comparaciones.

Cuanto más encerrada estuviera la vida, mejor. (Díaz, 2011: 104).

El amo siempre ve el espectáculo. Garantiza el campo de visibilidad panóptico al que se someten los y las habitantes de Belfondo: potencialmente él todo lo ve... o todo lo puede ver, para el caso poco importa. Interiorizada la ley, los belfondinos y belfondinas tienen miedo de actuar fuera de lo prescrito, re/producen por sí mismos y por sí mismas las coacciones del poder (Foucault, 1975: 206) y actúan según sus efectos, esté o no esté presente el amo.

El propósito de esta vida encapsulada, perseguido por este amo que como hemos visto, paradójicamente, hace todo menos conjugar la primera persona del verbo amar, obedece a la necesidad de que sus cuerpos sean dóciles, disciplinados y productivos. La fábrica –no se nos dice de qué– es el centro del pueblo y el motivo último de su existencia,<sup>4</sup> esa fábrica donde los habitantes de Belfondo repiten gestos mecánicos preguntándose en sordina y casi sin querer, si hay vida fuera de Belfondo. La misma fábrica donde no pueden trabajar

---

<sup>4</sup> Lamentablemente no hay lugar para desarrollar esta idea y no constituye el objetivo que nos reúne en esta publicación, pero en el dossier de prensa de la editorial se señala una visita de Jenn Díaz a la Colonia Güell como el detonador de la escritura de la novela. Ubicada en Santa Coloma de Cervelló, la colonia Güell constituyó un núcleo de población que se construyó entorno a la fábrica de producción textil que en el transcurso del fin de siglo XIX-XX el empresario Eusebi Güell sacó del entonces pueblo de Sants y fue estableciendo paulatinamente

niños ni niñas pero que allí están, ellos/ellas también produciendo (¿se puede jugar a trabajar?), y escondiéndose del inspector de turno. Es así como Felicia encuentra la muerte, dentro de una cesta de mimbre que le queda pequeña, como la vida en Belfondo, embarazada de un padre que abusa de ella. Y tal vez morir le otorga finalmente la felicidad que auguraba su nombre.

El inspector se acerca a la zona de los cestos, adonde está Felicia mareándose y sintiendo miedo. El inspector se acerca y ve cómo se está moviendo.

Los niños, ahí están los niños.

Y se acerca, satisfecho, adonde el ruido. Ve, porque lo está buscando, el cesto. El cesto y su movimiento. Lo levanta, con los ojos muy abiertos, orgulloso. Se encuentra a Felicia. Muerta. Hecha un ovillo. Muerta. Tan quieta que parece más que muerta, caso de haber algo. Felicia muerta. Su padre la ve. Se acerca y siente como si alguien le arrancara algo de muy adentro. Se acerca más. Se agacha a mirarla de más cerca. Se está chupando el dedo pulgar, como si acabara de nacer. Y a lo mejor así es.

(Díaz, 2011:75).

---

al lado de su finca Can Soler de la Torre. Me parece interesante señalar que el trazado urbanístico de esa colonia tiene forma de ele. En un extremo está la casa del maestro y del otro la iglesia. La fábrica está justamente en el ángulo. De un modo parecido, arquitectónicamente, la novela *Belfondo* empieza con un capítulo dedicado al maestro y justo hacia la mitad (en novena posición dentro de los veinte capítulos) está el titulado “La fábrica”; el último capítulo vinculado a un espacio es “El campanario”.

<http://www.elbaixllobregat.net/coloniaguell/castellano/historia.asp>

De este modo, como anunciaba el epígrafe de Matute, se asienta en el monstruo de Belfondo esa vida simple y (sigo dudando que) verdadera, puesto que para morir basta con la muerte –ahí está Felicia– pero para vivir no basta con estar vivo/a.

El bienestar de Belfondo es muy relativo, parecido más bien a un malestar amordazado y dulcificado por la rutina implacable, aliada fiel del gobierno abusivo de un amo que no ama. La metáfora de la muerte en vida cobra su dimensión encarnada cuando la voz narrativa creada por Díaz nos presenta a Horacio, que como su nombre indica va de poeta, pero que por ganar un concurso de epitafios su función va a ser hacerse cargo de la funeraria; y él, mientras espera, tiene ya escritos todos los futuros epitafios de sus paisanos/as, incluido el de su mujer y el suyo propio.

Así que tomó una decisión: escribiría los epitafios cuando estuvieran en vida y así ya los tendría. Al principio era un secreto, se sentía obsceno escribiendo aquellos epitafios de gente viva. Después se lo acabó tomando como algo natural y, alguna vez que se había emborrachado en la taberna, harto de estar encerrado en su casa escribiendo poemas y volviéndose un poco loco, se había acercado a un hombre y le había dicho, apuntándolo con el dedo: Ya tengo tu epitafio, puedes morirte cuando quieras. Después se reía de una manera escandalosa. Y ocurrió lo que se temía: con las semanas se le acabaron los habitantes de Belfondo. ya sólo quedaban por escribir dos epitafios: el suyo y el de su mujer. Una noche, cuando estaban ya tumbados en la cama después de haber hecho el amor como si fueran sus últimos días en el mundo, Horacio, sin apartar la mirada del techo, dijo:  
Hoy he escrito tu epitafio, amor. (Díaz, 2011: 37-38).

## UNA PECERA AGUJERADA POR EL DESEO

Desde su mirada extraña –extranjera– los actores y las actrices del teatro ambulante, cuando están lejos de Belfondo, se refieren al pueblo como un sitio cerrado y “los más dados a la metáfora” afirman: “Es como una pecera” e, inmediatamente, corrigen: “no, es una pecera”.

Y, sin embargo, la metáfora acierta solo parcialmente.

En efecto, los habitantes de Belfondo son como peces en cautividad imperceptible, nadando en círculos dentro de un espacio cerrado de muros transparentes, que crean la ilusión de un horizonte. No obstante, Belfondo no es una pecera exactamente. Una belfondina que conoce muy bien a los habitantes del lugar, Beremunda, la prostituta, sin dárseles de poeta encuentra en carne propia una comparación metafórica, a mi entender, más adecuada:

[...] cuando está en él [pueblo], cuando vive en la barraquita de Beremunda la veinte pesetas, se siente como un pez aullando en un cubo roto. [...] Se siente aletear inútilmente en un cubo que recién están sacando del mar, de un mar que es el mundo, que es la vida, que es todo lo que se está perdiendo, y cuando han dejado ese cubo en el suelo de Belfondo, se ha dado cuenta de que el agua va bajando y bajando, cada vez le cuesta más respirar e incluso la rebeldía de dar aletazos y salpicar afuera, sin criterio ninguno pero salpicando, y llega un momento, ese momento que es cuando se va al monte y las mejillas están rojas a punto de explotar, ese momento que es cuando todo el agua se está yendo por la herida que tiene ese cubo, esa vida, ese mundo, entonces toda esperanza se filtra por ahí, empapándolo todo, mojando una tierra

que no le pertenece, y se queda adentro del cubo, roto y sin agua, rota, y se va muriendo poco a poco, apagando, *deshaciendo*. (Díaz, 2011: 127-128).

Belfondo no es exactamente una pecera, es un cubo agujereado. Hay un punto de pérdida, el agua se escapa. Son peces aullando, aún sin saberlo. Pero un punto de pérdida puede ser un punto de fuga, lo que se presenta como devastador otorga, insospechadamente, agentividad a los/las belfondinos/as. Con nada más que su propia docilidad pueden simplemente dejarse llevar por el agua en fuga del agujero. ¿Serán capaces de caminar sobre la tierra mojada? ¿Sabrán respirar fuera de Belfondo?

La pecera de Belfondo tiene un punto de fuga y sus peces-habitantes también. Se llama *deseo*. Y, capaz de hacer frente a cualquier cosa, incluido el más celoso control, el deseo se articula en la víspera de todo, se confronta a cualquier realidad para ayudarnos a hacer la vida soportable, para prometer –el deseo siempre es promesa– y hacer viva la vida. El deseo es lo que el amo no calculó, aquello que convierte a los belfondinos y belfondinas en algo más que supervivientes de ellos mismos/ellas mismas.

En la pasividad iterativa de sus agonistas –no me atrevo a decir protagonistas– esa confrontación con la realidad que es necesariamente el deseo se abastece de secretos y de mentiras. Un secreto es algo que *es pero no parece ser*, mientras que , resultante de la combinación opuesta, una mentira es algo que *sí parece ser, pero no es*.

Incapaces de plegarse a la consabida y siempre previsible realidad, enredadas en ese monstruo que es un pueblo, las *emociones* de los personajes belfondinos se terminan encarnando, pues, en secretos y mentiras, porque de ambos surge la posibilidad de un relato *otro*, que articule sus deseos en el imprescindible desajuste con lo que impone un orden establecido por el amo. La irrupción de una

emoción supone siempre una alteración, un desorden, que implica al cuerpo; ya que, llevado a esa otra realidad (la del *quisiera*), pierde su lugar, el cuerpo se pierde.

¿Se puede saber dónde está la señora Otile?

Porque el maestro la estaba buscando y no la encontraba por ninguna parte. Lo que no sabía el maestro era que su esposa estaba perdida incluso para ella misma. [...]

Una casa tan grande para un corazón tan pequeño como el del maestro, eso era lo que ocurría, que sobraba espacio por todas partes, pero dónde se había metido Otile que no la encontraba. Y no es que quisiera decirle nada, no la buscaba en serio, como se busca a alguien que se necesita, simplemente pensaba que sabía el lugar en el que iba a encontrarla y, al no ser así, sentía una necesidad imperiosa de saber dónde estaba.

Y quisiera.

Quisiera frenarlo.

Quisiera encontrarla.

Quisiera saber leer.

Quisiera desaparecer.

Quisiera querer.

Quisiera.

(Díaz, 2011: 66-67).

## ESCONDITES Y DISFRACES

No obstante, cabe subrayar cómo este deseo que cobra vida entre secretos y mentiras, en el relato cotidiano de Belfondo, toma la forma de escondites (los secretos) y disfraces (las mentiras).

¿Qué harías tú, Otile, y no es que yo tenga un secreto, entiéndeme, qué harías si quisieras hablar sobre algo que crees importante y que por eso mismo no te atreves a hablarlo, cómo te diría, si tienes un secreto que quieres compartir pero tienes miedo al rechazo, te lo callarías o te arriesgarías?

Y Otile busca en su confuso corazón una respuesta que no halla ni para ella misma. (Díaz, 2011: 96).

Porque Otile recibe cartas de amor que no sabe leer a escondidas de su esposo Arcadio que, a su vez, instruye a escondidas a Monral, que adora al maestro a escondidas de su padre, quien bebe gastándose el sueldo a escondidas de su mujer, mientras la hija de ambos, Benjamina, adopta a un perro callejero a escondidas. También, por supuesto, a escondidas Cuca y Anjana se besan en lo alto del campanario y Benáclito y Leoclino escriben a la mujer del maestro –a Otile– a escondidas. En fin, hasta Beremunda –en cuyo nombre resuena el sintagma “ver el mundo”– se esconde en los montes de las afueras de Belfondo –ya lo vimos– simulando irse a otros lugares. Luego regresa y de su particular combinación de secretos y mentiras surgen las historias que embelesan y emocionan por igual a los belfondinos y a las belfondinas, sin excepción de género ni edad. Su disfraz de puta que ha visto el mundo no supera, no obstante, a la magnífica representación de su hermano Dositeo, que literalmente se disfraza de extranjero para acostarse con ella, con su hermana, a quien por supuesto desea incestuosamente a escondidas.

Este laberinto de escondites y disfraces, secretos y mentiras, que configura el imprevisible camino del deseo, irá poco a poco articulando el espacio imaginado de su consecución plena, de modo que esa vida afuera de Belfondo no solamente será posible sino incluso

necesaria porque en ella el deseo se conjuga en indicativo (*quiero*) y ya no en condicional (*quisiera*), sin trabas ni condiciones.

Haciendo honor a su etimología, entonces, las *emociones* los *moverán*, los pondrán en *moción*, más que como acción como efecto de ser *movidos*, *conmovidos*, y se dejarán llevar hacia ese punto de fuga del cubo agujereado del monstruo de Belfondo. Porque no se trata tanto de una determinación consciente, como de un movimiento leve, de arrastre, inducido más bien por la inercia necesaria hacia nuevos horizontes.

Lo miraba Cuca [el horizonte] y se imaginaba con Anjana caminando por todos esos lugares, huyendo de todo, ocultando para siempre la eternidad de un momento detenido, ocultando aquello imposible que les unía para siempre o para un rato, todavía no se podía saber.

Cuca volvió a confiar en aquella comunicación que distaba tanto de las palabras y le dijo a Anjana que marcharan juntas, que olvidaran las ataduras, el miedo, las ataduras y el miedo. En ese momento Anjana le hizo una pregunta a Cuca:

¿Adónde te gustaría ir?

Como si supiera lo que ella le estaba confesando en silencio. (Díaz, 2011: 120).

De este modo, como los personajes de *El ángel exterminador*, el extraordinario filme de Buñuel, y con un sorprendente sentimiento comunitario equiparable a los habitantes de Fuenteovejuna, todos a una huyen de Belfondo de donde, por otro lado, siempre hubieran podido salir; sino que tal vez ahora cumplen la ilusión vana de escapar también de sí mismos en pos de su deseo. Otilie les sigue un poco más atrás porque Arcadio, el maestro, ha elegido finalmente

quedarse, junto al amo, que todavía no sabe nada. El resto del pueblo atraviesa el agujero que separa el adentro del afuera, dejándose llevar por la corriente que forman unos/as *tras* otros/as, unos/as *con* otros/as, incluso unos/as *contra* otros/as.

La voz narradora encuentra, como de costumbre, la comparación oportuna, el símil preciso:

Se fueron reuniendo cada vez. Recogiéndose. Quedando muy cerca unos de otros, como si hiciera frío, como si se necesitaran. Y dejaron de ser peces para convertirse en pingüinos, todos juntos, tan iguales, sin moverse, mirándose sin hablar.

Cuando llegó agotada la mujer del maestro, Belfondo entero, aunque rezagado, quedó paralizado.

Ya estaban todos.

Ya podían seguir.

Ya había llegado el momento.

Y en este instante, justo en ese segundo en que debían decidir por última vez, justo ahí donde se cruza la frontera invisible y se decide que no se va a volver a mirar atrás, entonces todos tuvieron tanto miedo que no supieron como seguir. Sólo debían caminar hacia delante y, en unos metros, coger la derecha o la izquierda, no importaba cuál ni adónde llevaba cada una. (Díaz, 2011: 156).

Una vez fuera del pueblo, justo en la frontera, dejan de ser peces para ser pingüinos, en manada, con andares torpes, vacilantes, patosos.

Y justo ahí les abandona la mirada y la voz de quien les acompañó en la huida, ese/a narrador/a (sin marcas de género) que conoce todos los secretos y todas las mentiras de los belfondinos y belfondinas,

para quien no hay escondite ni disfraz posible. Esa voz y esa mirada no traspasa Belfondo, es *Belfondo*.

A mi juicio, es en la construcción sostenida de esta situación narrativa –esa voz extraheterodiegética con focalización cero, según la tipología genettiana– que Jenn Díaz vence el reto de dar discurso al monstruo. La poética desde la que esta autora barcelonesa da vida al relato, como si de una dra. Frankenstein se tratara, se me antoja capaz de llevar a cabo lo que el viento de Belfondo, por más fuerte que sople, no alcanza a realizar: esto es, despojar a sus habitantes de velos y disfraces, poner al descubierto el rostro polifacético del monstruo, que se parece en definitiva al de cualquiera de nosotros/as:

Y si pasara lo mismo con la piel de todos ellos, si también un viento se pudiera llevar lo último que nos queda, se vería el corazón de todos, alborotado, nervioso, inquieto. [...] pero el viento de Belfondo sólo consigue arrastrar unas pocas hojas del suelo que forman un remolino lento y débil, el viento no da para quitarle el disfraz a la vida. Y la mentira y el engaño y el misterio de sus habitantes siguen intactos. [...] Por eso, por el viento que no tiene la fuerza suficiente para enfrentarse a la verdad, [...] Y también por eso, por el disfraz que no se lleva consigo la furia del viento [...]. Y todo por culpa del viento de Belfondo, que no sopla hasta volarnos la piel y las mentiras que nos salvan de la lentitud. (Díaz, 2011: 97/98/99)<sup>5</sup>

A la intemperie, sin secretos y mentiras que lo protejan, recorriendo torpemente el camino de su deseo, enredado y movido por

---

<sup>5</sup> Nótese el uso de la primera persona del plural.

sus emociones, la voz narrativa abandona a su destino el pueblo de Belfondo, justo y precisamente cuando deja de ser Belfondo y la novela homónima se termina porque, como reza la última frase, “a los que estaban más lejos de Belfondo no les llegó la voz” (Díaz, 2011: 157).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ, J. (2012), *El duelo y la fiesta*, Barcelona, Principal de los libros.
- DÍAZ, J. (2011), *Belfondo*, Barcelona, Principal de los libros.
- FOUCAULT, M. (1975), *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- GORBACH, F. (2008), *El monstruo: objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GORBACH, F. (2002), “El monstruo: un objeto inasible. La teratología mexicana a fines del siglo XIX”, Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA (ANTI)UTOPIA  
A TRAVÉS DEL GÉNERO Y EL ESPACIO NACIONAL:  
LLORENÇ VILLALONGA, M. AURÈLIA CAPMANY  
Y M. ANTÒNIA OLIVER\*

Alfons GREGORI I GOMIS  
(*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*)

**Palabras clave:** literatura catalana, estudios de género, utopía, distopía, catalanismo, totalitarismo

**Resumen:** En el presente artículo se analizará la articulación ideológica de los aspectos de género y de espacio nacional en tres novelas catalanas del tardo-franquismo y la Transición: *Quim/Quima* (1971) de M. A. Capmany, *Andrea Victrix* (1974) de Ll. Villalonga y *El vaixell d'Iràs i no Tornarà* (1976) de M. A. Oliver. Capmany usa el motivo transhistórico del Orlando de Woolf para recrear los hechos sucedidos en tierras catalanas con una visión de futuro esperanzadora en lo social, lo nacional y lo genérico. Oliver reflexiona sobre la libertad y el totalitarismo a partir de un trabajo estilístico e ideológico en que la sexualidad

\* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación “El componente ideológico en la literatura fantástica”, financiado por el *Narodowe Centrum Nauki* (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia en base a la decisión DEC-2011/01/B/HS2/03615.

y la utopía del Mayo del 68 son protagonistas. Por su parte, Villalonga presenta un mundo donde el paradigma ético y de dualidad de género ha sufrido un giro radical, es decir, una distopía en que conviven la sexualidad fracasada y la decadencia político-moral.

**Mots-clés:** littérature catalane, études de genre, utopie, dystopie, catalanisme, totalitarisme

**Résumé :** Dans le présent article on analyse l'articulation idéologique des aspects de genre et espace national sur trois romans catalans écrits pendant le franquisme tardif et la transition démocratique : *Quim/Quima* (1971) de M. A. Capmany, *Andrea Victrix* (1974) de Ll. Villalonga et *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976) de M. A. Oliver. Capmany emploie le motif transhistorique de l'Orlando de Woolf à fin de recréer les faits passés en terres catalanes avec une vision de futur pleine d'espoir en ce qui concerne des questions sociales, nationales et de genre. Oliver réfléchit sur la liberté et le totalitarisme en partant d'un travail stylistique et idéologique où la sexualité et l'utopie du Mai 1968 sont protagonistes. De son côté, Villalonga présente un monde où le paradigme étique et de la dualité de genres a subit une tournure radicale, c'est-à-dire, une dystopie dans laquelle la sexualité ratée et la décadence politico-morale coexistent.

**Keywords:** Catalan literature, gender studies, utopia, dystopia, catalanism, totalitarianism

**Abstract:** In this article it will be analyzed the ideological articulation of gender and national aspects in three Catalan novels written during last Franco's years and transition to democracy: M. A. Capmany's *Quim/Quima* (1971), Ll. Villalonga's *Andrea Victrix* (1974), and M. A. Oliver's *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976). Capmany uses Woolf's transhistorical motif of Orlando in order to recreate the facts that happened in Catalan lands with a hopeful thinking on future social, national and gender matters. Oliver reflects about liberty and totalitarianism basing on an ideological and stylistic working out, in which sexuality and May 1968 protests utopia are protagonists. On the other hand, Villalonga presents a world where ethical and gender duality's paradigm has undergone a radical turn, that is to say, a dystopia that shows coexisting failed sexuality with political and moral decadence.

## PRESENTACIÓN<sup>1</sup>

La literatura catalana de principios y mediados de los años 70 se encontraba en plena ebullición: se llegaba a la cima literaria y al declive físico de un colectivo de escritores que habían vivido todos los períodos de la doble represión franquista contra el pueblo catalán (la social y la nacional), ejerciendo pues una resistencia en el ámbito de las letras, mientras que entraba con fuerza la llamada *Generació dels Setanta*, que ha dominado el panorama de la prosa catalana hasta tiempos recientes. Al primero de los susodichos grupos, provisto de algunos nombres de categoría universal como Mercè Rodoreda o Salvador Espriu, pertenecían dos autores tan dispares como eran el mallorquín Llorenç Villalonga (1897-1980), ambiguo personaje en lo ideológico, de gusto por lo culto y refinado, y Maria Aurèlia Capmany (1918-1991), izquierdista i feminista hasta la médula<sup>2</sup>, así como destacada introductora del existencialismo en las letras catalanas. Con todo, ambos autores nos han legado un par de obras publicadas en los años 70 en que se observa una interesante problematización de la dicotomía historia-utopía, utilizando como catalizador del conflicto la cuestión del género: *Quim/Quima* (1971)<sup>3</sup>, de Capmany, y *Andrea Victrix* (1974), de Villalonga. A la anteriormente mencionada *Generació dels Setanta* pertenece Maria Antònia Oliver (1946), mallorquina como Villalonga y feminista

---

<sup>1</sup> Quisiera dedicar este estudio a Olga Fernández, por transmitir sin reparos lo mejor de sí.

<sup>2</sup> Su ensayo *La dona a Catalunya: consciència i situació* (1966) constituye un hito histórico en la difusión del pensamiento feminista en Cataluña.

<sup>3</sup> *Quim/Quima* no ha sido traducida al español, pero sí al italiano en 1981 con igual título.

como Capmany. Oliver nos presenta en su novela *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* (1976), un viaje que va desde la resistencia frente al totalitarismo hasta el fracaso de la utopía. El conjunto de las tres novelas, con sus evidentes disparidades, conforman un tríptico que perfila los puntos de referencia y los vectores para la dialéctica literaria que se va a desarrollar posteriormente en la literatura catalana al entorno de tres aspectos: ideología-género-nación. De este modo, en las siguientes líneas se va a analizar la articulación de las cuestiones nacionales y de género en las obras mencionadas, teniendo en cuenta sus posibles motivaciones ideológicas.

### **QUIM/QUIMA DE MARIA AURÈLIA CAPMANY: HISTORIA, NACIÓN Y GÉNERO**

Al contraponerla al *Orlando* de Woolf, Martín-Valverde (2002: 183) señala que la elaboración de la novela de Capmany se fundamenta en un pastiche, al calcar la estructura abierta del modelo, la trama, algunas escenas y la acción: “En ambas obras tenemos dos protagonistas inmortales que hacen un viaje a lo largo de los siglos y son así testigos y partícipes de hechos importantes de la propia historia. Ambos experimentan un tipo de trance del que se despiertan metamorfoseados en el sexo opuesto y, dotados de sensibilidad artística, escriben literatura”<sup>4</sup>. Así, pues, Capmany retomó la transhistoricidad y la transexualidad del personaje de Orlando

---

<sup>4</sup> Por su lado, Grilli (2002: 166) considera que lo que une el texto de Woolf y la reescritura de Capmany es la “atmósfera” ideológica y no una determinada cosmovisión: “Maria Aurèlia Capmany proposa una reelaboració de l’original triat que no afecta el codi estilístic ni l’estructura metricsintàctica sinó el contingut ideològic”.

de Virginia Woolf<sup>5</sup> para su protagonista. Con todo, en la novela catalana se produce una interrelación entre cuerpo y nación, o mejor dicho, entre construcción genérica y construcción nacional, al tiempo que se busca una ética para una consecución feliz de ambos procesos. La obra se caracteriza por una focalización interna fija en el personaje de Quim (o Quima), que también tomará el nombre de Xim (o Xima). El relato se inicia durante la Pascua del año 1000, con un sermón del obispo Guislabert en que se llama a la humanidad entera a olvidar el espíritu milenarista y empezar de nuevo, en ese umbral de la primavera en que los presagios apocalípticos han quedado en nada. Quim aparece en escena en el instante mismo de ese amanecer tan significativo, siendo el único que abre los ojos para mirar el horizonte. De hecho, la ética de los sentidos, el saber gozar de lo dado por la naturaleza, será uno de los leitmotiv de la obra de Capmany.

Pérez (1993) intenta argumentar que la novela de Capmany presenta motivos apocalípticos o milenaristas, relacionando el texto con la crítica contemporánea. Ciertamente es que la primera aparición textual de Quim se produce durante la espera de la “segunda llegada” de Cristo (Pérez, 1993: 97), es decir, en un ambiente de temor ante el fin del mundo, pero lo hace justamente ante la ausencia del temido Apocalipsis, convirtiéndose en símbolo, no de las tesis milenaristas, sino de la continuidad de la humanidad, y, en el marco narrativo de Capmany, del pueblo de habla catalana, ubicado en la Marca hispánica del reino franco, en los albores de una reconquista liderada

---

<sup>5</sup> Además de la explicitación autorial de paralelos con Woolf en el prólogo mismo de *Quim/Quima*, la voz narrativa señala como antecedente literario de su protagonista a Orlando, el cual aparece en escena, según esta misma voz, en una época y en una clase que ofrecía una separación de sexos total (Capmany, 1991: 81).

por los poderes civil y eclesiástico. En realidad, Quim representa literariamente su inicio simbólico, pero ello no fija un antes y un después ni del pueblo catalán ni de la humanidad, ya que lo que se remarca justamente es la continuidad de una cultura y de unos grupos humanos, con las transformaciones que sufren a lo largo de la Historia por motivos diversos. Así, a pesar del hecho que el relato nos traslada al pasado y este es el periodo tratado en el relato, el futuro tiene una presencia implícita importante. La inmortalidad de Quim/a lo proyecta invariablemente hacia el futuro, cosa que comporta una cierta idea de esperanza en relación con la continuidad de aquello que ha ido constituyendo su identidad a lo largo de la historia: “[...] el futur es planteja, doncs, com un temps pròxim on el personatge de Capmany manifesta la seua esperança, una concepció que sembla reflectir-se perfectament en la descripció del tarannà del protagonista de *Quim/Quima*, que és definit com «un home de futur»” (Cortés, 2002, 49). Por otro lado, las implicaciones apocalípticas y milenaristas que señala Pérez resultan interpretaciones con escasa solidez<sup>6</sup>. Así, su visión de la Guerra Civil como un cierto Apocalipsis hispánico en la novela de Capmany tambalea, al no aparecer en el texto una representación tal del conflicto, sino estilizados combates de aviación, líricas descripciones de paisajes, breves encuentros con otros militares y planes de futuro, que no contemplan siquiera la derrota republicana. Seguramente, el final *in media res* por parte de Capmany fue intencional, a mi entender con el fin –justamente– de evitar lecturas apocalípticas sobre la discontinuidad de la cultura

---

<sup>6</sup> Así, Pérez (1993: 96-102) recurre a conceptualizaciones de lo apocalíptico tan metafóricas que pueden acabar designando desde utopías (en positivo) hasta cambios de regímenes políticos, pasando por reencarnaciones.

catalana<sup>7</sup>. Cuando Capmany escribe y publica *Quim/Quima* ya ha pasado la época del catastrofismo ideológico, que llevó a Espriu, Sagarra y otros autores a publicar textos a modo de testamento de la lengua y la cultura propias.

La primera imagen del protagonista, a los ocho años de edad, resulta ambigua en su definición genérica: una fina arquitectura de pómulos y mentón, el pelo largo, la dulzura de sus labios y los largos faldones de la túnica (Capmany, 1991: 13-14). También es ambiguo su origen, es decir, la identidad a la que se debía adscribir en una sociedad tan estamental como la medieval: *obscurum loco natum*. Así, al empezar la narración se nos presenta un personaje con fisuras biográficas, resquicios de un género y de una nación originalmente dudosos. Ahora bien, por su crianza y desarrollo personal se fijará una identidad catalana. Quim/a ve la luz en la época que se ha designado como momento de nacimiento político del pueblo catalán. ¿Simboliza, pues, este personaje la nación catalana? A mi entender, no como una personificación alegórica que otorgue significado y visibilidad a una determinada concepción de lo catalán, lectura que adquiriría un cariz esencialista poco acorde con los planteamientos de Capmany. Más bien se trata de un personaje que vive su condición de catalán (o de catalana cuando es mujer) experimentando esos momentos especiales de la historia, momentos clave en lo socio-político y lo cultural, que lo/la convierten en un/a ciudadano/a con un único privilegio: el “estar ahí”, como eje de focalización del relato. En este sentido, no se puede negar la selección simbólica

---

<sup>7</sup> Pérez (1993: 101) alude incluso a una supuesta muerte de Quim a manos de los fascistas con armamento nazi, hecho que según ella ayudaría a reforzar la naturaleza apocalíptica de la Guerra Civil para Cataluña, llegando a especular que Franco encarnaría un *alter ego* del Anticristo.

de ambientes y personajes para trasladar al relato un todo nacional singular y lleno de significaciones. No es arbitrario que, durante la Edad Media, Quim se relacione con Tahara, una chica mozárabe, Isarna, una dama provenzal de confesión cátara, o Lia, una joven judía hija de mercader, estableciendo una base multiétnica de la sociedad catalana, donde la existencia en paralelo de razas, culturas, lenguas y religiones ha sido norma en diversos períodos<sup>8</sup>. Las relaciones de Quim dan paso a un modelo social de diálogo y de conocimiento mutuo, a pesar de los prejuicios y los odios, promoviendo el valor positivo del mestizaje como base nacional. La identidad será fuente de controversias y penurias a lo largo de la novela, y servirá como ariete para romper una lanza en favor de una desmitificación de las visiones unívocas y cerradas de la catalanidad. En un sentido más amplio, Charlon (2007: 91) concluye acertadamente que Capmany defiende lo “híbrido” como elemento configurador de las realidades nacionales y de género<sup>9</sup>.

Sea como sea, el formato masculino inicial de Quim participará del sexismo de su época, enfatizando la incardinación de Quim en una

---

<sup>8</sup> Tampoco resulta gratuito el encuentro en la isla de Formentera de Quim con Ramon Llull, padre de la lengua literaria catalana y, en el texto, náufrago de edad provecta.

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, la narradora saca a la luz la imagen histórica de los catalanes, como pendencieros y amigos de la violencia: “[Felip de Rocabruna] era un home tan quiet, tan primmirat, tan poc amic de bregues i li repugnava tant la sang vessada, que els amics solien dir d’ell: No sembla català” (109). La intelectualidad *noucentista* contribuyó a perfilar y consolidar la idea de equivalencia entre catalanidad y los conceptos de democracia, diálogo, sentido común y pactismo. Capmany, en este caso, muestra cómo la Historia ha podido dejar en el olvido unos planteamientos que en ciertas épocas parecían inamovibles, y ha fijado otros que han contribuido a configurar una actitud determinada en muchos catalanes en relación con la violencia.

mentalidad que le supera, y que se repetirá en la asunción posterior del papel de burgués en el período industrial<sup>10</sup>. Al mismo tiempo, las acciones que se derivan de esta mentalidad, y que ideológicamente se opondrían a la visión progresista del mundo propia de la autora, están vinculadas con el escalafón social de ese Quim medieval, que se inscribe en la nobleza cortesana de los reyes de la dinastía de Barcelona, es decir, los monarcas de la Corona catalano-aragonesa. Esa altivez aristocrática y sus consecuencias, pues, se podrían evaluar como un pecado de juventud, un error determinado por las escasas luces de un Quim que, habiéndose formado como hombre de armas, todavía tenía largo recorrido por andar.

Posteriormente, Quim adquiere conciencia social. Así, la formación de izquierdista y catalanista de la autora<sup>11</sup> incide a la hora de remarcar ficcionalmente los problemas sociales que se han cernido sobre tierras catalanas a lo largo de la Historia. La novelista buscó en el pasado histórico una conciencia catalana progresista, así como analizar sus errores tácticos o ideológicos, siendo necesaria la lucidez para superar los fracasos y construir la esperanza (Charlon, 2002: 34). Quim se indigna ante las injusticias que provoca el sistema del antiguo régimen, en concreto a raíz de la traición al ciudadano Berenguer Oller, cabeza visible de una revuelta de los artesanos contra el patriciado, que acabó colgado por orden del rey tras haberse reunido plácidamente con él. Ante tal vileza Quim

---

<sup>10</sup> Tras regresar a Barcelona con su esposa mexicana María Solano, Quim le impone una forma de vestir y de comportarse acorde con su distinción social, cosa que contribuye a la huida de la mujer.

<sup>11</sup> La orientación política de Capmany era una herencia familiar, que además le venía directamente de parte de madre, María Farnès, la cual llegó a ser presidenta de Esquerra Republicana de Catalunya en el distrito quinto de Barcelona (Julià, 1999: 95).

echa a llorar: “Havia descobert que la llei no serveix per fer justícia, sinó per justificar la força de l’amo” (Capmany, 1991: 120). Y así empieza la reflexión, es decir, tras la emoción, tras dejar de lado los postulados socio-culturales en que se había formado, y sintiendo tal como lo haría una mujer:

Xim va pensar que si només les dones tenien dret a les llàgrimes, quan un home noble i generós és traït i penjat per aquell que ostenta el màxim atribut de noblesa, significava que el món estava mal fet. Potser ploren perquè elles no es fan solidàries d’aquesta vergonya, va pensar (Capmany, 1991: 77).

Tal actitud femenina parece ser la piedra de toque de un nuevo estado de cosas: su etapa como Quima, que se hace mujer porque ve traicionados los valores en que creía fundamentarse el Estado que sentía como propio; no en vano el capítulo se titula “Honor y valor”. Como mujer, vivirá la Guerra de Secesión, la colonización de California y otros hechos que la conducirán a tomar una inequívoca conciencia política, implicándose a fondo, por ejemplo, en la causa republicana tras la Revolución francesa.

Su cambio de sexo, de Quim a Quima, coincide con un salto temporal, que en la novela se objetiva en un largo periodo de sueño profundo por parte del protagonista. Mientras que el episodio de la revuelta de Berenguer Oller tiene lugar en 1285, Quim despierta más de un siglo después, en 1409. La fecha tampoco resulta arbitraria. El 25 de julio de ese mismo año moría en Cerdeña Martín el Joven, el único hijo y heredero del rey catalán Martín el Humano, a causa de unas fiebres; un año más tarde, el 31 de mayo de 1410, moría el rey, entristecido por la incapacidad de mantener el linaje de la dinastía de Barcelona (Mestre i Godes, 1999: 75, 87), que había gobernado la Corona catalano-aragonesa desde mediados del

s. XII. La voz narrativa, pues, escoge la fecha de 1409 pretendiendo abarcar simbólicamente los dos acontecimientos que acabaron con la Dinastía de Barcelona en el trono de la Corona. Por ello, el cambio de sexo adquiere un sentido histórico, representando el cambio de papel de los territorios catalanes en manos de los Trastámara: las tierras de habla catalana sufrirán paulatinamente una decadencia política y económica, sometidas a la preponderancia del eje atlántico por encima del mediterráneo. Nación y género, pues, resultan plenamente interdependientes en la obra de Capmany, siendo además el traspaso de dinastías un episodio de que adolecerá la cultura catalana, al situarse en una posición inferior, secundaria en el mapa de los pueblos europeos<sup>12</sup>.

El cambio de sexo también comporta una nueva forma de percepción de sí misma, vinculada con el estatus social: “La primera cosa per la qual va notar Quim que ja no era un home sinó una dona, és a dir, que ja era Quima, és que va perdre del tot aquella impressió de ser important” (Capmany, 1991: 79). La voz narrativa continúa la reflexión advirtiendo que, si bien esto podría resultar “desolador”, el hecho de situarse en un género —el femenino— que no se puede hacer responsable de ese mal funcionamiento del mundo, significa “un inici de felicitat”. Se trata, con todo, de una actitud de blanda pasividad<sup>13</sup>. Por otro lado, el cambio de sexo no comporta

---

<sup>12</sup> No es arbitrario que el joven Quim se relacionara con una mozárabe, una cántara y una judía, tres comunidades que fueron fuente de creación y/o riqueza en territorios peninsulares o adyacentes, pero que en algún momento sufrieron la intolerancia de colectivos más fuertes.

<sup>13</sup> “Ser dona l’havia reconciliat amb l’existència, i li havia donat, sobretot, una mena de capacitat d’acceptar qualsevol cosa per absurda que fos. Un estat d’esperit, posem per cas, que es podria resumir dient: Aquest món no és una meravella, però jo el deixaria tal com està” (80).

alteraciones físicas destacables, llegando a decir la voz narrativa que Quim y Quima se parecían como una gota de agua a otra gota<sup>14</sup>. De hecho, la capacidad de mutar de sexo sirve para confirmar la igualdad de los sexos en las diversas tareas y desventuras que se le plantean al personaje: “[Quim] no creía en absolut, com va ser moda de creure-ho molts segles més tard, que les dones eren fetes d’una altra pasta que els homes” (Capmany, 1991: 53-54). Capmany se pronunció de la siguiente manera durante las Jornadas de la Mujer de 1976 en la Universidad de Barcelona:

La primera trampa en què ha caigut la dona des del moment en què ha intentat les seves revoltes alliberadores és la d’acceptar que ella és d’una determinada manera (la que se’n diu manera de ser femenina) enfront d’una altra (la que se’n diu masculina) que, per més senyes, és la dominant [...] (Pons, 2002: 91).

Capmany toma de Woolf un feminismo liberal igualitarista, condicionado por aspectos de la segunda ola<sup>15</sup>. Básicamente, la autora

---

<sup>14</sup> La transformación de Orlando deja intacta su identidad, identidad que se define tanto por lo físico y visible (el rostro y la combinación de fuerza masculina y gracia femenina) como por lo psicológico e invisible (la memoria): “The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. [...] Her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle” (Woolf, 2004: 87).

<sup>15</sup> En ese mismo parlamento la autora catalana asegura que la lucha a favor de las mujeres solo puede ser una parte de la lucha a favor de los oprimidos, haciendo causa común de las reivindicaciones laborales, nacionales y raciales (Pons, 2002: 91).

barcelonesa defiende la equiparación de los derechos de la mujer y del hombre al disponer la primera de iguales aptitudes intelectuales, siempre que gocen de similares condiciones educativas y materiales que garanticen la igualdad de oportunidades en lo laboral y lo político: el ser humano, sea hombre o mujer, ha de ser juzgado a partir de aquello que sea capaz de hacer (Misiego i Llagostera, 1982: 402). En ello está implicada la propia experiencia vital de Capmany, quien, como explica Julià (1999: 91), en pleno régimen franquista fue admitida como “mente masculina” en mientras todavía se predicaba la “mística de la feminidad”.

En el feminismo que se trasluce de la obra, se observa una visión propia de la corriente liberal, en que el igualitarismo demanda cuotas de poder para hacer visibles las capacidades de decisión de las mujeres, al mismo nivel que los hombres: “Així, doncs, a part dels petits detalls que són del cas, Quima va descobrir que allò que la distingia fonamentalment del seu antic gènere masculí era el fet de no ocupar un càrrec dirigent” (Capmany, 1991: 86). Al ser producto del igualitarismo ideológico de la autora y estar en un marco discriminador, la protagonista debe aparentar: como mujer, como si le fuera ajena la problemática socio-económica y política, y como persona de aspecto joven, ocultando una sabiduría que había ido adquiriendo en sus diversos siglos de existencia: “Xima feia l’aprenentatge de la innocència. [...] Fer veure que no saps res de res és un art i dels més complicats” (Capmany, 1991: 103). El motivo de su adscripción revolucionaria radica, tal como explica ella misma a Robespierre, en que la Declaración de los Derechos de l’Hombre, que ayuda a difundir en la Barcelona coetánea, contiene una idea que ya compartía desde hacía siglos: “[...] la teoria que tots els homes són iguals m’agrada. Jo ja ho havia pensat feia molt de temps, però no havia trobat mai ningú que hi estigués d’acord” (Capmany, 1991: 146). Otra destacable alusión al feminismo igualitarista se

encarna en uno de sus personajes, la fotógrafa Doris Leight, hija de la sufragista americana Vanessa Folkwollonstonschrift. El nombre de esta parece evocar, con ironía, a la autora de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), una de las fundadoras del movimiento feminista<sup>16</sup>.

Como la gran mayoría de sus compatriotas, Xima participa en la defensa de Barcelona durante el sitio borbónico que padeció en 1714 por la Guerra de Sucesión: “Tothom hi era, cada professió, cada ofici” (Capmany, 1991: 113). En este combate Xima se viste de hombre, seguramente para no despertar recelos y para adecuarse a su función en ese instante: el acto violento de resistencia armada organizada propio del sector masculino. Y Xima vuelve a llorar, de tristeza por la derrota del que se puede considerar su pueblo. Aquí no llora sola, como antes de cambiar de sexo, sino que llora junto a los barceloneses derrotados que han perdido su dignidad y tantas otras cosas, describiendo las consecuencias culturales de la represión vengativa ejercida en nombre del derecho de conquista<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Otra vuelta de tuerca de la socarronería de Capmany radica en que la hija de Wollstonecraft, Mary Shelley, fue la creadora de Frankenstein, fruto de la disolución ética del conocimiento técnico, mientras que Doris, la hija ficcional, está muy vinculada a la tecnología y la ética, al trabajar de reportera gráfica en Abisinia durante la ocupación italiana, con todos sus horrores y la exaltación fascista. La tarea de difundir las fotos de Doris desquicia hasta tal punto a Quim que acaba renunciando a colaborar con ella.

<sup>17</sup> “Veuria com queien els bells palaus del barri de Ribera i com s’alçava la fortalesa de Verboom, com cremaven els llibres, com es fonia la campana Honorata perquè mai més torni a sentir ningú la seva veu clara i greu per damunt de la ciutat, com allunyaven els estudiants de la ciutat, com la ciutat esdevenia fosca, quieta, bruta, silenciosa” (Capmany, 1991: 116). Entre otras, la voz narrativa alude a una de las medidas tomadas contra los catalanes por su oposición militar a la coronación de Felipe V: el cierre de las universidades catalanas existentes y la apertura de una

Experimenta entonces una visión que, desde lo político, la reconcilia con aquel género masculino de que “dimitió” por su falta de valores: Xima ve a muchos hombres, a muchos catalanes, dejar sus vidas en la defensa de las murallas, adquiriendo una nobleza que les convertiría en seres queridos por ella para siempre (Capmany, 1991: 121). El hecho de vestirse como ellos para defender la ciudad es, pues, una marca de haber recuperado la confianza hacia ellos, de su “ser-nación” junto a ellos, por encima de divergencias acerca del papel social de las mujeres.

Esto se contrapone con el “ser-mujer”, realidad que produce una situación de discriminación que culmina en el episodio de la cotilla. En efecto, la protagonista del relato se personifica en Quima Bofill i Pals, hija de una familia de la burguesía industrial de la Cataluña decimonónica. Por un lado, ella se ubica de lleno en la recuperación del prestigio de la catalanidad, gracias a un desarrollo industrial de elevada capilaridad empresarial y financiera, que en lo cultural se concretará en la *Renaixença*. Por el otro, se convertirá en víctima de la concepción victoriana de la femineidad: un ángel del hogar cuya evolución vital está planificada, sus actividades, fijadas, y sus movimientos, vigilados. La cotilla es la objetivación de esta política de represión de género, estableciendo unos límites del cuerpo femenino y definiendo el sufrimiento como medio para ser mujer. Así, frente a las quejas de Quima<sup>18</sup>, la masoquista respuesta de la madre revela el eficaz

---

universidad con profesorado próximo al régimen borbónico en Cervera, ciudad leal al Borbón, siendo esta el único centro de enseñanza superior en Cataluña hasta su traslado a Barcelona entre 1837 y 1842.

<sup>18</sup> “Mamà, no vull portar cotilla. No ho puc soportar. No respiro bé. Em fa mal als ronyons. Tinc sempre un pes aquí –i es va assenyalar el cor– i tinc por de morir-me” (Capmany, 1991: 159).

adoctrinamiento patriarcal: “A poc a poc trobaràs la felicitat en el sofriment” (Capmany, 1991: 159). Además, la cotilla sirve para establecer una gradación social de las mujeres que la sufren: “La mida de la cintura, centímetre per centímetre, indicava la classe a la qual pertanyia” (Capmany, 1991: 159). La situación no permitía otra opción que la asunción de nuevo del sexo masculino: se salía del trance histórico de la Decadencia<sup>19</sup> –especialmente en Cataluña–, siendo necesaria una responsabilidad que únicamente podía asumirse desde la condición de “guerrero” habilitado para la lucha por un mundo mejor.

En todo el planteamiento de *Quim/Quima* no se puede dejar de lado que, a pesar de no sentirse existencialista, Capmany estudió a Heidegger y vivió inmersa en un París en que todavía se respiraba existencialismo sartriano, que ella abrazó como tabla de salvación en aquellos años de “frustracions, d’ira i de rancors” (Toda i Bonet, 2009: 428-429)<sup>20</sup>. En el marco del pensamiento existencialista, Quim/a es un prototipo: el ente condenado a ser libre, es decir, a un devenir en que prima la toma de decisiones vitales. Claro está que la condición de mujer en un mundo patriarcal limitará a Quima, más en unas épocas que en otras, ya que, como señaló Simone de Beauvoir, la

---

<sup>19</sup> La generación de Capmany asumía esta denominación de forma acrítica, mientras que más adelante será matizada o reprobada, sobre todo en los ámbitos cultural y literario.

<sup>20</sup> Capmany asistió a las clases de Zubiri, donde se interesó por Heidegger, y en 1948 o 1949 empezará a leer a Sartre de la mano de Maurici Serrahima (Pons, 2002: 83). Toda i Bonet (2009: 434) identifica la perspectiva sartriana del compromiso en lo literario, como forma de provocar la indignación del lector al revelar las injusticias del mundo, con la voluntad de “arreglar” el mundo a través de la escritura que mantiene Capmany en sus postulados, especialmente en el ámbito nacional y el feminista.

mujer no nace, sino que se hace<sup>21</sup>. Y es en esa construcción donde se halla, quizás, la respuesta a por qué el protagonista de la novela de Capmany es mujer, es decir, adquiere el género femenino, justo durante la época que la historiografía catalana tradicional denominaba “Decadencia”. Lo destacable, con todo, es que al final de la novela *Quim* sigue combativo, sigue decidido a ser más allá de sus miserias, asumiendo además la obligación moral de transmitir mediante una novela la síntesis de lo que ha experimentado. En relación con esta idea de “transmisión”, resulta significativo que *Quim/a* no tenga descendencia, falta de fertilidad que vendría dada por su propia fantasticidad, consistente en la repetición de sí mismo/a en diversos personajes. Se trata de copias de sí en lo mental, remitiendo a la tradición del pensamiento dualista que formaliza existencias más allá de la muerte a través de la metempsicosis u otras formas de posesión de cuerpos renovados. Ahora bien, estas doctrinas de origen oriental suelen plantear una evolución cualitativa de la nueva entidad, en función de su actuación en vidas anteriores. En cambio, Capmany huye de este moralismo existencial, haciendo que el narrador presente los cuerpos de *Quim/a* como modelándose en la Historia<sup>22</sup>, es decir, que *Quim/a* viva la experiencia del periodo a

---

<sup>21</sup> Capmany prologó la traducción catalana de *Le deuxième sexe*, que vio la luz el año 1968. Sin embargo, a Capmany le molestaba la comparación asidua entre ella y Beauvoir que establecían amigos y conocidos (Julià, 1999: 104). Por otro lado, se han establecido paralelismos entre *Orlando*, *Quim/Quima* y una de las novelas de la autora francesa, *Tous les hommes sont mortels*, como preocupación por entender los personajes desde la historia (Cortés, 2002: 39).

<sup>22</sup> Tal como señala Charlon (1990: 199), “*Quim/Quima* relaciona estretament la reflexió sobre la historia dels Països Catalans amb la del feminisme”, mostrando el particularismo de la condición femenina en Cataluña a causa del Derecho Civil catalán y el papel de las mujeres en la constitución y preservación del país, sin tener que estar arrinconadas en acciones secundarias.

través de una forma corpórea en dialéctica con ese “estar ahí”, lo que se proyectará en una determinada unidad mental que adquirirá experiencia y conocimiento, es decir, consciencia.

### ***EL VAIXELL D'IRÀS I NO TORNARÀS DE OLIVER: UTOPIÀ, TOTALITARISMO Y LIBERTAD SEXUAL***

Charlon (1990: 109-110) afirma que tanto Capmany como Mercè Rodoreda ejercieron una influencia considerable en la siguiente generación de mujeres escritoras, tomando estas filiación en una u otra. Oliver tendrá como mentora a Capmany, quien además interviene decisivamente en la configuración del grupo literario de la autora mallorquina<sup>23</sup>, la *Generació dels 70*: les ayudó a entender que el catalanismo no era un sentimiento solo burgués y que el catalán era la lengua literaria que les correspondía usar (Pons, 2002: 87, 89). Con la novela que trataré de analizar Oliver pretendía ir más allá, elaborando un estudio de campo ficcional alrededor de las aspiraciones y la posibilidad misma de libertad en plena Transición. Se trata de un trabajo estilístico e ideológico en que la sexualidad y la integración de géneros (sexuales y textuales) son protagonistas. En la novela de Oliver, el mar es un espacio abierto de unión de tierras (los territorios de habla catalana) y de unión de cuerpos, a través de las experiencias eróticas que en él se viven, como si la utopía de una generación salida del Mayo del 68 y las protestas anti-franquistas se hubiera objetivado en un barco a la deriva.

---

<sup>23</sup> Oliver se encargará de traducir al catalán algunas obras de la autora anglosajona que su mentora reverenciaba: *Els anys* [*The Years*] (1973), *Orlando* (1985) y *Les ones* [*The Waves*] (1989).

*El vaixell d'iràs i no tornaràs* narra el desplazamiento desde Menorca hasta Barcelona de un barco de pasajeros, En Falaguer, durante el cual se sucederán acontecimientos de difícil explicación racional, con personajes y fenómenos propios del mundo maravilloso tradicional. A través de una prolepsis que introduce la voz narrativa en el inicio del relato, el lector descubre que el viaje se va a demorar notablemente. En efecto, unos gigantes que habitan el fondo del mar y que actúan por mero afán lúdico, orquestan un plan para someter a sus designios a los pasajeros y a una parte importante de la tripulación del barco. A raíz de una tormenta de efectos aturdidores y con los peces del mar saliendo del agua para comunicar dichos designios, los gigantes inician una sucesión de gamberradas y canalladas que alargarán extraordinariamente el trayecto e incluso cambiarán el aspecto de la embarcación. En un principio, tan solo una joven pasajera, Aineta, es capaz de recordar los hechos sucedidos durante la tormenta, además de los mandos del barco, “els homes vestits de blanc” (Oliver, 1990: 32), que son aquellos a quien va dirigido el mensaje de los peces. Aineta consigue estimular el recuerdo de los hechos a Bernat y a una anciana, haciéndoles recobrar el estado mental habitual. Así, el recuerdo de unos hechos y la vuelta en sí se equiparan en un todo, enlazando de este modo en lo simbólico la memoria histórica –o colectiva– y la lucidez de la mente consciente. Posteriormente se irá descubriendo que son más los y las que pueden salir del embrujo de los gigantes, formando un grupo de resistencia cada vez más amplio. Al final, todas las víctimas recobran el juicio, iniciándose la consiguiente represalia contra los oficiales, que, abandonados a su suerte por los gigantes, son lanzados al mar. Al llegar a puerto, sin embargo, se revela que en el plano real había transcurrido el tiempo habitual (una noche) entre la salida y la llegada.

El título de la novela se referiría por lo menos a dos ámbitos distintos: intertextualmente, al cuento popular mallorquín “El Castell d’Iràs i No Tornaràs”, que nos remite al mundo de lo maravilloso tradicional al que recurre estilísticamente la narradora; e, ideológicamente, al viaje como concienciación, es decir, como aquel episodio que, dada su magnitud y sus implicaciones psicológicas y socio-políticas, consigue cambiar la forma de percibir la realidad y de actuar sobre ella por parte de las personas que han tomado conciencia, en este caso de las tendencias totalitarias de determinados poderes<sup>24</sup>: una vez concienciado, ya no hay marcha atrás, sino un avance continuo hacia la liberación. En este sentido, a mi entender, Oliver, con las formulaciones de lo maravilloso tradicional, propio del paradigma cíclico de la vida, alude al carácter cíclico de las crisis del capitalismo, reafirmando sutilmente una crítica reiterada entre muchos intelectuales de izquierdas de la época a este orden socio-económico, en que unos pocos acaban detentando la mayoría del poder. En el relato, en efecto, dicho poder se halla distribuido en manos de los tres gigantes, que lo ejercen desde el exterior a modo de pasatiempo, y los oficiales de la embarcación, que lo ejecutan fielmente en el interior de la nave<sup>25</sup>, mientras que el resto de la

---

<sup>24</sup> McNerney (1989: 140) concreta la cuestión en los mecanismos del poder fascista: “The novel is a study in fascism, a look at the power of the giants, which exists as a result of very external factors, but also because the victims cooperate, allowing themselves to be controlled”. Dada las influencias sobre Oliver de Capmany –convencida anti-soviética– y el gran impacto de *Testament a Praga* (1970), de Teresa Pàmies, en la intelectualidad catalana, parece razonable ampliar el espectro ideológico al que alude McNerney incorporando el comunismo soviético.

<sup>25</sup> La actitud del capitán hacia las supuestas órdenes de los gigantes resulta contundente: “Volen que els obeïm, i ja està. / - Però, capità, -tornava l’agragat-, obeir sense saber què ni per què és molt mal de fer. / - Idò, n’hauràs d’aprendre, fotris! -ja cridava el capità-” (Oliver, 1990: 32).

tripulación y la mayoría de los pasajeros sufren un estado de atonamiento, ignorando los condicionantes de la realidad en que viven. Así, cabría diferenciar entre los dominadores de primer rango (los gigantes), los de segundo rango (los oficiales) y los sometidos (el resto de la tripulación y los pasajeros, incluyendo a los protagonistas y sus compañeros de revuelta<sup>26</sup>). En la novela, el discurso tradicional va unido al marco maravilloso, acarreado consecuencias para el desarrollo vital de los personajes: seguir sus pautas a pie juntillas fosiliza la mente y la iniciativa personal.

Como ya he apuntado, en *El vaixell d'Iràs i no Tornaràs* la narración principal se constituye en discurso de género maravilloso, con formulaciones, estilo y vocabulario propios del mismo<sup>27</sup>. Además, aparece intercalado un relato en forma de monólogo interior, sin marcas de lo maravilloso, que en principio (re)explica la misma historia, aunque en él no coinciden algunos de los acontecimientos narrados<sup>28</sup>. Como afirma Canyada (1990: 10): “A través de dos registres, l'oral popular i el discurs interior directe, s'estableix un exercici de refraccions: el relat mític de l'aventura mateixa i un to

---

<sup>26</sup> Aunque estos hayan tomado consciencia de la situación, sufren igualmente algunas de las decisiones brutales de los gigantes, como el hecho de adquirir un tono de piel grisáceo.

<sup>27</sup> A tal respecto véase Escandell (2007) y Escandell & Montserrat (2009).

<sup>28</sup> Maria Aurèlia Capmany ampliaba este caso al paradigma del contrapunto, habitual en la obra de Oliver de la década de los 70 y que Martí-Olivella (1998: 180) define como la técnica que ha caracterizado la mejor novelística de la modernidad: “La idea del contrapunt, de dos temps que es persegueixen, de dues històries que s'encalquen, de dos llenguatges que es contraposen i acaben unint-se ha temptat sempre l'Oliver; en el seu propi art de narrar apareix, més o menys evident, el dibuix d'una fuga”. McNerney (1992: 97) denomina “bipolaridad estructural” este uso del contrapunto en Oliver. Para una reflexión compleja acerca de la función bigenérica en la novela, véase Barceló (2008).

intimista, fluid, fragmentari, que analitza la irregularitat orínica que l'ha produïda". En este sentido, lo maravilloso se alza como un paradigma autoritario, donde la expresión de la realidad, la voluntad mimética de un narrador invisible, se ve limitada por el modo narrativo, mientras que la voz del monólogo interior focaliza en aquellos aspectos subjetivos que, como el sexo, se hacen eco de los deseos más profundos de la voz narrativa, al tiempo que recortan la representación de lo real, entendido como la pluralidad de lo exterior al yo. Lo maravilloso se constituye como la formulación primigenia de una narrativa/dramaturgia que es mimética según la tradición teórica de la antigüedad clásica, es decir, como discurso en que la supuesta imitación de la realidad padece un filtro previo a fin de conseguir una incidencia social de lo narrado/representado: una selección de los elementos a tratar, para mostrar aquellos que poseen realmente valor universal, y la activación de una función moralizadora. Por otro lado, en las antípodas de este universalizador moralizante repleto de estereotipos (tanto semánticos como estilísticos), se encuentra la muestra más significativa del paradigma de la expresión, surgido en el romanticismo y desarrollado en movimientos y corrientes posteriores, caracterizándose por la singularización de lo dicho, por la perspectiva única que anhela lo original, lo particular, lo impúdico.

Como explica la misma autora, su objetivo no era la introducción de elementos mágicos o maravillosos, sino usar la estructura y las formulaciones del cuento tradicional, en este caso siguiendo las colecciones del mallorquín Alcover, que había provisto de este tipo de textos a diversas generaciones de niños y niñas de la isla <sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Dice Oliver sobre la novela: "[...] no se tracta d'introduir qualche element màgic o èpic, sinó de fer una rondalla. És a dir, agafar les rondalles mallorquines,

De hecho, este uso queda desenmascarado mediante irónicas alusiones metaficcionales, por ejemplo al comparar un personaje su situación con la propia de un cuento de hadas<sup>30</sup>. El lector se ubica, pues, en un terreno de diálogo entre discursos, terreno en el que se circunscriben las diferencias a la hora de designar a los personajes principales. Así, en el relato principal sus nombres responden a la denominación tradicional de los protagonistas de los cuentos populares: Bernat y Aina (o su diminutivo, Aineta), mientras que en el relato en forma de monólogo la voz narrativa, que es una doble de Aina, se llama a sí misma “Heura” (hiedra) y al chico, “Góngylus”. Este último constituye una forma extranjerizante que marca lo masculino como algo ajeno y distanciador<sup>31</sup>, casi como en

---

tal com les havia refetes mossèn Alcover, i aleshores, seguint aquesta tècnica, fer la meva pròpia rondalla, introduint elements que no apareixen en el corpus aplegat pel mossèn, com ara tota la part eròtica i sexual” (Escandell & Montserrat, 2009: 70).

<sup>30</sup> “[...] és com si haguéssim començat una altra vida tots plegats i tu i jo i la padrina Mercè [...] fóssim els estranys, com si de sobre haguéssim caigut al bell mig d’una rondalla de fades i bruixes i ens haguessin encantat, caldria adaptar-nos a les circumstàncies, ser com n’Aineta i en Bernadet de les rondalles i fer com ells [...]” (Oliver, 1990: 77).

<sup>31</sup> La misma Heura admite que “[...] és un nom estrany, Góngylus” (Oliver, 1990: 39). Entre los referentes a relacionar con el relato, cabe mencionar a dos personajes históricos vinculados con la actividad viajera: Gongylus de Eritrea, mensajero del general espartano Pausanias, y Gongylus de Corinto, capitán de la llamada Expedición a Sicilia durante la guerra del Peloponeso. Por otro lado, en referencia al carácter dominante de una Heura que ha asumido el protagonismo típicamente masculino, hay que señalar que Gongylus es un género de empusidos del orden Mantodea, es decir, un tipo de mantis, insecto sobre el cual se expandió la idea (algo exagerada) que las hembras finalizaban la cópula devorando al macho. La autora declaró que había optado por el nombre por esta última opción (Barceló, 2008: 244).

lo maravilloso. “Heura”, en cambio, resulta una marca que indica interconexión con la naturaleza, una fuerza natural que se expande, y en reproducciones de sí misma, logra ocupar espacios verticales, aportándoles vida.

Respecto al escenario preponderante en la novela, el barco, su verosimilitud se refuerza mediante la riqueza de léxico náutico de la voz narrativa<sup>32</sup>, pero se diluye por el efecto de lo maravilloso. Así, el poder de los gigantes logra cambiar la configuración del barco: lo convierten en un bergantín, a la par que colocan en el suelo de cubierta un campo de alfalfa con árboles naturales y llenan el interior de comercios, callecitas y placitas, como si de un pueblo se tratara. Es decir, el poder naturaliza el ámbito de reclusión de los sometidos para darle un valor de existencia normal, mientras que los protagonistas, Aina y Bernat, tratan vehementemente de resistir estos ataques y no ser descubiertos. Ahora bien, el poder total que da la impresión que poseen los gigantes sobre todas las cosas, sin que nada ni nadie les haga sombra y manipulando a su antojo las coordenadas espacio-temporales, quizás no debería reducirse a ser el retrato crítico de una ideología. Una lectura en sintonía con la teoría de la literatura permite observar en estos señores del tiempo y el espacio<sup>33</sup> al denominado “narrador omnisciente”. De este modo,

---

<sup>32</sup> En relación con la riqueza del vocabulario de náutica y marinería en la obra (especialmente en el capítulo 2), no debe olvidarse que Oliver fue la traductora al catalán del *Moby Dick* de Herman Melville, traducción que salió a la luz ocho años después de la novela, es decir, en 1984.

<sup>33</sup> Respecto al aspecto espacial, los gigantes se permiten jugar con el posicionamiento de las Islas Baleares, como afirma uno de los mismos: “Abans de venir-vos a l'encontre jo ja he pegat una empenteta a les costes catalanes i una coça a les Illes” (Oliver, 1990: 27). Por lo que concierne al tiempo, uno de los gigantes propone: “[...] podríem jugar un poc amb el temps”, a lo cual se le responde: “Ja hauríem

tomaría sentido el relato paralelo que se ejecuta desde el monólogo interior de Heura, una forma de disensión desde el experimentalismo narrativo de la modernidad respecto a las formas clásicas de la omnisciencia absoluta<sup>34</sup>, propia de textos literarios legados por la tradición desde la Antigüedad. Igualmente, encajarían con este planteamiento las dudas que afloran a menudo en el monólogo de Heura acerca de la naturaleza de los fenómenos extraños o inexplicables que se suceden en el barco<sup>35</sup>.

En todo ello, claro está, el lenguaje ejerce un papel capital. Puede anular la capacidad de reacción individual, en una imitación del comportamiento y de los usos lingüísticos del común, respetando siempre unas normas y reprimiendo los deseos. Los fraseologismos mallorquines actúan restringiendo el campo conceptual del emisor y receptor habituales, al estructurar metáforas de representación del mundo que, en sí mismas, no favorecen otras perspectivas sobre esa misma realidad. En este sentido, cabe recordar que el padre Antoni M. Alcover, el recolector de las *rondaies* mallorquinas que conforman la base discursiva del relato principal, fue también su gran censor: manipuló los textos reelaborándolos para borrar cualquier elemento impropio a la doctrina y al buen gusto del catolicismo tradicionalista de la isla<sup>36</sup>. Ahora bien, a medida que avanza la novela, el lenguaje

---

d'haver començat! –digueren els altres dos amb entusiasme. / I dir això i el temps començar a anar en doina va ser tot u” (Oliver, 1990: 66).

<sup>34</sup> McNerney (1989: 141) opina lo siguiente: “Her interior monologues serve not only as a time of reflexion, a «reality check», but also for self-encouragement”.

<sup>35</sup> Esta voz narrativa llega a preguntarse si son un barco fantasma o si ellos mismos se han inventado la embarcación en que supuestamente viajan, que a lo mejor no ha existido nunca (Oliver, 1990: 158).

<sup>36</sup> Una proyección de ello es que el capitán del barco usa el eufemismo “busqueret” para referirse a su miembro viril (Oliver, 1990: 54).

se va a ir relajando, llegándose a permitir que los personajes se expresen de una forma coloquial<sup>37</sup>. A la vez, se observa el poder demiúrgico propio de las palabras, creadoras de realidad, cuando los gigantes deciden hacer de las suyas<sup>38</sup>.

En esta línea, el hecho de que en el relato de Heura los rebeldes descubran el cuaderno de bitácora con las anotaciones referentes a la existencia fáctica de los gigantes y otros fenómenos maravillosos supone un encontronazo de discursos<sup>39</sup>. Las dudas de la narradora al respecto la conducen a plantearse los límites entre la verdad y la mentira, en una incursión a lo ficcional intradieгético que la convence de que debe descubrir qué se oculta detrás del relato sobre los gigantes: ¿cómo explicar todo lo sucedido en En Falaguer si no es a

---

<sup>37</sup> Así se expresa la abuela en un momento determinado: “hala, a boixar, a boixar! I com que la gent en va endarrer, s’hi tira de cap i no pensa en res més que a fer-ho, i llavors s’estrevé que troben que la gent fa llarg, i, au!, a tallar en sec pardals i cotorres perquè no piulin més” (Oliver, 1990: 138). Se lee la forma *boixar*, “follar” en español, aunque todavía se hace uso de ciertos eufemismos como “pardal” (miembro viril) y “cotorra” (genitales femeninos).

<sup>38</sup> Por otro lado, el lenguaje ejercerá un protagonismo positivo cuando Aineta y Bernat procedan al paulatino desencantamiento del conjunto de sometidos mediante el uso de la palabra – la retórica y la dialéctica –, en un proceso de logoterapia. Así, la pareja de recién casados, Joan y Joana, recupera la memoria que les había bloqueado de algún modo el susodicho encantamiento: “[...] com més contaven el Bernat i n’Aina, més els venien a la memòria totes les coses i ho recordaven amb una claredat esborronadora, que no se’n sabien donar passada d’haver-les oblidades o de no haver-se’n adonat abans” (Oliver, 1990: 65).

<sup>39</sup> “[...] al quadern de bitàcola està ben apuntat, els gegants, els gegants!, és veritat que hi ha gegants! [...] mentida, les coses que pot arribar a inventar un cervell foll i les coses que poden arribar a creure els estúpids, tot és obra dels gegants, diu el quadern de bitàcola, cal obeir-los, però que hi ha darrere de tot això?” (Oliver, 1990: 192).

través de lo maravilloso? ¿Cómo combatir la falsedad propagandística desde la individualidad? El asombro y la inseguridad inicial se hacen duda metódica al final del texto, duda asentada en la hermenéutica de la sospecha. Así, habiendo fijado Ricœur a sus tres maestros, se puede vincular el relato con: Marx en lo socio-económico, como contrario al capitalismo; Freud en lo sexual, como descubridor de la libido y del oscuro territorio del subconsciente; y Nietzsche en lo cognoscitivo, como negador de los principios gnoseológicos y la teología judeocristiana en que se ha basado la civilización occidental<sup>40</sup>. Es decir, con tres instigadores del derrumbe de falsedades naturalizadas en la tradición o fijadas en la acción cotidiana, que, curiosamente, han podido inspirar utopías ulteriores<sup>41</sup>.

En lo que concierne al género, a falta de referentes femeninos que no cayeran en los estereotipos misóginos o en encarnaciones del dramatismo de posguerra, Maria-Antònia Oliver presenta a Aina como una heroína con rasgos atribuidos a los hombres importantes de la Historia: “N’Aineta [...] era més valenta i més decidida que ningú nat al món [...]” (Oliver, 1990: 30). Es obvio que el marco del relato maravilloso facilita la inclusión de una caracterización de este tipo. Ella es la iniciadora del alzamiento de los sometidos, la

---

<sup>40</sup> Barceló (2008: 253) globaliza el objetivo crítico de la obra entorno al poder, caracterizándola como: “[...] un discurs desestabilitzador contra el poder establert a tots els nivells, des del textual i la construcció de gènere, fins a la representació sexual, històrica i de l’espai, a partir de la fragmentació i el trencament de la unitat que evocuen el dialogisme bakhtinià i la lluita contra la veu única i l’autoritarisme”.

<sup>41</sup> Como afirma Carlos Eymar (2005: 35): “Los tres tienen en común la denuncia de las ilusiones y de la falsa percepción de la realidad, pero también la búsqueda de utopías. Los tres realizan una labor arqueológica de búsqueda de los principios ocultos de la actividad consciente, si bien, simultáneamente, construyen una teología, un reino de fines.”

líder cargada de determinación que se complementa con una Heura hesitante, aunque con una lucidez ausente en otros personajes. De modo significativo, la caracterización de Aineta entronca con la de un personaje de Capmany, es decir, la mexicana María Solano de *Quim/Quima*, que en dicha novela aparece idealizada<sup>42</sup>. Al mismo tiempo, se observa otra coincidencia feliz con el relato de Oliver, ya que, durante la búsqueda que emprende Quim cuando María desaparece, la voz narrativa emplea una estructura y unas anáforas que evocan los relatos de carácter maravilloso<sup>43</sup>. Este mismo paradigma discursivo permite introducir el maniqueísmo hacia el enemigo, que va a tener como tarjeta de visita una actitud patriarcal propia de las sociedades en que se ensalzaba la violencia a través de cultos falocéntricos. El prototipo de ello es el capitán del barco, misógino<sup>44</sup> y bravucón que pretende conquistar a Aineta.

Paralelamente, se observan aspectos ligados a la sexualidad que manifiestan el grado de honestidad de sus protagonistas. Así, los hombres de rosa enviados por los gigantes son completamente asexuales, improductivos, y provocan episodios de violencia gratuita

---

<sup>42</sup> Tanto por Quim: “La dona més bella, més lluminosa, més forta, més intel·ligent, més bona, més riolera, més seriosa que havia conegut mai” (Capmany, 1991: 168); como por la voz narrativa: “El prodigi de força i gràcia del seu cos esvelt, la meravella d’intel·ligència i dolcesa dels seus ulls negríssims [...]” (Capmany, 1991: 168-169). En el caso de *Quim/Quima*, que sería aplicable también a la obra de Oliver, Martín-Valverde (2002: 186-187) plantea la voluntad de Capmany de retomar la idea de Showalter (vía Moi) a favor de imágenes veraces de mujeres fuertes con las que el lector pueda identificarse.

<sup>43</sup> Esto encajaría, además, con el hecho de que, en sus interrogatorios a testigos, Quim describe a María con los atributos de una juventud pasada, es decir, estancado en un cronotopo ya inexistente.

<sup>44</sup> Por ejemplo: “Diuen que viatge amb dones mal temps assegurat [...]” (Oliver, 1990: 54).

contra los sometidos, evocando la fuerza bruta del totalitarismo para crear terror entre la población. Por otro lado, a raíz de una fiesta en el barco tras largo tiempo de rutina, los sometidos pierden la compostura: explota en ellos la libido sexual reprimida y se inicia una orgía descabellada. Aina y Bernat no lo tratan como una muestra de pasión erótica, sino de carnalidad entre bestias carentes de sensualidad, desbordadas por el deseo animal. Después de ello, los sometidos del barco perdían sus genitales, que caían al suelo como hojas de otoño, salvo al grupo de concienciados liderado por Aine-ta<sup>45</sup>. En la parte final del relato todo va volviendo a la normalidad: el barco retoma el aspecto original, los sometidos recuperan los genitales, etcétera... Pero la concienciación de estos provoca que las cosas ya no puedan ser como antes: se pasan al nudismo y al amor libre sin contemplaciones en un régimen de trabajo cooperativo y de autogestión. La voz narrativa, en la descripción de este nuevo régimen socio-laboral, enfatiza que ahora todos disponen de toda la información sobre lo que sucede en el barco, dando a entender que esta es una de las principales carencias de los sistemas capitalistas y totalitarios. Se nos presenta, pues, un espacio idílico: “tothom estava content i satisfet, i només una cosa els mancava per a tenir tota la felicitat del món: veure terra i arribar-hi” (Oliver, 1990: 182). No obstante, cuando llega este momento, los supervivientes son encarcelados por rebelión y todo acaba como el rosario de la aurora<sup>46</sup>. Aina se esfuma sin dejar rastro: ¿puede acontecerse, en-

---

<sup>45</sup> “Però com més temps passava, manco gent quedava amb atributs, i per tot el vaixell podíeu trobar cigales i clòxines que havien caigut d’entre les cames dels homes i les dones sense que ni ells mateixos hi parassin compte” (Oliver, 1990: 139).

<sup>46</sup> Sólo un personaje, Francina plantea que, si no hubieran vuelto a tierra, habrían podido disfrutar de su mundo utópico ideal, pero Aina esgrima que su misión es

tonces, que ella sea un ente de ese Mediterráneo encantado, como los gigantes? ¿Contiene la transmisión de los relatos maravillosos la semilla de la rebelión contra esa misma moral tradicional, cual arma de doble filo? Sea como sea, Oliver lleva a cabo un ejercicio de trasgresión de un paradigma ideológico-literario subvirtiendo el discurso que lo sustenta.

### **ANDREA VÍCTRIX DE VILLALONGA: DISTOPÍA, CONSUMISMO Y ANDROGINIA**

Ambientada en el año 2050, la novela presenta una distopía futurista en que el paradigma ético ha sufrido un giro radical y con él la fijación del género: personajes sexualmente ambiguos pueblan un espacio entre aséptico y agobiante, que el lector descubre mediante el relato de un narrador autodiegético, llegado del pasado (1965) gracias a un proceso de criónica. Se trata de un *alter ego* del autor: declara ser escritor y haber nacido en 1898 (un año después que Villalonga), compartiendo en gran medida la aproximación a las problemáticas socio-políticas de la época que este había prodigado en la prensa y otros escritos: crítica de la Era industrial, el consumismo, los sistemas totalitarios, etcétera.<sup>47</sup> Así, tras el aniquilamiento atómico mutuo de los EEUU y la URSS por accidente y

---

informar acerca de los gigantes, es decir, dar a conocer al mundo esa forma de totalitarismo que constituye un peligro para todos, aunque la gente sea incrédula, ignorante y desconfiada.

<sup>47</sup> El año de nacimiento podría resultar una fina ironía villalonguiana, en el sentido que miembros insignes de la Generación del 98, como Unamuno, hacían bandera de su oposición a instalar en España la mentalidad occidental basada en el liberalismo capitalista y la experimentación científica.

la eliminación física del pueblo chino, en Europa se controla los comportamientos y los deseos de los miembros de la sociedad a través de la educación y la propaganda, padeciendo una profunda crisis económica al haber llegado al absurdo de saturar el mercado con productos completamente innecesarios. Sin embargo, no se trata solo de una crítica a los regímenes comunistas, ya que en la novela la gran industria capitalista se sitúa detrás de la presión propagandística en pro de un consumo disparatado<sup>48</sup>. La obra constituye más bien una diatriba contra lo que la voz narrativa considera una fusión práctica de marxismo y capitalismo, la socialdemocracia, en un estadio que el autor preveía intolerable, puesto que encumbraba la mediocridad –presentada a través de la casta dominante de los camareros–, el consumismo y valores antitéticos a los tradicionales. En definitiva, un Villalonga ya mayor, apartado decididamente de la corriente literaria catalana mayoritaria, que estaba entonces dominada por autores de la izquierda reivindicativa, y en cierto modo aislado en lo intelectual dentro de una Mallorca que pasaba bruscamente de paraje de ruralismo conservador a meca del turismo de media Europa<sup>49</sup>, cierra su brillante trayectoria narrativa<sup>50</sup> con la representación de un mundo aberrante en que conviven la sexualidad fracasada y la decadencia político-moral.

---

<sup>48</sup> Se trata de una industria que ha hecho artificial al mundo, advirtiéndose en el prólogo que se trata de una sátira del mundo coetáneo (Villalonga, 1997: 9).

<sup>49</sup> “[Villalonga] acabará optando por una vida ascética retirado del mundo exterior, acompañado de su mujer Teresa Gelabert en su casa de la calle del Estudio General cerca de la catedral de Palma” (Clement i Rovira, 2009: 76).

<sup>50</sup> Aunque la novela fue publicada en 1974, tras recibir el premio Josep Pla de novela del año anterior, el autor había iniciado el proyecto de escritura en la década de los 50, en plena Guerra Fría.

Así, la capital de Mallorca, Palma, se ha transformado en Club Turista de la Mediterrània, conocido como Turclub, una de las cuatro ciudades más importantes de Europa. Esta, por su parte, se ha constituido en un organismo político, los Estados Unidos de Europa, presidido por un enigmático y grotesco personaje, *Monsieur-Dame* de Pompignac Le Fleur: “El símbol de l’Estat, el perfecte androgin [...]” (Villalonga, 1997: 58). Su nombre enlaza, por un lado, con la visión crítica de los políticos por parte de Villalonga<sup>51</sup>, aludiendo a los formalismos protocolarios sin sentido, y, por el otro, con lo francés, en una construcción por sí misma andrógina (al unir lo masculino y lo femenino) y evocadora de los prejuicios más castizos hacia la ambigüedad sexual en el seno de la alta cultura gala. La capital de esta unión europea distópica es, claro está, París. Todo ello, así como abundantes galicismos y referencias al mundo francófono, otorga un aire francés al escenario de los acontecimientos<sup>52</sup>. De este modo, el espacio constituye una degeneración *kitsch* e insoportable de la refinada Ilustración francesa en que destaca la idea de artificiosidad. Es decir, la voz narrativa crea un espacio distópico de cariz siniestro, por una ambigüedad entre la hipertrofia del progreso urbano moderno y la atracción por la novedad y la belleza superficial. En relación con lo nacional, probablemente la ideología del autor no le permitía establecer vínculos evidentes con otros territorios de habla catalana en un todo

---

<sup>51</sup> En este caso tampoco hay que olvidar el personaje de Andrea Víctrix, que da nombre a la novela y en cuyas tareas como líder resulta muy difícil distinguir entre lo que es hacer política y lo que es prostituirse.

<sup>52</sup> Incluso uno de los motivos que precipitan los acontecimientos finales de la obra, el hambre y la penuria provocadas por la locura industrialista, se acaba denominando “disette”, término francés que designaba la causa principal que hizo estallar la Revolución en París.

simbólico de carácter reivindicativo<sup>53</sup>, y, por otro lado, la ínsula constituye un espacio cognitivamente adecuado para reproducir una distopía. Por otra parte, una prolepsis inicial –componente que ya se ha visto en el relato de Oliver– anunciando la destrucción del mundo distópico permite al narrador presentarlo como un “paraíso perdido”, no tanto por su intrínseca condición paradisíaca –puesta en tela de juicio repetidamente–, sino por no existir en el momento en que se evoca<sup>54</sup>, aspecto que activa el importante motivo elegíaco de la obra del autor.

Según lo que se puede deducir de las explicaciones del narrador, los males de dicho mundo residen en una combinación de la idea de progreso absoluto y de uno de sus epifenómenos, es decir, la industrialización llevada a sus extremos, en un sistema pervertido por la búsqueda del beneficio sin ningún tipo de interés por la ciencia o el conocimiento. En la Era Industrial, que sustituye la añorada Era Agrícola, el eslogan más repetido por la propaganda gubernamental del periodo reza: “El progrés no es pot aturar”. La articulación de la idea de progreso como desarrollo capital de la sociedad parte de intelectuales galos de la Ilustración liberal dieciochesca –Turgot y Condorcet–, objetivándose en lo político en los ideales que la Revolución Francesa y en lo científico en el positivismo. A Villalonga le fascinaba el siglo XVIII francés, pero más bien solo por la vía literaria: le decepcionó profundamente descubrir que, a la práctica, París no era perfecto, que la civilización moderna es sustituible y

---

<sup>53</sup> Paralelamente, el catalán aparece como una lengua arcaica, aunque comprensible, frente a la modalidad lingüística en boga en el relato, una mezcla neolatina que no dispone de género gramatical.

<sup>54</sup> “[...] he de reconèixer que Turclub va esser per algun temps un paradís terrenal; [...] tan cert és que els veritables paradisos són sempre els perduts” (Villalonga, 1997: 17).

que el avance tecnológico no puede ser infinito (Duran, 1997: 53). Como afirma Simbor Roig (1998: 205), la novela aquí analizada es la recreación ficcional de los fantasmas ideológicos antiprogresistas de su autor. Paralelamente, cabe destacar que la idea de progreso expuesta anteriormente va ligada a un proceso inscrito en el Romanticismo, en que se glorifica la juventud exultante y la energía del cambio frente a la vejez sensata y la prudencia propias del mundo tradicional. En este sentido, Andrea Víctrix es un joven que dará su vida por esa creencia ciega en la utopía del maquinismo sin límites, entregando su cuerpo y su alma al nuevo dios del progreso y la experimentación empírica<sup>55</sup>, que impulsarán la industria química de la alimentación y las drogas de diseño.

Andrea Víctrix, “un ésser alhora encisador i monstruós” (Villalonga, 1997: 9), es uno de los personajes más poderosos de los E.U. de Europa. Como a la inmensa mayoría de habitantes de los E.U. de Europa, le caracteriza una mórbida ambigüedad sexual, así como altos índices de promiscuidad. Se trata de seres andróginos que visten a la romana o que llevan vaqueros, ambos piezas de ropa que no tienen por qué estar marcados genéricamente. Andrea y el narrador sienten una atracción mutua en que pulula la curiosidad por lo desconocido, pero el segundo no llegará a descubrir el sexo del joven (o su ausencia). De este modo, el sexo se convierte en un dispositivo vacío, el secreto de todos los secretos de la novela, que además se compagina con unas tendencias sadomasoquistas y

---

<sup>55</sup> “Así pues, la ciencia empírica es, según la visión del mundo que tiene Llorenç Villalonga, la causante de la desorientación y la pérdida de valores del hombre al sustituir a Dios por un «arma», la ciencia experimental, que en sus manos se convierte en una herramienta altamente destructura con una capacidad mortífera inigualable” (Clement i Rovira, 2009: 89).

suicidas esperpénticas a ojos del protagonista<sup>56</sup>. Contrapuesta a la sexualidad con fines reproductores propia del sistema prescriptivo heterosexual de raíz católica, en Turclub la falta de productividad de las actividades sexuales<sup>57</sup> se manifiesta como una equivalencia simbólica del *cul-de-sac* consumista que vive la sociedad decadente de la novela, incapaz de producir nada realmente sensato para el desarrollo sano y constructivo del ser humano. La excepción a este modelo andrógino-céntrico son aquellos que, como el narrador, superaron con éxito una cura de congelación, ya que, además de haberse rejuvenecido, mantienen su género y sexualidad previos, aunque sufriendo la incomprensión o el desprecio de los demás<sup>58</sup>. Por otro lado, hay que mencionar la existencia de impúberes que, ataviados a menudo solo con una pequeña concha o *slip*, llevan a cabo actuaciones con bajas mortales para el divertimento de adultos. Se descubre, además, que son castrados para dejarles completamente asexuados, aunque el narrador no puede evitar proyectar sobre ellos sus impulsos sexuales, describiéndolos como “àngels libidinosos i blasfems” o “lascius com cabrits” (Villalonga, 1997: 32; 211). Estas figuras controvertidas encarnan la falta de virtudes de una sociedad envilecida que se permite sacrificar niños en espectáculos.

---

<sup>56</sup> Un professor universitari comenta del siguiente modo una matanza en un local de Orgías Colectivas: “¿Tots els morts eren masoquistes? En aquest cas no es tracta de crim, sinó de goig mutu, un divertiment legal, sempre que el matador tengui carnet de sàdic, naturalment” (Villalonga, 1997: 199).

<sup>57</sup> La procreación se realiza artificialmente en incubadoras y se halla bajo el control del Estado.

<sup>58</sup> La ironía villalonguiana sale a la luz cuando la voz narrativa aclara que en Turclub el término “homosexual” designa a la persona que se siente atraída por un solo sexo, mientras que el heterosexual no hace distinción de ningún tipo a la hora de escoger pareja sexual (Villalonga, 1997: 63).

En resumen, el lector se halla frente a un texto tan proclive a la ambigüedad como las opiniones y actitudes que se han llegado a conocer del propio autor<sup>59</sup>. La novela ofrece múltiples lecturas, que no excluyen su interpretación a la luz del régimen franquista coetáneo<sup>60</sup> o el análisis textual del travestismo y la transexualidad,

---

<sup>59</sup> Cabe advertir que, con todo, los estudiosos de Villalonga han subrayado las contradicciones del autor, ligadas a sus cambios de rumbo en lo ideológico, lo estético o lo literario a lo largo de su vida (Simbor Roig, 1999: 17-18), ocasionando una elevada incertidumbre interpretativa en los textos que traslucen ironía, abundantes en este maestro de la ambigüedad.

<sup>60</sup> El joven Villalonga mostró una cordial admiración por el falangismo, pero no hizo especial gala de actitudes a favor del régimen franquista, más allá de la defensa de unos valores conservadores y católicos que eran afines a la ideología imperante. Si bien la sátira de *Andrea Victrix* se muestra antimaoquista, antisocialista y anticapitalista, con un deje nostálgico de antiguo régimen combinable con una sensación de imperativo ecológico, el hecho de que la narración transcurra en un régimen claramente dictatorial, con un líder que estéticamente parece un fante afeminado, debería ser tomado en cuenta, ya que Franco poseía una constitución física y un timbre de voz escasamente varoniles. Mientras Villalonga redactaba la novela, el franquismo iniciaba su reconversión al capitalismo de libre mercado, en la etapa conocida como “El desarrollismo”, la marca más sólida en defensa del ideal de progreso material capitalista que hubo existido jamás en España. Con el aperturismo, vertiente socio-política de lo anterior, llegaba el turismo masivo a las playas de las Baleares, el germen de Turclub. El franquismo, que se vendía a la población con un discurso social de solidaridad e igualdad, se dejó presionar por expertos e industriales para reconfigurar jurídica y económicamente el país de acuerdo con los patrones occidentales del consumismo masivo: es la época de multiplicación de los electrodomésticos en los hogares. Por otra parte, no parece irrelevante que en el relato se usen los mismos argumentos para abogar por el disfrute de los niños acróbatas suicidas que los empleados a favor de las corridas de toros, que el franquismo consolidó como la “Fiesta Nacional”: “«Els [a los niños] crien per a això», em deien si intentava protestar. «L'Estat protegeix la infantesa; els destinats a aquests jocs no passen del 0,01 per cent.»” (Villalonga, 1997: 31).

el cual ha sido llevado a cabo espectacularmente por Martínez Gili<sup>61</sup> (2007). De este modo, cabe decir que las diversas contradicciones de Andrea Víctrix proceden de la convergencia en su persona de muchos de los vectores significativos del relato: la androginia y promiscuidad sexuales, la juventud venerada, lo estéticamente *kitsch* de sus apariciones públicas, la abyección de una moralidad machacada por el sistema, etcétera. En realidad, la forma existencial de Andrea se identifica con la base misma del modelo económico distópico. Así, tanto la toma de estimulantes para multiplicar las propias capacidades como la compra a crédito tienen consecuencias letales: el joven líder muere antes de cumplir cuatro lustros y el sistema industrialista de los E. U. de Europa se hunde al poco sin remedio. Los estimulantes y el crédito anticipan un placer que deviene absurdo al reducirse en extremo el tiempo de su goce<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Este estudio sintetiza un acercamiento a *Andrea Victrix* que no resulta nada difícil suscribir: “[Villalonga] elabora, simplement, un pastitx carnavalesc. *Andrea Victrix* constitueix, en efecte, una imitació paròdica [...] del contingut dels articles de Villalonga, alhora que subratlla la infinita capacitat performativa –creativa, subversiva, transgressora– del llenguatge tot fent un exercici de retorsió, de literatura dins de la literatura, sobre un gènere literari que li ofereix, a més, un terreny ja caracteritzat per la seva no submissió a les restriccions de la llei de la versemblança” (Martínez Gili, 2007: 277-278).

<sup>62</sup> Ingerir drogas lleva a gozar del presente más allá de las posibilidades del propio cuerpo, pero sin continuidad posible, mientras que vivir de crédito supone un aparente goce material en un presente carente también de continuidad a la práctica, ya que hipotecarse de ese modo conduce a la nulidad del sujeto, que sufre crecientes obligaciones laborales para sufragar la deuda y el cada vez menor espacio de un hogar ocupado por los electrodomésticos.

## CONCLUSIONES

Las tres obras analizadas encauzan la relación entre utopía, sexualidad y nación desde una perspectiva temporal diferente, abrazando las tres categorías que engloban el panorama completo de nuestra concepción del tiempo: *Quim/a*, el pasado; *El vaixell d'iràs i no tornaràs*, el presente; *Andrea Victrix*, el futuro. En lo que concierne el pasado, Capmany realiza una tarea de transmisión de saber, de consciencia y de competencias a las jóvenes generaciones, una vindicación del pasado para construir el futuro<sup>63</sup>. Oliver plantea, en ese intrigante momento histórico que va del Mayo del 68 a los meses posteriores a la muerte de Franco, una utopía en movimiento, dinamizada por las incógnitas de un final abierto que permitirá transmitir en el mundo real la experiencia libertaria, basada a su vez en los ideales difundidos a raíz de las revueltas parisinas. Por su parte, Villalonga elabora su distopía desde la negación de supuestos que eran el motor ideológico de las obras anteriores, a partir del esbozo grotesco del exceso de los mismos: de progreso, de sexo, de consumo, de socialismo. Si las autoras buscan concienciar a través de tesis a validar socialmente, Villalonga pretende mantenerse en terreno conocido, aquello que podía considerar el *aurea mediocritas* del humanismo liberal cristiano, arremetiendo con una amenaza pseudo-apocalíptica.

En cuanto al uso literario de lo sexual y lo nacional, ambos conllevarán sufrimientos y penurias para *Quim/a*, en especial cuando se cosifique en *Quima*, catalizando las problemáticas

---

<sup>63</sup> Cabe señalar que el mecanismo preferido de construcción de la trama en Capmany es el recuerdo, producto de la activación de la memoria (Cortés, 2002: 42), la memoria colectiva de todo un pueblo.

sociales, nacionales y de género que encuentra en su camino a través del dolor del ser. En cambio, el dolor del ser en la novela de Villalonga se evidencia ante lo asexual o sin género, castrador de vida y esperanza, así como ante la enajenación de un espacio reconocido como propio. Tanto en el relato de Oliver como en el del mallorquín no poder procrear sexualmente se vincula a la falta de libertades de un régimen totalitario, aunque en el primer caso, la promiscuidad se refleja como una liberación y no como un exceso que impida la autorrealización. Por otro lado, a diferencia de las obras de las autoras, el espacio novelesco de *Andrea Vicitrix* no es pancatalán, sino un lugar extranjerizado que aparece nacionalmente descentrado, integrándose en un todo afrancesado que remite a la homogenización sociocultural preconizada por la Revolución. También Capmany combate los modelos enajenadores de impronta extranjera, mientras que Oliver trata la cuestión más sutilmente, quizás por ser como Villalonga escritores de la periferia en el ámbito nacional catalán.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCELÓ, X. (2008), “*El vaixell d’iràs i no tornarà, fragmentació (entre la rondalla i la psicologia)*”, Maria Muntaner & al. (eds.), *Poètiques de ruptura*, Temps Obert 13, Palma, Lleonard Muntaner, pp. 241-254.
- CANYADA, X. (1990), “La màgia i la ironia a través de la rondalla”, *Avui* [suplemento “Cultura”], 1 de diciembre, p. 10.
- CAPMANY, M. A. (1991), *Quim/Quima*, Ramon Llull / Novel·la 36, Barcelona, Planeta.
- CHARLON, A. (1990), *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*, trad. de Pilar Canal, Llibres a l’Abast 256, Barcelona, Edicions 62.

- (2002), “La història catalana en les novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Com i per què?”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 21-38.
- (2007), “Hipotextos o pretextos: els manlleus novel·lescos de Maria Aurèlia Capmany”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 79-100.
- CLEMENT I ROVIRA, J. A. (2009), “Andrea Víctrix. La era industrial según Llorenç Villalonga”, *Latin American Affaires*, 28, pp. 69-92.
- CORTÉS, C. (2002), “La lluita contra el pas del temps en la narrativa de Maria Aurèlia Capmany”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 39-55.
- DURAN, X. (1997), “La idea de progrés en Pla i Villalonga”, *Serra d’Or*, 447, pp. 52-54.
- ESCANDELL, D. (2007), “L’element popular en la construcció de la narrativa de Maria-Antònia Oliver: una mostra de l’experimentació estilística dels anys setanta i vuitanta”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 137-156.
- ESCANDELL, D. & MONTSERRAT S. (2009), “Recursos rondallístics en la narrativa de Maria-Antònia Oliver: tòpics i llengua”, Joan Armangué & Caterina Valriu (eds.), *Illes i insularitat en el folklore dels Països Catalans*, Càller, Arxiu de Tradicions de l’Alguer, pp. 69-79.

- EYMAR, C. (2005), “El cicerone: en memoria de Paul Ricœur”, *El Ciervo*, 652-653, pp. 34-36.
- GRILLI, G. (2002), “Maria Aurèlia Capmany i Virginia Woolf en dos llibres de transformacions”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 163-167.
- JULIÀ, L. (1999), “Quan les dones fumen: Maria Aurèlia Capmany – Simone de Beauvoir”, Lluïsa Julià (ed.), *Memòria de l’aigua: onze escriptors i el seu món*, La Mirada Literària 37, Barcelona, Proa, pp. 89-121.
- MARTÍN-VALVERDE, A. (2002), “*Quim/Quima*, de M. A. Capmany: ¿plagio, pastiche, parodia o simplement un homenaje a Virginia Woolf?”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 181-191.
- MARTÍ-OLIVELLA, J. (1998), “Maria-Antònia Oliver o la maduresa narrativa de la generació dels setanta”, J. M. Sobrer (ed.), *Actes del Vuitè Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Biblioteca Abat Oliba 194, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 169-187.
- MARTÍNEZ GILI, R. (2007), “Llorenç Villalonga i la Hola-Hola: la societat de consum, entre la premsa i la novel·la”, Christian Camps & Montserrat Roser (eds.), *2n Col·loqui Europeu d’Estudis Catalans, 2: La intertextualitat a la literatura de la postguerra fins avui*, Péronnas, Association Française des Catalanistes & Éditions de la Tour Gile, pp. 273-287.
- McNERNEY, K. (1989), “Catalan Crazies: The Madwomen in Maria-Antònia Oliver’s Attic”, *Catalan Review*, 3.1 July, pp. 137-144.
- (1992), “Funciones bipolares en la obra de Maria-Antònia Oliver”, Antoni Vilanova (ed.), *Actas de X congreso de la Asociación Internacional de Histanistas*, t. III, Barcelona, PPU, pp. 97-103.

- MESTRE I GODES, J. (1999), *El compromís de Casp: un moment decisiu en la història de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62.
- MISIEGO I LLAGOSTERA, M. (1982), “Maria Aurèlia Capmany: un feminisme «diferent»”, Manuel Duran & al. (eds.), *Actes del Segon Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Yale 1979*, Biblioteca Abat Oliba 24, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 389-403.
- OLIVER, M. A. (1990), *El vaixell d’iràs i no tornaràs*, Els Llibres de Butxaca 11, Barcelona, Edicions de La Magrana.
- PÉREZ, J. (1993), “Maria Aurèlia Capmany’s Quim/Quima: Apocalyptic and Millennial Context, Text and Subtext”, *Catalan Review*, 7.2, pp. 91-103.
- PONS, A. (2002), “Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la Catalunya d’avui”, Montserrat Palau & Raül-David Martínez Gili (eds.), *Maria Aurèlia Capmany: l’afirmació en la paraula*, Antines 2, Valls, Cossetània Edicions, pp. 81-92.
- SIMBOR ROIG, V. (1998), “La utopia segons Llorenç Villalonga”, *Llengua & Literatura*, 9, pp. 173-205.
- (1999), *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. Biblioteca Sanchis Guarner 46, València & Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana & Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- TODA I BONET, A. (2009), “Maria Aurèlia Capmany i l’existencialisme”, Kálmán Faluba & Ildikó Szijj (eds.), *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, t. I, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 427-436.
- VILLALONGA, L. (1997), *Andrea Victrix*, L’Àncora 108, Barcelona, Destino.
- WOOLF, V. (2004), *Orlando: A Biography*, Londres, Vintage Books.

## EL FEMINISMO MÁS CRÍTICO DE LOS AÑOS VEINTE EN ESPAÑA: LOS *PELIGROSOS* ARTÍCULOS DE MAGDA DONATO

Teresa PUCHE GUTIÉRREZ  
(*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*)

**Palabras clave:** Magda Donato, feminismo, liberación, los años 20, periodismo.

**Resumen:** En torno a la década de los años 20 en España se va a producir un proceso de culturización de la mujer que va a dar lugar a una serie de cambios importantes en lo que se refiere a su participación activa en la sociedad, en tanto que comienza a tomar conciencia de sí misma, de su potencial y, al mismo tiempo, de su posición desventajosa respecto al hombre. Esta situación conlleva el despertar del sentido crítico pues la mujer ya no se conforma con contemplar la realidad sino que ahora quiere intervenir en ella. La reflexión femenina sobre un mundo en el que escasamente incide va a ir ganando terreno y cobrando importancia, como muestra el quehacer periodístico de la también autora teatral Carmen Nelken, más conocida por su seudónimo, Magda Donato. Su pensamiento, dentro del marco de un feminismo más crítico que el de sus contemporáneas, ha sido prácticamente ignorado y olvidado por años y, por esta razón, exige una mirada retrospectiva que permita establecer los parámetros ideológicos sobre los que se asienta su posicionamiento respecto del modelo vigente en las primeras décadas del pasado siglo, como demuestran los diversos artículos publicados en la revista *España*, en 1920. Donato se vale de la palabra para evidenciar la escasez de auténticos abanderados del feminismo en España que puedan conducir este movimiento social de liberación e integración de la mujer por caminos

de coherencia y eficacia, sobre todo entre aquellos que ocupan puestos relevantes en el ámbito político. Esto sucede en un momento en el que las asociaciones de mujeres feministas habían proliferado de forma considerable pero sin una conciencia real de lo que significaba la lucha en pro de la igualdad que, para Magda Donato, estaba íntimamente relacionada con el logro del derecho al voto, que permitiera garantizar unas mejoras laborales y un acceso a la cultura.

**Mots-clés :** Magda Donato, féminisme, libération, les années 20, journalisme.

**Résumé :** Vers le milieu des années 20 en Espagne, va se produire un processus d'acculturation de la femme qui mènera à des changements majeurs en ce qui concerne sa participation active dans la société, en tant qu'elle commence à prendre conscience de soi-même, de son potentiel et en même temps, de sa position désavantageuse par rapport aux hommes. Cette situation conduit à l'éveil de l'esprit critique car la femme ne se contente plus de contempler la réalité, mais veut aussi y intervenir. La réflexion des femmes sur un monde qu'elles touchent à peine gagnera du terrain et deviendra plus importante, comme le prouve le travail journalistique du dramaturge Carmen Nelken, mieux connue sous son nom de plume, Magda Donato. Sa pensée, dans le cadre d'un féminisme plus critique que celui de ses contemporaines, a été pratiquement ignorée et oubliée pendant des années et, par conséquent, nécessite un regard rétrospectif afin d'établir les paramètres idéologiques sur lesquels repose sa position par rapport au modèle en vigueur dans les premières décennies du siècle dernier, comme en témoigne le nombre d'articles publiés en Espagne en 1920. Donato utilise la parole pour montrer l'absence de véritables porte-bannières du féminisme en Espagne qui puissent conduire ce mouvement de libération et de réinsertion sociale des femmes par le chemin de la cohérence et de l'efficacité, en particulier entre ceux qui occupent des postes importants dans l'arène politique. Cela arrive à un moment où les organisations féministes se sont considérablement multipliées mais sans une réelle prise de conscience de ce que signifiait la lutte pour l'égalité, qui, pour Magda Donato, était étroitement liée à la réalisation du droit de vote, qui permettrait d'assurer un meilleur fonctionnement et l'accès à la culture.

**Keywords:** Magda Donato, feminism, liberation, the 20s, journalism.

**Abstract:** Around the mid- 20s in Spain a process of acculturation of women was to take place that would lead to major changes with regard to their active participation in society. Women would begin to become aware of themselves, of their own potential and, at the same time, their disadvantaged position when

compared to men. This situation leads to the awakening of the critical sense as women- they no longer wish to contemplate the reality, but now want to intervene. The female reflection on the world that she can scarcely affect will be gaining ground and becoming more important, as shown in the journalistic work of the playwright Carmen Nelken, better known by her pen name, Magda Donato. Her thinking, within the framework of a more critical feminism than their contemporary, has been virtually ignored and forgotten for years. Therefore, it requires a look back in order to establish the ideological parameters on which rests its position on the current model in the early decades of the last century, as evidenced by the number of articles published in Spain in 1920. Donato uses the word to demonstrate the lack of real champions of feminism in Spain that can lead this movement of liberation and social integration of women into the way of coherence and effectiveness, especially among those who occupy important positions in the political arena . This happens at a time when feminist women's organizations have proliferated considerably but without a real awareness of what it meant to the struggle for equality that for Magda Donato was closely related to the achievement of the right to vote that would ensure better working conditions and access to culture.

A la hora de hacer un balance de lo que pudo significar el empeño y la participación de las mujeres<sup>1</sup> en la sociedad española de las primeras décadas del siglo XX, no se puede pasar por alto la pluralidad de relaciones posibles a las que nos enfrentamos, las

---

<sup>1</sup> En mi opinión tiene más sentido hablar de “mujeres” en plural porque utilizar el término en singular puede llevar a dos equívocos importantes de partida: la consideración de la mujer como realidad nominal abstracta y colectiva al mismo tiempo, lo cual estaría lejos de la intención de este artículo que pretende sustentarse en la más concreta historicidad, por un lado, y, por otro, en la negativa a englobar en un mismo compartimento estanco a mujeres cuyas realidades socioculturales, y por ende económicas, difieren sustancialmente entre sí. Por tanto, usar el término mujer en singular implicaría una pérdida de perspectiva del estado real de las cosas, incluso desde la presunción de que muchas de las problemáticas a las que podemos referirnos afectan a una mayoría de sujetos.

cuales van a estar directamente determinadas por el estatus económico, cuyas repercusiones se dejan sentir en las diversas formas de interacción con el contexto sociopolítico y cultural. En este sentido va a producirse una multiplicidad de factores de diferenciación entre las realidades que acontecen a unas y a otras mujeres como la pertenencia al ámbito rural o urbano, el acceso a la enseñanza reglada, la incorporación al mundo laboral o la inclusión en la actividad política, así como la posibilidad de asociacionismo y la intervención institucional, entre otros. No es el cometido último de este trabajo analizar la incidencia de cada uno de los factores mencionados en el pensamiento feminista del momento histórico que nos ocupa, pero, al mismo tiempo, no será posible entender ciertos planteamientos críticos del feminismo si no es atendiendo a las situaciones reales que enfrentan las mujeres dentro del organigrama social establecido por hombres, al cual se circunscriben.

En una mirada retrospectiva a los años que anteceden a la década de los 20 del pasado siglo en España se observan varias tendencias de actuación de las mujeres en pro de la conquista lenta pero progresiva de derechos y de presencia social, entre las que destacan una incipiente y aún escasa incorporación al mundo escolar y académico institucionalizado siempre ligada a una posición económica de privilegio, y también una, algo más consolidada, actividad asociacionista, en su mayoría católica, cuya pretensión fundamental es el colaboracionismo social, pero sólo en ciertos sectores en los que no se establece competencia alguna con la actividad desarrollada por los hombres. “El género femenino, relegado a los espacios privados y en manifiesta discriminación frente al masculino en los públicos, tenía por delante un largo camino para aquilatar su dignidad individual, su autoridad familiar y su participación en la vida pública” (Lacalzada de Mateo, 2004: 692).

Esta fase de intervención de las mujeres en la sociedad, que podemos situar a finales del siglo XIX, aún no está, por tanto, en

situación de compararse con los movimientos feministas que están produciéndose en América y Europa, pues no parte de “(...) una conciencia colectiva, como había ocurrido con las sufragistas en Estados Unidos y Gran Bretaña” (Pérez Acosta, 2002: 5), ni de lucha de clases fruto de la desigualdad entre géneros. Las causas de este hecho habría que buscarlas, en opinión de María de los Ángeles Pérez Acosta, en las particulares características que presenta el sistema socioeconómico y político español:

El hecho de que el país viviera esencialmente de la agricultura, el escaso papel que jugaban las clases medias emergentes, la influencia ideológica de la Iglesia y que la industrialización llegara más tarde incidió (sic) de forma decisiva en el retraso de la organización del movimiento feminista y en el mantenimiento de la mujer en una posición subordinada y tradicional. (Pérez Acosta, 2002: 5).

Una economía agrícola que determina una mayor presencia de la mujer en los espacios rurales, más alejados de las innovaciones y el progreso que ofrecen las ciudades, una todavía escasa clase media que vaya conquistando ciertos derechos propios de las clases acomodadas, y la casi nula incorporación de la mujer al trabajo industrial son factores cuya incidencia se traduce en dos problemáticas esenciales padecidas por las mujeres españolas de finales del siglo XIX, éstas son la profunda ignorancia en la que se encuentran sumidas por la restricción generalizada de participar de un sistema educativo creado para hombres<sup>2</sup>, y, como consecuencia de la anterior, la im-

---

<sup>2</sup> A este respecto una mujer inolvidable es Concepción Arenal, la cual se vio obligada a vestirse de hombre para poder asistir a clases universitarias en 1841. Esto

posibilidad de generar un sentido crítico que se traduzca en acción reivindicativa. Bajo estas circunstancias resulta obvio que a la mujer se le brindan pocas herramientas que favorezcan su emancipación y su liberación del yugo patriarcal.

Claro está que ambas carencias (ignorancia y falta de sentido crítico) se verán propiciadas además por los principios ideológicos conservadores que la Iglesia se encargará de fomentar con argumentos de toda índole<sup>3</sup>, los cuales apelan, en primera instancia, a una subordinación de la mujer respecto del hombre. Así pues, “El primer movimiento defensivo contra el liberalismo se orientó a mantener el modelo tradicional de «La perfecta casada» de Fray Luis de León (sic) y la «mujer fuerte» de la Biblia centro del hogar y apartada de los espacios públicos.” (Lacalzada de Mateo, 2004: 710).

Más tarde, y por influjo de las sociedades más industrializadas, dicho modelo de referencia se verá suplantado por el de la mujer como “ángel del hogar”.<sup>4</sup> Se trata de una doble reacción: ora frente a la intervención directa que están llevando a cabo las mujeres

---

no es más que uno de los muchos ejemplos que nos dan idea de los obstáculos con los que se encuentran las mujeres que se apartan de los patriarcales cánones establecidos.

<sup>3</sup> Hay todo un intento por parte de los ideólogos católicos de dejar claro, en última instancia, que se trataba de “Un problema que se desbordaba más allá de las relaciones Iglesia-Estado hundiéndose sus fibras en las conciencias, actitudes, modo de concebir la vida... etc.; en definitiva, no era posible un término medio, se estaba con Dios –el presentado desde la Iglesia católica española– o contra Dios.” (Lacalzada de Mateo 2004: 711).

<sup>4</sup> Esta denominación de “ángel del hogar” para referirse a la mujer está extraída de una obra de María del Pilar Sinués de Marco, publicada en 1859 bajo el título, *El ángel del hogar: obra moral y recreativa dedicada a la mujer* (Madrid, Española de Nieto y Comp.).

obreras, como mano de obra barata de una industria *in crescendo*, la cual trae como resultado una lucha contra el poder económico opresor que establece derechos laborales diferenciados para el hombre y la mujer; ora frente al nuevo modelo que la incipiente actividad laboral (donde las mujeres están participando) conlleva en lo que se refiere a la desestabilización de la tradicional estructura familiar de base, pues “La mujer en cuanto subordinada a sus funciones de hija esposa y madre tenía su ámbito de acción social primordial en la familia, sin personalidad independiente, su estatus social iba ligado al del esposo” (Lacalzada de Mateo, 2004: 699). En el fondo se trataba de reforzar, una vez más, la idea de que la mujer tenía un espacio reservado para ella en cuanto que sus obligaciones con la sociedad seguían teniendo como sede primordial el hogar y el resto de sus actividades debían estar subordinadas a éste, determinando un modelo de intervención social de la mujer constreñido y, en la mayoría de los casos único.

El “ángel del hogar”, invento del capitalismo liberal burgués, ponderó “la familia” como principio fundamental de organización social burguesa. El modelo de familia que fue evolucionando a lo largo de los siglos, acorde con el grupo social que protagonizó cultural y económicamente cada momento histórico, ahora en el XIX, con la burguesía como protagonista, demanda una mujer que sea decente, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada, sacrificada... (Cantero Rosales, 2011: s.p.).

Tal estereotipo de mujer lograba adaptarse perfectamente a lo que una sociedad dominada por hombres exigía a favor de una estabilidad en las relaciones de poder constituidas, el cual, “En la Europa mediterránea y católica (...) fue asumido de forma literal” (Arce

Pinedo, 2005: 252), en el entendido de que se daba el mayor nivel de preponderancia a lo que debía ser salvaguardado a toda costa: la familia como estructura social de base cuyo eje sería ese “ángel de la casa” al que aludíamos. “Para los que asumían este discurso de la domesticidad no cabría duda de que Dios y/o la Naturaleza, en su suprema sabiduría, había establecido este orden, que era el idóneo” (Arce Pinedo, 2005: 251). Esta actividad doméstica obligada (y por qué no, consentida bajo un mayor o menor grado de conciencia por las mujeres) con frecuencia resultaba incompatible con el desarrollo de otras tareas como el estudio o la práctica profesional (arte, periodismo, política, etc.), sobre todo para aquellas mujeres que pertenecían a las clases sociales más empobrecidas, e incluso, las que siendo económicamente pudientes, vivían en un núcleo familiar muy estricto y poco propicio.

No obstante, el siglo XX va a dar comienzo con algunos cambios de consecuencias importantes, en parte favorecidos por la apertura creciente a Europa la cual va a poner de moda, además de las asociaciones de mujeres, que ya estaban operando en términos prácticos con ciertos proyectos de orden social, un interés por las ideas feministas, las cuales generarán ciertas inquietudes entre la intelectualidad no sólo femenina sino también masculina. Como resultado de estas modernas expectativas surgirá la Asociación para la Enseñanza de la Mujer de mano de Fernando de Castro y bajo el auspicio de la Institución Libre de Enseñanza (en los últimos años del siglo XIX) y el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina (en 1906) como iniciativa de la Junta de Damas de la Unión Iberoamericana de Madrid, entre otros (Solé Romeo, 2011).

Ya en la segunda década del siglo XX comenzarán a proliferar los grupos y asociaciones de mujeres feministas, en su mayoría no radicales, cuya pretensión no era, “(...) socavar los cimientos de la sociedad establecida (...) De ningún modo se puso en discusión el papel tradi-

cional de esposa y madre, pero se logró la contemporización con las nuevas ideas llegadas al país” (Solé Solé, 1988: 80). Esta tibieza del feminismo español dio lugar a situaciones enfrentadas que chocaban de pleno con los principios feministas más radicales, defendidos por algunas mujeres con mayor conciencia de las problemáticas reales a las que había que hacer frente respecto de la situación social injusta sufrida por las mujeres. Se puede afirmar que

A partir de aquí, la crítica feminista hizo uso de dos estrategias complementarias, si bien, contradictorias, ambas sustentadoras de los pilares de la ciudadanía: una, denunció el incumplimiento del principio de igualdad, que se definía como asexuado; otra, establecidas y asumidas las funciones sociales de cada uno de los sexos, proclamó la maternidad como virtud exclusiva de las mujeres, acreedora de reconocimiento político. (Cantero Rosales, 2007: s.p.).

La falta de sentido crítico y de espíritu de lucha de este todavía pseudofeminismo será duramente atacada por algunas mujeres desde ciertas plataformas de poder como la prensa o los foros políticos institucionales. Es el caso de Carmen Eva Nelken Mansberger<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Bajo una dudosa fecha de nacimiento que algunas fuentes sitúan en 1898, las más en 1900, y otras en 1902, lo cierto es que Carmen Eva Nelken Mansberger, nace en Madrid. Su origen judío por parte de madre y padre y el tener unos apellidos de ascendencia alemana le acarrearán problemas de rechazo por parte de la sociedad española más conservadora y contraria a cualquier tipo de concesión a extranjeros. Antes y durante la etapa republicana fue políticamente activa como reportera y articulista en periódicos y revistas como *La Tribuna* y *España*. Su hermana mayor, Margarita Nelken será la única mujer diputada en las tres legislaturas de la Segunda

más conocida por su seudónimo, Magda Donato, cuya formación se había visto propiciada por una situación económica favorable, la cual le había permitido viajar e instruirse en Europa, al igual que a su hermana Margarita Nelken. Se sabe de Donato que

(...) conocía cuatro idiomas en casa hablaban alemán, francés e inglés y los viajes habían sido una constante en la vida de las jóvenes hermanas Nelken, casi un precepto educativo. Su recorrido educativo estuvo, en parte, basado en una preparación particular en su domicilio debido a las dificultades de adaptación al adverso ambiente católico y conservador donde se las tachaba de ateas, judías y extranjeras (Branciforte, 2012: 29-30).

El hecho de que las mujeres con una vida socialmente activa en diversos frentes de la labor política, periodística o asociacionista provengan de ámbitos económicamente relevantes es un elemento básico para entender que los primeros movimientos femeninos y, más tarde, feministas de España no surgen en el seno de los más sórdidos climas de desigualdad y pobreza, sino que se conforman al interior de una clase social privilegiada, burguesa y hasta aristócrata, como sucede con “Lilly Rose de Cabrera Schenrich, más conocida como la marquesa del Ter” (Branciforte, 2012: 17) y fundadora de la Unión de Mujeres de España (UME) en 1918, a la que se unirá Magda Donato.

---

República Española. Exiliada tras la guerra civil española, llevará a cabo una intensa actividad como actriz y dramaturga hasta su muerte, acontecida en México en 1966 (Cfr. Bernard 2009).

Esta situación establece diferencias esenciales con el feminismo internacional que combina una iniciativa burguesa con el activismo propiamente obrero de las clases sociales depauperadas. Se podría pensar, en este sentido, que el feminismo español no surge por una necesidad consciente de la sociedad (lo que no exime de una necesidad real), sino por una voluntad de asimilación de los procesos históricos que se van sucediendo en Europa (y, en este caso, también en América), a los que España, reiteradamente, se ha sumado tarde.<sup>6</sup> No obstante, e incluso desde la consideración de un feminismo iniciático asumido como moda o divertimento de las burguesas con deseo de emplear su tiempo libre en alguna gloriosa acción, no podemos obviar que algo había cambiado en la situación sociohistórica de comienzos de siglo para que surja el imperativo de asumir un movimiento que toma como eje fundamental de su reivindicación la desigualdad de género, cuyas repercusiones posteriores van a ser mucho más contundentes y peligrosas para la estabilidad del sistema patriarcal consolidado.

Tal es el discurso periodístico de Magda Donato, el cual se inserta dentro de un contexto feminista más consolidado y crítico por varias razones que explicaré a continuación, y para las que tomaré como referencia textual los artículos publicados en la revista *España*, su mayoría en 1920 y algunos más en 1921. Donato parte del convencimiento de que el feminismo, además de su obvia función de evidenciar la situación desventajosa de la mujer en la sociedad, debe demostrar, desde los mecanismos discursivos, la posibilidad de

---

<sup>6</sup> Margarita Nelken al valorar las características del feminismo español afirma: "Nuestro feminismo es de origen reciente y reflejo del resultado de otros feminismos y obedece, ante todo, en el incremento que va tomando, a la necesidad económica." (Nelken, 1975: 45)

autodefinirse, es decir, el feminismo sirve para hablar de feminismo. Es lo que podríamos llamar un *metafeminismo*, para hacer más comprensible la idea. Esto que pudiera parecer una obviedad no lo es tanto si pensamos que hasta ese momento el feminismo se ha asumido más como una praxis, pero no tanto como un discurso de poder. Por eso el mecanismo al que recurre Donato para legitimar dicho proceso es la equiparación del discurso feminista con otro que es aceptado por la intelectualidad y sociopolíticamente reconocido: el de la crítica artística. Todo ello mezclado con ciertos recursos, como una elocuente retórica y el humor negro de su fulminante ironía, conlleva este resultado:

Hasta ahora la crítica artística era el último refugio, el recurso supremo de todos los ignorantes, de todos los idiotas, de todos los intelectualmente impotentes (...)  
Esto sucedía hasta hace poco, muy poco; pero ahora y desde este punto de vista, el feminismo empieza a hacer una competencia muy seria a la crítica artística. Se habla de feminismo casi con la misma facilidad y desde luego, con más ignorancia todavía que de arte; el que no sabe de nada, no ha estudiado nada, ni está enterado de nada, se hace feminista y escribe artículos donde dice que las cosas han cambiado mucho (Donato, 1920a: 15).

Este texto presenta un juego engañoso para el lector porque, aunque pudiera parecer que está desprestigiando el discurso feminista, en realidad está haciendo todo lo contrario: primero, al situarlo al mismo nivel que la “crítica artística”, le está concediendo una categoría indiscutible, como si se tratara de una práctica consolidada por el tiempo y el ejercicio de la misma; y segundo, al abordar el feminismo a nivel discursivo, al afirmar que se habla de él “con más ignorancia todavía

que de arte”, y todo lo que sigue, está dejando claro que el feminismo es un asunto muy serio, que no debe ser trivializado, y que desde luego requiere un más alto nivel de formación para ser sustentado que la crítica de arte, a la que toma como paradigma discursivo y no de manera casual. Si tenemos en cuenta que el discurso crítico, en este caso referido a la práctica artística, se configura como la máxima representación de “El juicio individual [el cual], junto al objetivo de crear un nuevo gusto más o menos consensuado, son piezas clave en la constitución de la identidad de la burguesía como clase dominante a través de la opinión pública” (De la Villa 2003: 23), entonces resulta más sencillo entender por qué el denostar de la posibilidad de que el discurso feminista se equipare al de la crítica de arte no pasa de ser más que un juego retórico en el cual se pretende afirmar lo contrario de lo que se dice. El discurso feminista, para Donato, se legitima a nivel político en la medida en que pasa del ámbito “individual”, restringido y subjetivo, al ámbito público y “consensuado”.

La defensa del feminismo discursivo no contrarresta valor alguno, para Donato, al feminismo práctico, pues más bien éste último es abordado en la mayoría de sus citados textos como una consecuencia lógica del primero. En el referido artículo, cuyo fin es una crítica abierta y directa a Cristóbal de Castro,<sup>7</sup> y a su desconocimiento no sólo del feminismo ideológico sino también del pragmático, se detiene a establecer la relación que determinadas acciones feministas mantienen con la idea de sufragio tan debatida por los años 20 en España, y para ello remite a ciertas afirmaciones atribuidas a De Castro:

---

<sup>7</sup> Cristóbal de Castro es un escritor y político español nacido en 1874 y fallecido en 1953, conocido por su producción poética y periodística, así como por su labor como traductor. Llegó a ser, en el terreno político, gobernador de Álava.

Para terminar, el ilustre escritor se digna hacernos saber que: “El Congreso se ocupará de temas extrasufragistas, hipersufragistas, por ejemplo: el trabajo nocturno, el seguro de las obreras embarazadas, la higiene de los niños en los talleres y escuelas, la reforma del trabajo a domicilio, etc., etc... Nada de esto tiene que ver con el sufragio, conviene que conste para aviso de sufragistas impenitentes. (Donato, 1920a: 15).

Para Magda Donato el sufragio, por definición, conlleva, en su modo intrínseco de ser, toda una praxis resolutive de las problemáticas que enfrentan las mujeres en la vida real. La pretensión del voto para la mujer representa, además de la posibilidad de elección de gobernantes, la reivindicación de un conjunto de derechos negados a las mujeres hasta ese momento y que se corresponden, en primera instancia, con las necesidades básicas insatisfechas. Para establecer la correlación entre el sufragio y el resto de los derechos a lograr recurre a clásica tensión que se establece entre el fin y los medios:

El sufragio no es una finalidad, nunca, es únicamente un medio, una base, precisamente para esos temas de que ha tratado el Congreso. Deseamos el sufragio para realizar estos ideales, lo mismo que la gente desea el dinero para satisfacer sus necesidades. ¿Le parece a usted que la correlación entre el sufragio y “todo eso” es poca, siendo el sufragio la condición *sine qua non* para la obtención de “todo eso”? (Donato, 1920a: 15).

La postura de la periodista frente a la ignorancia consentida de los hombres, sobre los temas controvertidos que ponían en peligro sus bien consolidados privilegios, es un tema recurrente en sus artículos, y muestra a una Donato marcadamente hostil y contraria a

la resignación ante una sociedad que se empeña en no entender que el mundo está cambiando. Pero lo que verdaderamente sorprende es que su pretensión va más allá de la mera crítica al sistema, que tal vez podríamos entender como tentativa de reformulación de los cánones establecidos por el patriarcado, o lo que para Marie-Pierrette Malcuzyński sería un intento de “(...) reorientar cabalmente la política institucional de legitimación y redistribuir el capital sociocultural” (1995: 126), consciente, en este sentido, del enorme y peligroso potencial, en positivo y en negativo, de la palabra escrita. De ahí que Donato ponga de relieve que el cronista Cristóbal de Castro está utilizando la plataforma de poder que resulta de su labor periodística para subvertir la realidad social y política de las mujeres con el fin de refrendar un sistema desigual y dominante cuyos intereses peligran ante la conquista de derechos de aquellas que han sido históricamente dominadas.

El feminismo crítico de Donato también presenta muchas otras novedades (alto sentido reivindicativo y de denuncia, confrontación directa con personas y temas, defensa radical y justificada del divorcio y el sufragio, etc.) que podríamos calificar de extemporáneas y precursoras de un pensamiento más evolucionado que el de los años 20 en España. En opinión de Laura Branciforte “(...) rompe con fuerza con los moldes políticos y sociales del feminismo de estos años, con sus ataduras patriarcales y confesionales (...)” (2012: 27). De la lectura de sus textos se desprende una posibilidad de extrapolación de sus ideas al feminismo de cualquier tiempo posterior, de tal forma que parecería una lectura actualizada de la realidad en la mayoría de los casos.

No hay casualidad en el hecho de que su activismo se decante por una práctica asociacionista ligada a estos principios, con la pertenencia a la UME que “(...) defendía y luchaba por el sufragio y apostó por una postura interclasista y aconfesional, de matiz más

izquierdista (...)” (Branciforte 2012: 18), y no a otras sociedades como la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) de tendencias más conservadoras; claro está que sin olvidar que ambas fueron constituidas por mujeres de la alta y pequeña burguesía.

Sin embargo, este hecho no va a ser un impedimento para que Donato nos muestre en sus textos una reiterada tendencia autocrítica. Si hay algo que caracteriza su discurso, es su capacidad para dirigir una mirada introspectiva hacia las problemáticas de base que presenta el feminismo de su tiempo, para denunciar lo que ella considera que son sus lastres fundamentales: el desconocimiento del auténtico feminismo y de los verdaderos problemas que afronta la mujer (ahora sí de manera genérica) en sus distintos ámbitos de actuación y la trivialización de dichas problemáticas, bien por ignorancia o bien por una imposibilidad de empatía provocada por el distanciamiento inevitable de la diferencia de clases.

En uno de sus artículos relata con ácido humor lo que suele acontecer en la junta rutinaria de una “Agrupación” feminista<sup>8</sup>, y utiliza como pretexto este tema para ridiculizar el modo en que actúan tales instituciones. Tomo un fragmento:

(...) una señora, una simple asociada, nos tiene reservada una revelación más espeluznante todavía que la de la vicepresidente [quien ha intervenido antes]: se ha enterado de que corren sobre nuestra agrupación rumores fantásticos, increíbles, horripilantes: nos acusan de ser ¡masonas! ¡¡protestantes!! ¡¡¡socialistas!!!

---

<sup>8</sup> En el texto de Magda Donato aparece dicha asociación como “Agrupación de feministas españolas”, pero parece tratarse de un nombre ficticio equivalente a una sociedad feminista cualquiera, dado que no se ha podido constatar su existencia real.

El horror nos estremece, el dolor de la injusticia curva nuestras frentes; pero nos erguimos en seguida (sic) animadas por el noble e invencible deseo de rehabilitarnos ante España entera; la presidenta declara que la próxima sesión será dedicada a redactar el texto de la carta que se publicará en todos los periódicos, para hacer constar enérgicamente nuestra protesta; es preciso que todo el mundo sepa que aquí somos todas mujeres decentes, es decir, buenas católicas. (Donato, 1920b: 11).

Resumiendo, podríamos afirmar que lo que pone en práctica Donato con este tipo de ejercicios es un “Pensarse nos-otras para pensar el mundo” (Restrepo, 2003: s.p.), y de este modo poder buscar las vías para resolverlo, sólo que los medios para llegar al fin podrían calificarse, en su caso, de poco ortodoxos. Así la denuncia que contienen sus textos posee un doble carácter.

De un lado, construye un discurso que podríamos calificar de subversivo, por el trastoque del orden de las cosas en relación con lo *esperable*, pues cabría esperar en tal situación que una feminista defendiera al feminismo y a sus activistas. La postura que reflejan las palabras de Donato que citaré a continuación será duramente criticada desde los sectores más conservadores<sup>9</sup> de un feminismo,

---

<sup>9</sup> En su artículo “Hablando en serio”, Magda Donato afirma haber recibido una carta en los siguientes términos

“Muy señora mía.

No comprendo cómo se atreve usted a tratar con tal ligereza asuntos trascendentales y a tomar en broma cosas que son muy serias.

Es sorprendente que una mujer se complazca en desacreditar de esta manera el feminismo.” (Donato 1920c: 14)

quizá no más *auténtico* y deseable, pero sí más generalizado, pues constituye el acto de subversión llevado al límite:

Pues señor; soy española, y desacredito a las mujeres españolas, soy feminista convencida, y desacredito al feminismo; colaboro a (sic) ESPAÑA y desacredito sus columnas (Donato, 1920c).

Para Donato no hay feminismo si no hay crítica transgresora, pero quizá resulte obvio que todo feminismo es, por definición, subversivo en cuanto que “(...) se ha dado a la tarea de denunciar los rasgos fundantes del patriarcado: dominación, opresión, exclusión” (Restrepo 2003: s.p.) y, en consecuencia, a establecer nuevos paradigmas de conducta social que transgredan los existentes.

De otro lado, nos encontramos con el carácter reflexivo de sus textos, en los cuales Donato acaba construyendo una suerte de alegoría irónica de lo que, en su opinión, debiera ser el feminismo. Con ello mueve a la risa al lector o lectora inteligente y se burla del necio que pretende ser más feminista que los demás sin saber con claridad a qué fundamentos se acoge con tal pretensión, y todo ello con el único objetivo de denunciar los lastres que el mal entendido movimiento acaba arrastrando, y generar la necesidad de reflexión.

Podemos concluir que estas dos características (subversión y reflexión) que presenta el discurso de Magda Donato son las que lo convierten básicamente en un texto potencialmente peligroso si lo consideramos desde el punto de vista del sistema patriarcal, cuyos cimientos estremece. Ellas son también las que permiten que el texto no pierda vigencia sobre todo si reparamos en la modernidad que supone el hecho de cuestionar por igual los roles que hombre y mujer han asumido al interior de dicho sistema. La provocación

constante a la que Donato somete a quienes la leen obliga a repensar la desigualdad genérica con la que se han constituido las sociedades occidentales a las que se refiere, sin perder la perspectiva histórica pero con la certeza de que el discurso encuentra sus propios cauces para acomodarse a la realidad del siglo XXI.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCE PINEDO, R. (2005), “De la *mujer social* a la *mujer azul*: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX”, *Ayer*, nº 57, pp. 247-272.
- BERNARD, M. (2009), *Magda Donato. Reportajes*, Sevilla, Renacimiento.
- BRANCIFORTE, L. (2012), “El feminismo político de Magda Donato de los años veinte”, *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, nº 6, primavera-verano, pp. 12-33.
- CANTERO ROSALES, M. Á. (2011), “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios filológicos*, nº 21, julio, s.p.
- (2007), “De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’ o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”, *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios filológicos*, nº 14, diciembre, s.p.
- DE LA VILLA, R. (2003), “El origen de la crítica de arte y los salones”, en Guasch Ferrer, Anna María (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 23-62.
- DONATO, M. (1920a), “«Por no enterarse» dice...”, *España*, nº 277, p. 15.
- (1920b), “Una junta”, *España*, nº 280, 11-12.
- (1920c), “Hablando en serio”, *España*, nº 291, p. 14.

- LACALZADA DE MATEO, M. J. (2004), “Las mujeres en la ‘cuestión social’ de la Restauración: liberales y católicas (1875-1921)”, *Historia Contemporánea*, 29, pp. 691-717).
- MALCUZYNSKI, M. P. (1995), “Poder canónico/Secularización del discurso. Elementos para una teoría sociocrítica feminista”, en De Paepe, Christian et al. (edit.), *Literatura y poder*, Lovaina, Leuven University Press.
- NELKEN, M. (1975), *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Minerva.
- PÉREZ ACOSTA, M. (2002), “Movimiento feminista en España”, *GénEros*, año 9, nº 26, febrero, pp. 5-14.
- RESTREPO, A. (2003), “Feminismo y discurso de género: reflexiones preliminares para un estudio sobre feminismo latinoamericano”, *Polis*, nº 9, s.p.
- SINUÉS DE MARCO, M. (1859), *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*, Madrid, Española de Nieto y Comp.
- SOLÉ ROMEO, G. (2011), *Historia del feminismo (Siglos XIX y XX)*, Pamplona, EUNSA.
- SOLÉ SOLÉ, R. (1988), “Arraigo y desarrollo de la conciencia feminista” en *Revista Historia* 16, año XIII, núm. 145, mayo, pp. 80-85.

# MUJER Y EMANCIPACIÓN EN TIEMPOS DE LA REPÚBLICA: *HISTORIA DE UNA MAESTRA* DE JOSEFINA ALDECOA

Aránzazu CALDERÓN PUERTA,  
(*Universidad de Varsovia*)

**Palabras clave:** Mujer, compromiso político, identidad y género, literatura de mujeres, siglo XX.

**Resumen:** Durante el periodo de la Segunda República y la Guerra Civil hubo muchas mujeres que tuvieron un papel innovador y relevante en la lucha por la igualdad entre sexos y por la emancipación femenina. Desde destacadas figuras políticas que participaron en la esfera pública hasta mujeres a pie de calle que participaron en movimientos sociales y que quedaron en gran medida en el anonimato. Mi objetivo es estudiar la representación de estas figuras históricas femeninas en la narración literaria. Me interesa comprobar si son presentadas por las escritoras como heroínas, como mitos de la lucha, o más bien como seres humanos influidos y limitados en sus elecciones vitales por su entorno. Me fijaré en cuál es el papel de la política en sus vidas, y si influyen el compromiso y la actividad política en sus concepciones de sí mismas, y si es así, en qué medida. En este artículo me centro en la tensión entre ser mujer y el compromiso político desde la perspectiva de los conflictos personales de la protagonista de *Historia de una maestra*, una profesora de primaria que decide hacer suyo el proyecto social de educación que promovió la Segunda República española con sus reformas.

**Mots-clés** : la femme, engagement politique, genre et identité, littérature féminine, XXe siècle.

**Résumé** : Pendant la période de la Deuxième République et la guerre civile, beaucoup de femmes ont tenu un rôle novateur et important dans la lutte pour l'égalité des sexes et l'émancipation des femmes. Des personnalités politiques qui ont participé à la sphère publique, aux femmes ordinaires qui ont participé aux mouvements sociaux et restèrent dans l'anonymat, mon objectif est d'étudier la représentation de ces personnages historiques féminins dans le récit littéraire. Je veux vérifier si elles sont présentées par les auteurs comme des héros, les mythes de la lutte, ou plutôt comme des êtres humains influencés et limités dans leur choix de vie par leur entourage. Je vais voir quel est le rôle de la politique dans leur vie, et si elles portent une influence sur l'engagement et l'activité politique en leurs conceptions mêmes, et si oui, dans quelle mesure. Dans cet article, je me concentre sur la tension entre être une femme et l'engagement politique depuis la perspective des conflits personnels de la protagoniste d'*Histoire d'une enseignante*, une professeur d'école primaire qui décide de faire sien le projet social de l'éducation que la Seconde République espagnole promouvait avec ses réformes.

**Keywords**: Women, political commitment, identity and gender, women's literature, twentieth century.

**Abstract**: During the period of the Second Republic and the Spanish Civil War there were many women who had an innovative and important role in the struggle for gender equality and women's emancipation, ranging from prominent political figures who participated in the public sphere to anonymous women who participated in social movements. My goal is to study the representation of these female historical figures in the literary narrative. The aim of this article is to check if the analyzed figures are presented by the writers as heroes and mythical warriors, or mere human beings influenced and limited in their choices by the environment. It will revise what the role the politics plays in their lives, and the influence exercised by the commitment and political activity in their concepts of themselves. This article focuses on the tension between being a woman and political commitment from the perspective of personal conflicts of the protagonist of *The History of a Teacher*, a primary school teacher who decides to endorse the social project of education promoted by the reforms introduced during the Second Spanish Republic.

## LITERATURA Y RECUPERACIÓN HISTÓRICA DEL COMPROMISO POLÍTICO FEMENINO

Gracias al trabajo interdisciplinario de investigadoras e investigadores, en los últimos años se han realizado numerosos estudios de figuras femeninas del último siglo en los que se subraya la importancia de su militancia política. Aunque como señala Ángeles Egido León (Egido, 2011: 48) la lucha de las mujeres y su inevitable consecuencia (la represión subsiguiente) tardó más en ser objeto de estudio que la de los hombres, el feminismo español de los últimos años está llevando a cabo un intento por recuperar “a aquellas [mujeres] que jugaron un papel político destacado en la Segunda República y en la Guerra Civil, como ejemplos de la influencia que tuvieron entre las jóvenes que nacieron después de la guerra” (*100 años en femenino*, 2012: 82)<sup>1</sup>.

Frente a la demonización sistemática durante la posguerra de las mujeres vinculadas a movimientos de izquierdas por parte del régimen franquista<sup>2</sup>, contrasta el interés que despiertan estas figuras hoy. Gracias a la recuperación progresiva de historias personales individuales es posible obtener una visión más completa del pasado reciente de la historia de España.

Por su parte la literatura española de los últimos decenios muestra un interés no decreciente en (re)contar la historia de nuestro país desde la ficción y desde los testimonios. En este sentido lo que in-

---

<sup>1</sup> En el caso de estas personalidades femeninas públicas se habla de lo significativo de su lucha social y política, dejando de lado aspectos tradicionalmente considerados femeninos, como su vida emocional, privada, maternidad, corporeidad, etcétera.

<sup>2</sup> Ver al respecto como ejemplo el capítulo *La paz de Franco*, en *Historia de España del siglo XX* de Julián Casanova y Carlos Gil Andrés. Editorial Planeta, Barcelona, 2009: 231-258.

teresa es la potencialidad subversiva de la literatura como lugar de encuentro, pero también de conflictos y de distintos intereses sobre la representación del pasado. En opinión de Jordi Gracia (2012), la literatura devuelve aspectos de la historia que el discurso historiográfico tradicional ha expulsado y que deberían estar presentes: las paradojas, las dificultades con las que se encuentra una comunidad humana en un momento histórico concreto. La ficción literaria se convierte en un medio ideal de transmisión de los conflictos, sociales y particulares.

Un buen ejemplo de ello es la novela *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa. En ella se narra la vida de una profesora de primaria que protagoniza en primera persona el proyecto educativo que puso en marcha la Segunda República a principios de los años 30. Los recuerdos de Gabriela López Pardo abarcan desde sus años de estudiante en Oviedo hasta el inicio de la Guerra Civil y suponen toda un revisión de la historia de España en los años 20 y 30 desde una perspectiva personal.

## EL COMIENZO DEL SUEÑO

La primera parte de *Historia de una maestra* se inicia el día que Gabriela termina sus estudios: “El fin de una etapa y el comienzo de un sueño” (Aldecoa, 1996: 14). El **sueño** es precisamente el hilo conductor del entramado de la novela<sup>3</sup>: el ideal de educar en valores de igualdad y justicia. Dichos valores le fueron inculcados a la joven por su padre (Aldecoa, 1996: 29) y ejercerán una fuerte influencia en su proceso personal por convertirse en sujeto autónomo.

---

<sup>3</sup> De ahí que cada una de sus tres partes lleve respectivamente el título: *El comienzo del sueño*, *El sueño* y *El final del sueño*.

En esta primera etapa de soltera la vida para Gabriela supone una aventura. Se instala y trabaja en pueblos aislados en la montaña. Sus ideales la impulsan en su tarea diaria, cuando tiene que enfrentarse sola a las duras condiciones de trabajo y vida:

Yo me decía: No puede existir dedicación más hermosa que ésta. [...] Ese era el milagro de una profesión que estaba empezando a vivir y que me mantenía contenta a pesar de la nive y la cocina oscura, a pesar de lo aparentemente poco que me daban y lo mucho que yo tenía que dar. O quizás por eso mismo. Una exaltación juvenil me trastornaba y un aura de heroína me rodeaba ante mis ojos. (Aldecoa, 1996: 40, subrayado es nuestro).

Gabriela se ve a sí misma como una heroína, como un ser intrépido: “Yo no soy cobarde: entonces, menos” (Aldecoa, 1996: 17). Como maestra recién licenciada enseña en pueblos del interior, donde su presencia no siempre es bien recibida. A menudo tiene que armarse de valor para seguir adelante en la misión que se ha propuesto, educar; “Así que para allá me fui, con interés, con ilusión” (Aldecoa, 1996: 21). Pese a ese inicial entusiasmo, desde el principio es consciente de los dilemas a los que tiene que enfrentarse como mujer: “Yo tenía veinticuatro años y afán de aventuras. Un hombre es libre. Pero yo era mujer y estaba atada por mi juventud, por mis padres, por la falta de dinero, por la época” (Aldecoa, 1996: 53). Y como era la norma, por el hecho de ser mujer se ve especialmente sometida al control social de su cuerpo y sexualidad<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, en una de las poblaciones rurales en las que Gabriela se asienta le impiden que se quede a vivir en la casa de uno de los vecinos porque lo consideran

Pero Gabriela es joven, independiente, tiene ganas de vivir, de experimentar, de ampliar horizontes. Y se decide a dar un paso aun más atrevido que el de trabajar y viajar sola: se embarca por propia voluntad a Guinea Ecuatorial<sup>5</sup>, el siguiente destino que elige como maestra. Toda una osadía para una mujer en aquellos tiempos, la cual por supuesto despierta recelos y resistencias en su entorno. Primero en España: “Así que lo arreglé todo, desoí los consejos y los llantos familiares y me bajé hasta Cádiz. [...] **Necesitaba la fuerza de los emigrantes, el valor de los conquistadores**” (Aldecoa, 1996: 54, subrayado es nuestro). Y a continuación en la colonia, un entorno en el que una mujer blanca sola no es bien vista: “El tiempo que pasé en Guinea fue un tiempo de soledad. Era un mundo de hombres” (Aldecoa, 1996: 69). Tiene que enfrentarse a las reacciones racistas, provocadas por su amistad con un médico negro, Emile. Una noche sufre un intento de violación por parte del administrador blanco del Hospital, quien afirma: “Si eres buena para el negro también lo serás para mí...” (Aldecoa, 1996: 66). Es reprobada públicamente un día por esa misma amistad por los poderosos colonos europeos: “Eran plantadores, eran blancos, eran hombres” (Aldecoa, 1996: 73), a los cuales responde enérgicamente: “Señores, [...] no son ustedes quiénes para velar mi conducta” (Aldecoa, 1996: 76).

La crítica y presión social son continuas hacia una mujer que actúa en solitario y de manera independiente. En contraste, la nota predominante en esta narración inicial es la capacidad de Gabriela de resistencia ante las dificultades y problemas. La protagonista-narradora se concibe y presenta a sí misma como una heroína. Se

---

poco “apropiado”. “Yo creo que les parece pecado, quedarse allí usted sola con ese hombre”, comenta una mujer del pueblo. (Aldecoa, 1996: 31).

<sup>5</sup> Entonces todavía colonia española.

enfrenta con valentía a cada nueva contrariedad en aras de su labor, que opone a las de las misioneras religiosas: “ya entonces yo creía más en la justicia que en la caridad. [...] Mi sueño iba por otros rumbos. Educación, cultura, libertad de acción, de elección, de decisión. Y lo primero de todo, condiciones de vida dignas, alimentos, higiene, sanidad” (Aldecoa, 1996: 70).

## EL SUEÑO

La segunda parte de la novela comienza –y no por casualidad– el día de la boda de Gabriela con Ezequiel. Una relación que cambiará radicalmente la situación existencial, identitaria, de la mujer protagonista. Un matrimonio que no nace de la pasión o el amor, sino del compañerismo; es decir, aparentemente igualitario para ambos. En palabras de la propia narradora:

Nunca había pensado en casarme por casarme. Pero al conocer a Ezequiel me encontré considerando que, **después de todo, eso era lo normal, casarse y tener algún hijo.** Y que, además, no era incompatible con mi carrera ya que él también era maestro y precisamente por ahí, por la afinidad de intereses y entusiasmos, había empezado todo. (Aldecoa, 1996: 85, subrayado es nuestro).

Podemos por lo tanto afirmar que son dos las razones que inducen a Gabriela a casarse. Una, la práctica social dominante; y otra, el encontrar a una persona que comparte su mismo sueño:

Habíamos llegado a ser excelentes compañeros. Juntos planeábamos actividades para nuestros niños. Juntos organizábamos nuestras clases de adultos que se convirtie-

ron en seguida en reuniones semanales a las que asistían gentes de los dos pueblos, cada domingo en una escuela (Aldecoa, 1996: 91).

A partir de entonces se dedicarán con redoblada ilusión a su labor educadora: “Eramos jóvenes y el vigor físico nos enardecía, nos impulsaba a luchar por algo en lo que creíamos: la importancia y la trascendencia de nuestro trabajo” (Aldecoa, 1996: 93).

Pero con el paso del tiempo Gabriela se da cuenta de que la tarea profesional y la camaradería no bastan en una relación. Siente progresivamente cada vez mayor frustración existencial, en parte motivada por la carencia de pasión en su matrimonio<sup>6</sup>. Una frustración que va más allá de lo sexual<sup>7</sup>, y que alcanza **precisamente** a la esfera de los **sueños**. Un síntoma de ello es la continua nostalgia de la aventura colonial que experimenta Gabriela cuando se deja llevar por las emociones. Justo antes de su boda se sincera con una amiga y reconoce ante sí misma que su amigo negro, Emile, “ha sido el único hombre que hubiera abierto un camino distinto a mi vida” (Aldecoa, 1996: 125). El recuerdo de Guinea supone la otra cara de sus malogrados anhelos, y su potencial relación emocional con el varón negro (que no es presentada en ningún momento como abiertamente amorosa) se convierte en símbolo de sus pasiones frustradas<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> “Nuestro noviazgo fue el más puro y transparente, el más premeditado de los noviazgos. Por eso digo que pasión, pasión, si queremos entender el amor como pasión, de eso no hubo...” (Aldecoa, 1996: 93).

<sup>7</sup> Un ámbito que queda expresado tan solo implícitamente en la narración.

<sup>8</sup> Esta relación representa la relación imposible, inaceptable. Simbólicamente el negro representa la otredad, y su relación con él, por tanto, la transgresión más profunda.

Porque pese a sus aventuras juveniles Gabriela parece destinada a una vida de lo más convencional. Una vida vaciada de deseos, en la que el rol de esposa y madre destruye a la Gabriela soñadora y luchadora que había sido en otra época: “Desde que me casé, todo en mi vida fue seriedad y trabajo [...]. Desde la aventura de Guinea yo cambié mucho” (Aldecoa, 1996: 124). La añoranza de lo no vivido afecta también a su marido en un determinado momento: “Con Ezequiel, la vida empezó a ser como yo suponía, seria, austera, entregada a la satisfacción del trabajo cumplido. El nacimiento de la niña completó el cuadro sereno de nuestro matrimonio. Sólo entonces vi aparecer en los ojos de Ezequiel la añoranza de lo no vivido” (Aldecoa, 1996: 125).

Cuando se refiere al periodo de su embarazo, una experiencia exclusivamente femenina, Gabriela lo narra de un modo que se aleja de la idealización tradicional del mismo. Se sumerge en una especie de letargo caracterizado por la ausencia de emociones:

todo, resbalaba sobre mí, no me dejaba huella. No estaba triste ni contenta. Había caído en una indiferencia placentera y serena. El embarazo me alejaba del mundo exterior. Me encontraba escuchándome por dentro, observando el más mínimo cambio dentro de mí. Una punzada, un murmullo, un temblor, un pequeño dolor, una oleada de calor o de frío. (Aldecoa, 1996: 99)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> “Me sentía invadida por una red de pequeños canales que se comunicaban entre sí, que transmitían señales imprecisas a mi cerebro. Era una invasión pacífica y puramente física. Rara vez me encontraba pensando en aquel hijo del que todos hablaban. Mentiría si dijera que sentía otra cosa que la transformación de mi cuerpo”. (Aldecoa, 1996: 99).

La maternidad también parece alejarla de lo que ocurre en su entorno:

La maternidad me colmaba de nuevas sensaciones. Lo mismo que en el embarazo mi cuerpo, replegado en sí mismo, se había aislado del mundo exterior, ahora, con la niña cerca de mí, creía percibir todas las vibraciones de la tierra. [...] Vivía entregada a aquel contacto cálido [con Juana] mientras el tiempo se escapaba dulcemente. [...] Mi vida transcurría ajena a cualquier fenómeno que no fuera el de mi maternidad. (Aldecoa, 1996: 112).

A partir de este momento se produce una especie de involución progresiva en la protagonista. El carácter de Gabriela se vuelve introspectivo, al mismo tiempo que experimenta un vínculo cada vez mayor con la naturaleza que la rodea<sup>10</sup>. En el plano narrativo, si hasta entonces había sido expansiva y movía la acción, a partir del embarazo entra en una fase de alienación típica a través de la corporiedad que ella misma denomina *el limbo de mi maternidad* (Aldecoa, 1996: 103). Dedicará sus fuerzas a trabajar en la escuela y la casa, y más tarde a cuidar de su hija Juana, que ocupará a partir de entonces el lugar central en su vida, hasta el punto de rozar, como ella misma afirma, la obsesión: “[e]l sobresalto era a su vez el síntoma de mi propia enfermedad, la obsesión incurable de la maternidad” (Aldecoa, 1996: 173)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> “La percepción de la Naturaleza me despojaba de toda atadura presente. Me parecía que mi ser entero se deshacía de sus límites, sensible solo a la atracción de la tierra impasible”. (Aldecoa, 1996: 115).

<sup>11</sup> Resulta interesante observar que la maternidad es presentada como “enfermedad” y “obsesión”, que son sustantivos de carga marcadamente negativa.

La niña nace el mismo día que se proclama la Segunda República española<sup>12</sup>. Cuando Gabriela está dando a luz, Ezequiel llega para anunciarle que “ya ha llegado, Gabriela, ya está aquí” (Aldecoa, 1996: 105). Pero no se refiere a la hija de ambos sino al nuevo régimen político. Gabriela pare una hija que podría simbolizar la llegada de la libertad con la República pero que, irónicamente, en la práctica marca el inicio del semientierro de la protagonista en el hogar. Esta escena simboliza los caminos oblicuos que ambos personajes recorrerán a partir de entonces: la vida de Gabriela quedará relegada a la escuela, a la casa y a su hija; la de Ezequiel se proyectará cada vez más hacia fuera, hacia la esfera pública y la actividad política.

Esta oposición esfera privada/esfera pública no es tan clara, sin embargo, en el caso de Gabriela, puesto que pese a sentirse por un lado ajena a los acontecimientos históricos y sociales, al mismo tiempo como maestra continúa muy implicada con su función y sus ideales, que suponen la guía existencial y laboral del personaje: “Si yo quisiera explicar lo que era entonces para mí la política, no sabría. Yo creía en la cultura, en la educación, en la justicia. Amaba mi profesión y me entregaba a ella con afán. ¿Todo eso era política?” (Aldecoa, 1996: 107).

En sus centros escolares Gabriela y Ezequiel aplican los principios que les van llegando desde la Inspección del Ministerio de Educación republicano. De acuerdo con estos, la escuela ha de ser laica. Una novedad que despierta numerosas reacciones adversas entre los vecinos: “Señales de alarma se encenderían periódicamente obedeciendo a un plan. Era la reacción inevitable a las transformaciones que iba a sufrir el país en algunas de las cuales nosotros, los maestros,

---

<sup>12</sup> También de género femenino.

estábamos comprometidos” (Aldecoa, 1996: 121)<sup>13</sup>. Estas modificaciones introducidas por el nuevo gobierno suponen, pese a todas las reticencias a las que se enfrentan, un hálito de esperanza para que el sueño de Gabriela se reanime y recobre fuerza. Pero los temores de la maestra sobre su proyecto educativo no son infundados, pues el intento de algunos de modernizar la sociedad española encuentra a menudo una fuerte resistencia por parte de la población rural<sup>14</sup>.

## EL FINAL DEL SUEÑO

En la tercera y última parte de la obra Gabriela y Ezequiel solicitan un nuevo destino para poder trabajar en una misma localidad, y no como hasta entonces cada uno en la escuela de un pueblo diferente. Por ello se trasladan a vivir a Los Valles, una población minera de León. Allí conocerán al alcalde, Don Germán, un republicano moderado que apoya las iniciativas del gobierno.

En su creencia de que es beneficioso para los pequeños, la pareja luchará por implantar la coeducación en sus nuevas escuelas, obte-

---

<sup>13</sup> “...y nos hemos reunido aquí para haceros saber que de orden del Gobierno se va a proceder a quitar el Crucifijo de las escuelas... [...] El silencio era total. De pronto una vieja se echó a llorar. - Ya ni a Dios nos van a dejar a los pobres – dijo entre sollozos”. (Aldecoa, 1996: 117-118).

<sup>14</sup> En ese sentido, ella misma afirma a veces el sueño resulta ser una pesadilla. (Aldecoa, 1996: 131). “Y de los maestros, tampoco os fiéis. A éstos los tienen a sus órdenes y enseñan a los niños para que no respeten a sus padres ni a Dios y hasta la patria les parece pequeña.» Ezequiel escribió al Inspector y le dio noticia del clima que algunos estaban creando”. Pag. 131. En contraste está la actitud de los maestros y de los voluntarios de las Misiones Pedagógicas. Con ellos Gabriela y Ezequiel soñaron “juntos embargados por una obsesión común: hacer del trabajo de todos la gran Misión que salvara a España del aislamiento y la ignorancia”. (Aldecoa, 1996: 136).

niendo con el tiempo el permiso por parte del gobierno. Basándose en sus experiencias educativas previas, Gabriela está convencida de que niñas y niños aprender mejor juntos, y expone las siguientes observaciones:

los niños eran más vivos, más rápidos en la comprensión, se interesaban más por todo y no tenían miedo a equivocarse. Las niñas ponían más atención, eran más constantes; trabajaban con paciencia y remataban con finura sus trabajos, **pero eran más pasivas.**

—No son diferentes —le aseguraba a Ezequiel—. Pero respiran otro aire. **Las preparan desde la cuna para ser mujeres lo más sumisas posible.** Les da vergüenza intervenir, creen que no van a saber, ni poder... (Aldecoa, 1996: 161, subrayado es nuestro).

Pese a sus ideas igualitarias respecto a los sexos, la protagonista se va amoldando con el paso del tiempo a ese modelo de mujer sumisa, subordinada. Exceptuando las horas que dedica a su trabajo (aspecto este bastante innovador para una mujer en la época), permanece la mayor parte del tiempo aislada en casa<sup>15</sup>. Cae progresivamente en la alienación que su rol de género conlleva y que la inmoviliza existencialmente.

---

<sup>15</sup> Su única manera de “escapar” de la rutina hogareña es la lectura: “Yo preparaba la cena. La luz de la bombilla iluminaba la mesa en la que siempre había un libro abierto. Un libro arrastrado por mí para robar minutos a las tareas domésticas. «Mientras hierve la sopa, leo», me decía. «Mientras frío las patatas, leo. Mientras llega Ezequiel...” . (Aldecoa, 1996: 163).

A este proceso de alienación contribuyen con sus actitudes otras mujeres de su entorno con sus propias contradicciones. Por ejemplo, Marcelina, una vecina amiga del pueblo, le recrimina el que lleve la injusta carga de la doble vida laboral: “Que a usted también le pasa que trabaja de más. [...] Quiera que no, tienen usted una escuela como él. Pero ¿quién cocina, quién lava, quién plancha, quién brega con la niña? Que a él bien le veo yo de sube y baja a la Plaza y a la mina” (Aldecoa, 1996: 174). A estas observaciones, Gabriela reacciona de la siguiente manera:

Yo **me reía** de las acusaciones que Marcelina solía verter sobre los hombres. **Me daba cuenta de la razón que le asistía pero trataba de calmarla.**

—Todo eso es verdad. Pero dígame usted, Marcelina, ¿qué nos pasa a las mujeres que nos echamos encima más de lo que debemos? Yo no podría dejarle a Ezequiel la niña y subir a la Plaza a charlar con las amigas. Sé que sería justo **pero no podría**, no me fiaría, no me interesaría. Ser madre es una gloria y una condena al mismo tiempo [...]. Marcelina no se calmaba. Sus argumentos eran una continua reflexión basada en el sentido común [...]. Yo la comprendía. **Había luchado por imbuir a las mujeres en mis clases de adultos las conciencias de sus derechos. Y sin embargo, ahora me veía atrapada en mi propia limitación.** [...]

—Ustedes, las que han estudiado, mucho predicar pero a la hora de dar trigo, ¿qué? Ni trigo ni ejemplo ni nada. ¡Pobres mujeres! (Aldecoa, 1996: 174-175, subrayado es nuestro).

Gabriela ironiza para defenderse de acusaciones que sabe acertadas. Se trata evidentemente de una respuesta ambigua, pues ella

misma admite y acepta su situación de desigualdad factual respecto a su marido. Esta deriva en gran medida de la interiorización no consciente por parte de Gabriela del rol subordinado de la mujer en la sociedad española de la época.

En la soledad monótona del trabajo no remunerado del hogar, la protagonista cuenta solo con la colaboración solidaria de otras mujeres, como Regina, Marcelina o Mila<sup>16</sup>. Se trata de vecinas con las que Gabriela desarrolla fuertes vínculos emocionales y redes de apoyo mutuo<sup>17</sup>. Su ayuda hace posible que la protagonista pueda combinar vida profesional y maternidad. Pero al mismo tiempo, al reproducir y aceptar como naturalizadas esas funciones, reservadas en exclusiva a las mujeres, estas mujeres refuerzan con su actitud y actuación la estructura excluyente del sistema patriarcal. Esa es precisamente la razón que hace que, a raíz de su maternidad, Gabriela experimente por primera vez en su vida una mayor cercanía hacia su madre que hacia su padre, a quien hasta entonces le habían unido los ideales iluministas. Con el tiempo, su padre encontrará más afinidad en sus discusiones políticas con Ezequiel que con su hija, quedando esta relegada al “mundo femenino”. El orden patriarcal se terminará así imponiendo en el grupo familiar, aceptado como “natural” por todos sus miembros.

---

<sup>16</sup> De ellas Gabriela afirma: “Si voy mirando hacia atrás siempre encuentro en el pasado una mujer que me ha ayudado a vivir. Con Marcelina, como antes con Regina, pasó Juana al principio el tiempo que yo estaba en clase, o cuando salía rara vez, en alguna ocasión inevitable. Porque mi vida se desarrollaba en torno a la niña y la escuela. Hasta la casa era un descanso para mí comparado con las otras dos dedicaciones”. (Aldecoa, 1996: 173-174).

<sup>17</sup> Cuando enferme Joaquín, el marido de Marcelina, Gabriela acudirá a ayudarles.

## **LIBERTAD EN LA MENTE VS. LIBERTAD EN LA PRÁCTICA**

Para Gabriela resulta igual de claro que Ezequiel necesita de otros hombres para hablar de política. En casa de Don Germán el matrimonio conoce a una pareja de maestros, Inés y Domingo, que enseñan en el pueblo de arriba, en las escuelas de las minas. Ambos están muy implicados políticamente y especialmente en las protestas de los mineros. Animarán a Ezequiel a involucrarse cada vez más en la lucha por el cambio social, lo cual le parece a Gabriela “natural”: “Domingo había entrado en nuestras vidas en el momento que Ezequiel lo necesitaba” (Aldecoa, 1996: 168); “[Ezequiel n]ecesitaba participar de la excitación y el bullicio” (Aldecoa, 1996: 202)<sup>18</sup>. Una necesidad considerada tradicionalmente “masculina”, que aparentemente no comparte la narradora de la historia, pese a que observa y relata los acontecimientos políticos y sociales con creciente angustia. A lo largo de la segunda y tercera parte de la obra los lectores son testigos de la polarización de los roles de género de Gabriela y Ezequiel. En determinado momento se hace patente que la complicidad intelectual inicial de la pareja protagonista se ha perdido, y con ella la igualdad real entre ellos. Aunque la narradora presenta como inevitable (y por tanto naturaliza) dicho desarrollo de los acontecimientos, en su narración va surgiendo entre líneas el descontento.

---

<sup>18</sup> Una actividad que devuelve a Ezequiel la energía para vivir: “Por lo demás estaba satisfecho. Un nerviosismo alegre había sustituido la pasividad que antes le sumía en prolongadas pesadumbres. Se mostraba jovial con la niña y conmigo, como si estuviera a punto de emprender un largo viaje desbordante de promesas”. (Aldecoa, 1996: 202).

Para reforzar esa lucha interior de la protagonista aparecen en la narración dos personajes femeninos secundarios que servirán de contrapunto a la situación de la maestra protagonista. Uno es Eloísa<sup>19</sup>, la beata hija del alcalde, de la que la narradora afirma que es “una sombra” que ni siquiera “levantó los ojos de la labor y parecía no escuchar” (Aldecoa, 1996: 171) durante la visita del matrimonio a don Germán. En contraste tenemos a Inés, la otra maestra (Aldecoa, 1996: 93)<sup>20</sup>, quien personifica a la mujer emancipada e implicada plenamente en la actividad política. Cuando Inés se encierra con otras mujeres para pedir la libertad de un muchacho detenido es criticada por Marcelina, la misma vecina que con anterioridad había puesto en evidencia la desigualdad inherente a la doble jornada laboral de las mujeres: “Pero también ésas, qué poco tienen que hacer en sus casas, digo yo. Todo el día protestando de una cosa y de otra y los críos con los mocos colgando y el fogón apagado y esos pobres maridos cuando salen de la mina a la taberna tienen que ir, porque usted me dirá...” (Aldecoa, 1996: 204). Con sus palabras Marcelina expresa y a la vez fortalece los prejuicios de género tradicionales. Una vez más aparece esta contradicción en algunos personajes femeninos: son conscientes de su situación de subordinación pero son celosas defensoras y vigilantes del orden patriarcal.

Con su manera de vivir y de entender su relación de pareja, Inés vendrá a cuestionar indirectamente el modo de vida que ha elegido Gabriela, obligando a esta a enfrentarse a sus contradicciones:

---

<sup>19</sup> Una mujer que se quedó “para vestir santos como quiso la madre y el padre no se atrevió a evitar. Y ella resignada porque es de las que creen que los curas dicen siempre la verdad”. (Aldecoa, 1996: 171).

<sup>20</sup> Una coincidencia profesional quizá no casual, sobre todo si pensamos que a fin de cuentas Gabriela responde en el fondo más al modelo de Eloísa, encerrada en casa, que al de Inés, luchando fuera del hoga.

Una sorda zozobra me atormentaba cuando surgían estos temas. Yo, que había sido avanzada en mis ideas educativas, sin embargo me atenía en mi vida privada al esquema tradicional: un matrimonio es para toda la vida, un hijo es un grave obstáculo para el divorcio. Educada por mis padres sin frenos religiosos estaba condicionada, sin embargo, con el ejemplo de su conducta que de forma tácita contradecía la educación libre que pretendían haberme dado. **La libertad está en la cabeza, solía decir mi padre.** Y era cierto. **Pero un fuerte entramado de actitudes, opiniones, puntos de vista, se levantaban entre esa libertad y mi forma de actuar. Libertad de pensamiento sí. Pero es peligroso traspasar, en favor de esa libertad, los eternos tabúes** que rigen la dualidad malo-bueno, propio-impropio. Impropio de mí hubiera sido, para mis padres, que yo un día pusiera en duda la fortaleza de mi matrimonio.

La zozobra y la desazón derivaban, después de las reflexiones teóricas, hacia otros rumbos. Por escondidos recovecos, el corazón y la memoria me conducían a un pasado no tan lejano. La aventura de Guinea. Ese sí hubiera sido un camino para la libertad. Todo lo que vino después me había llevado hasta esta Gabriela que yo era sin remedio, buena esposa, buena madre, buena ciudadana. La trampa se cerraba sobre mí. (Aldecoa, 1996: 175-176, subrayado nuestro).

En este fragmento se pone en evidencia en qué reside la contradicción de las enseñanzas que le transmitió su padre a Gabriela: la concepción de libertad que él considera *universal* es sin embargo inherentemente *masculina*. Dicha libertad de pensamiento es posible

en la práctica para aquellos que ocupan la posición privilegiada, pero no así para los que ocupan la posición dominada. Debido a su condición de mujer la libertad de pensamiento y acción de Gabriela están de hecho condicionadas.

Los acontecimientos históricos se precipitan. Mientras los ciudadanos se encuentran divididos entre su simpatía o antipatía hacia la política de la República<sup>21</sup> (reforma agraria, reforma sanitaria, reforma de la enseñanza), paralelamente van surgiendo cada vez más voces de descontento entre aquellos que anhelan una revolución social porque consideran que las reformas emprendidas por el gobierno son demasiado lentas y poco efectivas. A ello se suma la reorganización de las derechas, que ganan las segundas elecciones. La tensión social aumenta, y ello se hace sentir especialmente en un pueblo minero.

Ezequiel cada vez se implica más en las discusiones y actividades políticas<sup>22</sup>. En contraste, Gabriela apenas sale de casa. Su vida transcurre entre la escuela y la cocina (Aldecoa, 1996: 181). La actividad de Gabriela en la esfera pública se limita a su oficio de maestra, mientras que Ezequiel además de la escuela participa en el ágora, en la toma pública de decisiones. La actividad y utopía que

---

<sup>21</sup> “aquél sería el comienzo de una sorda guerra entre el Cura y las gentes que le apoyaban y nosotros, con los pocos vecinos que habían gritado, aquel día de abril, viva la República”. Pag. 107. “Sin que nadie interviniese directamente, los vecinos se fueron agrupando en dos núcleos significativos, a favor unos y en contra otros del nuevo gobierno”. (Aldecoa, 1996: 110).

<sup>22</sup> “Ezequiel estaba inquieto y subía a la Plaza todas las tardes. [...] Necesitaba estar informado de los sucesos políticos del momento”. Se reúne a diario con otros hombres para hablar de política. Pag. 184. “Ezequiel siguió subiendo a la Plaza todas las tardes. En la compañía de los otros buscaba alivio a sus inquietudes y asistía al nacimiento de otras nuevas, cada día”. (Aldecoa, 1996: 184).

los dos compartían en el periodo anterior da paso a una separación que los aleja cada vez más<sup>23</sup>.

Gabriela lamenta en gran medida sus elecciones, que sin embargo han sido socialmente reforzadas por el sistema patriarcal<sup>24</sup>.

Ahora para Ezequiel, los sueños de educar en igualdad de oportunidades resultan únicamente “romanticismos”. En su opinión, ha llegado el momento de pasar a la acción y poner en marcha la

---

<sup>23</sup> “En los últimos tiempos [Ezequiel] se había vuelto huidizo, vivía encerrado en sí mismo. En cuanto a mí, la atención a la niña, el trabajo, las visitas a Marcelina y Joaquín [...] me tenían ocupada. Has ta introducción de la radio en casa había ido reduciendo las oportunidades de charlar que antes teníamos. O quizás éramos nosotros mismos los que evitábamos adentrarnos por terrenos poco firmes. [...] Me parecían muy lejanos los días del embarazo cuando hacíamos planes para nuestro futuro y el futuro del hijo que iba a nacer. Aquellos planes se vieron estimulados por el entusiasmo que la República sembraba en el Magisterio. Sin embargo, ahora asistíamos a una parálisis generalizada de todo lo prometido.” *Ibid.*, pags. 188-189. En Nochevieja cuando le llega el turno de brindar a Ezequiel lo hace “por el sueño que tuvimos y que duró tan poco”, que se refiere al bloqueo de la reforma educativa pero que se puede interpretar también como la renuncia también al sueño común con Gabriela, quien por su parte en su brindis hace un hueco para “un fantasma perdido en una isla africana”. *Ibid.* Emile se ha convertido en símbolo de los sueños a los que renunció Gabriela al casarse y ser madre, así como de una potencial vida, completamente distinta. Gabriela se aferra a su mundo interior: “Yo había caído en una indiferencia defensiva que me protegía del clima y de la pesarosa actitud de Ezequiel. Algunas veces recordaba con nostalgia los días pasados en Castrillo. [...] Aunque sólo habían transcurrido unos meses, todo volvía a mi memoria como si de algo muy lejano se tratara. Me sorprendí a mí misma diciéndome: «Cuando éramos felices», al evocar aquellos cercanos días”. (Aldecoa, 1996: 190).

<sup>24</sup> Su actividad como esposa y madre es mucho menos cuestionada y se enfrenta a una menor presión que el periodo en que vivía y viajaba sola. “¿Cuándo empezó todo?” se pregunta Gabriela: “¿En qué momento advertí que Ezequiel abandonaba su independencia, su entrega a la educación para entregarse a una lucha más extensa? [...] La incapacidad de la República para llevar adelante las grandes promesas de su

revolución. En contraste Gabriela afirma: “En cuanto a mí, respetaba y comprendía su actitud pero me sentía incapaz de secundarla. Mis sueños, vapuleados como estaban, aún eran los de siempre” (Aldecoa, 1996: 200).

Como vemos Gabriela no es presentada una heroína, y mucho menos en contraste con Inés. Esta sí lleva a cabo actividad política en su escuela, a lo que Gabriela se opone (Aldecoa, 1996: 194). Los maestros están indignados por los cambios introducidos por el nuevo gobierno de derechas, dice la radio. Pero Gabriela no termina de indignarse. Se aísla voluntariamente de las discusiones políticas, casi en su totalidad acaparadas por los hombres<sup>25</sup>. Para ella está claro que la violencia no es nunca la solución a los problemas sociales (Aldecoa, 1996: 198). Otros, como Ezequiel, Inés y Domingo, están convencidos de que no hay otra opción posible (Aldecoa, 1996: 204).

Pero la aparente armonía que Gabriela pretende haber alcanzado por mantenerse al margen de lo que sucede no resulta tal. Ella misma afirma sentirse en el fondo culpable de no participar más activamente en lo que sucede, como hace Inés:

Creo que en mi rechazo a la conducta de Inés había una parte de sentimiento de culpa, y otra de postergación. Era cierto que yo vivía encerrada en mi casa y ajena al mundo

---

primer año le habían hundido en el desencanto y la decepción. Pero fue nuestro traslado al pueblo minero y su contacto con personas y situaciones vinculadas a la política lo que le llevó al compromiso”. (Aldecoa, 1996: 199).

<sup>25</sup> “Yo preservaba mi paz refugiándome en la indiferencia tentadora de mi madre. [...] Evoco aquel verano y veo el pequeño grupo que formábamos las tres, mi madre, mi hija y yo, unidas en una plácida armonía, voluntariamente aisladas de los insistentes presagios de nuestros hombres”. (Aldecoa, 1996: 205).

de la mina y sus problemas. Yo anteponía mis obligaciones de maestra y mi atención a Juana a toda otra ocupación. Pero también era cierto que Ezequiel, **que tanto admiraba a las combatientes como Inés**, me tenía al margen de muchas cosas que yo trataba de averiguar, atacando su reserva. (Aldecoa, 1996: 207, subrayado es nuestro).

La situación de subordinación de Gabriela, pese a ser lo que ambos cónyuges parecen haber elegido voluntariamente, no contenta a ninguna de las dos partes. Ezequiel de manera indirecta o inconsciente menosprecia a su esposa, y esta se siente efectivamente inferior. Aunque en un principio el matrimonio parecía funcionar como una relación modélica para la época en cuanto a la igualdad entre sexos, la realidad que se deduce de los sentimientos y reflexiones de la protagonista es muy distinta y amarga.

Finalmente, en octubre de 1934 estalla la revolución en las minas de León y Asturias. Es el momento de mayor tensión narrativa, también en cuanto al conflicto social y de género que nos ocupa, pues cada uno de los personajes se verá obligado a posicionarse respecto a la revuelta. Ezequiel participa por supuesto activamente en el alzamiento, volviendo solo a casa para tranquilizar a Gabriela y a la niña:

Ezequiel no iba armado. Apareció un momento e insistió:  
“No te muevas, no te separes de la niña.”  
Débilmente mostré deseos de ayudar.  
—Si tú lo crees necesario.  
Pero era claro que él prefería que me quedara en casa cuidando a Juana, protegiendo a Juana. (Aldecoa, 1996: 212).

Hay por tanto un nuevo refuerzo de los roles de género que ambos habían asumido previamente. Gabriela ha quedado atrapada, inmo-

vilizada en el tipo de mujer que su entorno social la ha incitado a convertirse. Se siente cobarde y culpable. Pese a ello, es incapaz de actuar de otra manera. Esta inmovilidad existencial, al igual que el miedo y el sentimiento de culpa, derivan asimismo de la violencia que experimentan las mujeres por su posición subordinada. Esta se hace aún más patente durante su último encuentro con Inés:

Me dijo: “Vamos, qué haces aquí con la escuela cerrada y sin nada que ocuparte. Ven a ayudarnos allí arriba...”. Le dije que no con la cabeza. No podía ni hablar. Me miró con una sonrisa que **a mí me pareció de desprecio**. Hubiera querido decirle: “Tú no sabes lo que es un hijo.” Pero no era justo. Inés hubiera hecho lo mismo aunque hubiera tenido muchos hijos. **Me sentía culpable y cobarde**. Una sensación de impotencia me dominaba. La inacción me ponía nerviosa y, a la vez, el temor no me dejaba vivir. (Aldecoa, 1996: 213).

Gabriela tiene cada vez más miedo y está más aislada del mundo y de su esposo, al que en el fondo guarda rencor:

Los frecuentes cortes de luz impedían oír las noticias en las horas cruciales. Pero prefería no saber. [...] Escuchaba a todos y una corteza de insensibilidad me protegía de los rumores. Con Ezequiel mantenía una actitud distante. Por una parte me resentía del abandono en que me tenía en favor de la insurrección. Por otra, no le perdonaba que me hubiera mantenido al margen de ella desde el primer momento. (Aldecoa, 1996: 216).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Ezequiel reproduce la práctica social de mantener a las mujeres al margen de la toma de decisiones.

Ezequiel es detenido y permanece encarcelado todo el año 1935. Gabriela vive en un estado de incertidumbre continua<sup>27</sup>. Resulta interesante contrastar esta etapa final de la novela, en la que Gabriela está de nuevo sola, con aquella primera, en la que como joven maestra recién licenciada se enfrentaba a un mundo de desafíos. Se hace patente que la protagonista ha evolucionado hacia un estado de pasividad e inmovilidad, inmersa en el miedo<sup>28</sup>. El trabajo se convierte entonces en su tabla de salvación<sup>29</sup>.

En 1936 el Frente Popular gana las elecciones de febrero y proclama la amnistía. Ezequiel es puesto en libertad y Gabriela tiene la impresión de que su antiguo sueño regresa de nuevo. Pero su sueño y el de Ezequiel han dejado definitivamente de ser el mismo:

El sueño de mis comienzos profesionales emergía con fuerza del hoyo en el que había estado sepultado. Ezequiel recuperaría su escuela, nuestras vidas volverían a transcurrir por cauces serenos. [...] - Nuestra revolución está en la escuela – le repetía [a Ezequiel]. [...] Pero Ezequiel no

---

<sup>27</sup> “No podía concentrarme en datos aislados sobre un estado de cosas cuya trascendencia no podía calibrar. Me preguntaba cuánto tiempo retendrían a Ezequiel en la cárcel, cuál sería el siguiente paso, qué debía hacer yo”. (Aldecoa, 1996: 225).

<sup>28</sup> “El miedo adoptaba distintas formas. Miedo por el destino de Ezequiel. Miedo a ser denunciada. Miedo a encontrarme sin trabajo”. (Aldecoa, 1996: 226).

<sup>29</sup> “La tristeza me dominaba a todas horas. Sólo durante el tiempo dedicado a la escuela, salía del marasmo en que me debatía.

El trabajo era mi medicina, mi estímulo, lo único que me conservaba firmemente asentada en la realidad.

Al entrar en clase, dejaba atrás mi carga de angustia. El desaliento se transformaba en vigor, la debilidad en fortaleza.

[...] Por unas horas el círculo mágico se cerraba, aislándonos del mundo exterior”. (Aldecoa, 1996: 226).

me escuchaba. Aunque Domingo no estaba, él regresó a la mina. [...] Ezequiel no renunciaba a sus sueños. (Aldecoa, 1996: 228-229).

Ezequiel se reincorpora a la lucha, esta vez como líder. A Gabriela no le queda más remedio que asumir su decisión: “Respeté su elección. Respeté hasta el último de sus compromisos. Respeté su renuncia a la vida familiar, cada día más exigua” (Aldecoa, 1996: 229-230). La historia termina trágicamente con el inicio de la Guerra Civil y el fusilamiento de Ezequiel y Don Germán, el alcalde republicano. Gabriela vuelve a Los Valles con la única esperanza de encontrar los restos de su esposo: “El cuerpo de Ezequiel, la tumba de Ezequiel, la ausencia de Ezequiel...” (Aldecoa, 1996: 231).

Ezequiel puede entregarse en cuerpo y alma a la lucha política *precisamente* porque tiene a Gabriela para encargarse de la hija y el hogar común. Pero por hacerlo Gabriela es a la vez objeto del desprecio de su marido y de la indiferencia social respecto a su sacrificio personal. La tragedia de la protagonista, que queda viuda y con una hija a su cargo, permanece invisible en la narración histórica tradicional. Como queda patente en la parte final de la novela, el aspecto reproductivo, pese a ser socialmente imprescindible, queda al margen de la lucha revolucionaria.

La libertad de pensamiento y acción resultan de hecho *masculinas* porque son posibles gracias a la subordinación de la mujer: al encargarse ellas del trabajo doméstico y la tarea reproductiva (carentes de reconocimiento o prestigio), garantizan al hombre las condiciones privilegiadas para que este desarrolle su actividad fuera del hogar (tareas que se compensan con un desarrollo de las propias pasiones, así como el reconocimiento y el prestigio social).

Josefina Aldecoa recupera la tragedia personal de Gabriela para hacernos reflexionar sobre las contradicciones entre la teoría eman-

cipadora y las resistencias reales a ella. Elige a una anti-heroína para, por una parte, no idealizar la lucha femenina, y por otra para poder centrar la atención en el problema de la práctica para aquellos que ocupan una posición social subordinada.

El conflicto que muestra la novela es el intento de Gabriela por convertirse en un sujeto autónomo tanto a nivel social (política y legalmente, lo cual lo concedió la Segunda República a las españolas) como a nivel personal (en su vida de pareja y maternidad). Aunque en un principio lo intenta, Gabriela no puede funcionar fuera de las estructuras patriarcales. Si al inicio de la narración es un personaje activo, decidido, actúa como *protagonista* de su propia vida, en la última parte pasa a convertirse en un *personaje secundario*, espectador, que da fondo a la actividad política de su marido, debido a las presiones y limitaciones sociales y culturales a las que se ve sometida.

Porque Gabriela no puede estar dentro y fuera del hogar al mismo tiempo. En este sentido, *Historia de una maestra* pone al descubierto la fuerza de la práctica social dominante, la manera en que lo político entra en la esfera de lo privado, así como la importancia de lo privado como político. Al relatarnos su vida dejando entrever sus frustraciones y amarguras, la narradora nos muestra determinados mecanismos sociales vinculados a cuestiones de género de carácter sistemático pero a menudo invisibilizados. La novela muestra, pese a los avances sociales logrados durante el periodo republicano, la implicación y actividad política (y la gratificación a ellas vinculada) hasta qué punto estaban reservadas socialmente a los hombres, vetándoseles en la práctica a las mujeres ese privilegio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALDECOA, J. (1990), *Historia de una maestra*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- CASANOVA, J. y GIL ANDRÉS, C. (2009). *Historia de España del siglo XX*. Barcelona, Editorial Planeta.
- EGIDO, A. y FDEZ. ASPERILLA, A. (2011), *Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*, Madrid, Editorial Eneida.
- VV.AA. (2012) *100 años en femenino. Catálogo de la exposición del mismo título*, Madrid, Acción Cultural Española.



# EL UNIVERSO CARCELARIO FEMENINO DEL RÉGIMEN FRANQUISTA: ENTRE HISTORIA, (POS)MEMORIA Y LA NOVELA HISTÓRICA ACTUAL

Judyta WACHOWSKA  
*(Universidad Adam Mickiewicz de Poznań)*

**Palabras clave:** El universo carcelario femenino, memoria de la represión franquista, novelas históricas actuales, lugar de memoria, posmemoria, género.

**Resumen:** El tema del universo carcelario femenino, como parte del sistema penitenciario franquista refleja la forma en que el estado dictatorial ejerció el poder sobre un vasto grupo de la sociedad española. El artículo al hacer un resumen de los estudios acerca del tema en cuestión (Vinyes, Suárez/Colectivo 36, Cenarro, Cuevas, Doña, los propósitos de Vallejo Nágera) y enfocarlo en el actual debate sobre la memoria histórica, se propone plasmar el tema carcelario femenino en las actuales narraciones de la ficción histórica (Ferreó, Fonseca, Chacón, Cañil) y presentarlas bajo unas posibles perspectivas analíticas (lugar de memoria, posmemoria, género).

**Mots-clés :** L'univers carcéral des femmes, la mémoire de la répression franquiste, romans historiques actuels, lieu de mémoire, la postmémoire, genre.

**Résumé :** Le sujet de l'univers carcéral féminin, en tant que partie du système pénitencier franquiste, reflète les formes à l'aide desquelles l'Etat dictatorial exerçait son pouvoir sur un immense groupe social espagnol. Cet article, après avoir présenté brièvement l'état des recherches sur ce sujet (Vinyes, Suárez/Colectivo 36,

Cenarro, Cuevas, Doña, les objectifs de Vallejo Nágera) et avoir montré celui-ci dans la perspective du débat actuel sur la mémoire historique, a pour but de traiter le sujet des prisons pour femmes dans les narrations historiques romanesques actuelles (Ferreiro, Fonseca, Chacón, Cañil) et de les présenter dans les différentes perspectives analytiques possibles (lieu de mémoire, postmémoire, genre).

**Keywords:** The universe of women's prisons, memory of Francoist repression, contemporary narratives in historical fiction, realm of memory, postmemory, gender.

**Abstract:** The topic of the universe of women's prisons, as a part of the Francoist penitentiary system demonstrates the form in which the dictatorship exercises its power over a vast group of the Spanish society. The following article summarizes a number of studies relevant to the topic (Vinyes, Suárez/Colectivo 36, Cenarro, Cuevas, Doña, the purposes of Vallejo Nágera) and places it within the context of the contemporary debate on the national historical memory, in a broader attempt to reflect on the topic of women's prisons within the contemporary narratives in historical fiction (Ferreiro, Fonseca, Chacón, Cañil), and to present them through possible analytical perspectives (realm of memory, postmemory, gender).

## LA MEMORIA HISTÓRICA Y EL SENTIDO DE LA CULPA

En 1938, durante la guerra, Antonio Vallejo Nágera<sup>1</sup> nombrado profesor de psiquiatría de la Academia de Sanidad Militar en 1931 y en los años consiguientes dirigente de los Servicios Psiquiátricos

---

<sup>1</sup> Para un análisis crítico patente de los trabajos de A. Vallejo Nágera llevados en los prisioneros de los campos de concentración (sobre todo el de San Pedro de Cardena) y las prisioneras republicanas (de la cárcel de Málaga), véase el artículo de J. Bandrés y R. Llavona (1996), "La psicología en los campos de concentración de Franco" que termina diciendo: "Los trabajos de Vallejo plantean una vez más la dificultad de la separación radical de psicología científica, política y estereotipos sociales y sexuales. En las manos de Vallejo, los instrumentos de diagnóstico psicológico de la personalidad se convirtieron en armas de propaganda política

del Ejército y fundador, en 1938, del Gabinete de Investigaciones Psicológicas de la Inspección de Campos de Concentración y Prisioneros de Guerra, publicó en Burgos un folleto en el que divagaba sobre *El factor emoción en la España Nueva*, necesario, como apuntó, para “salvar la honra de España ante el mundo” (Vallejo Nágera, 1938a: 11):

Albergan las multitudes difusos complejos afectivos, sobresaturados de energía psíquica y que, según su cualidad, originan reacciones destructoras o constructivas de sociedades y naciones. Los complejos afectivos promotores del Movimiento nacional pertenecen, por su noble cualidad, a los constructores, y son tributarios de atento análisis y meditación, a los fines de intensivo fomento. [...] [L] a posición psíquica de todo buen español sea, en estos momentos, la de ganar la guerra a todo trance, sin que importen dolorosos sacrificios, reaccionando con espíritu

---

y difusión de estereotipos sexuales. [...] Finalizada la guerra civil, Vallejo ocupó pronto la cátedra de Psiquiatría de la Universidad de Madrid, tras la destitución del profesor López-Ibor [...]. Vallejo se convertiría así en una de las figuras más influyentes de la Psiquiatría y la Psicología en la España de los años 40 y 50: su nombre cuenta entre los 16 fundadores de la Sociedad Española de Psicología” (Bandrés y Llavona, 1996: 10). Consúltese también: R. Vinyes (2010), “Una investigación sobre el Mal”. En *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas* (2010: 49-70); así como la misma fuente donde se encuentran descritos los resultados de estas investigaciones: A. Vallejo Nágera (1939), *La locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española* (1939); sobre todo para el tema del presente trabajo son importantes los capítulos XXIV.3 “Criminalidad revolucionaria femenina” (pp. 222-225) y cap. XXVIII “Higiene mental de la postguerra” (pp. 247-249).

de servicio y de deber. Llegada la paz, la posición psíquica adecuada frente al marxismo, el liberalismo y la democracia ambientales será la de la reconquista del Imperio de la Hispanidad. Ciertamente es que resulta peligroso sembrar sentimientos con preferencia a ideas, aunque aquéllos se desprenden de las últimas; pero es el único camino viable cuando se trata de masas, si quiere lograrse resonancia afectiva en las muchedumbres y unificarlas disciplinadamente para la acción. (Vallejo Nágera, 1938a: 7-10).

Las tesis del psiquiatra, que durante la primera guerra mundial fue destinado a la agregaduría militar de la embajada española en Berlín donde entró en contacto con psiquiatras alemanes, se centraban en las investigaciones biopsíquicas del llamado enemigo o adversario político y en un concepto de eugenesia, denominado “eugenesia positiva”, propia para las exigencias del catolicismo (equidistante de la política genética racista alemana, y de la eugenesia eliminativa genética surgida ya en la segunda mitad del s. XIX en el ambiente universitario de algunos estados norteamericanos) (Vallejo Nágera, 1932). Sus ideas tenían como objetivo analizar, clasificar y emprender una política de segregación con fines de transformación político-social del “fanatismo marxista” y “delincuencia marxista femenina” (Vallejo Nágera, 1939). Este proyecto, sin embargo, tenía sus consecuencias a la larga también en el aislamiento, y en muchísimos casos en la apropiación forzada y/o desaparición de los niños del adversario político, muchos de los cuales perdían para siempre su identidad, sus lazos familiares y por ende también el proyecto de lo que iba a ser su vida. Los trabajos teóricos explican bien claramente los propósitos que en una España renovada se iban a cumplir en vistas ya de la victoria de la guerra. “La ley del talión”, titulado así el artículo que Vallejo Nágera publicó también en 1938, expone a base

del discurso judicial más antiguo las reglas que se iban a implantar por parte del Nuevo Estado:

Nuestras esperanzas de justicia no quedarán defraudadas, ni tampoco impunes los crímenes perpetrados, lo mismo morales que materiales. Inductores y asesinos sufrirán las penas merecidas, la de la muerte la más llevadera. Unos padecerán emigración perpetua, lejos de la Madre Patria, a la que no supieron amar, a la que quisieron vender, a la que no pueden olvidar, porque también los hijos descasados añoran el calor materno. Otros perderán la libertad, gemirán durante años en prisiones, purgando sus delitos, en trabajos forzados, para ganarse el pan, y legarán a sus hijos un nombre infame: los que traicionan a la Patria no pueden legar a la descendencia apellidos honrados. Otros sufrirán el menosprecio social, aunque la justicia humana los haya absuelto de sus culpas, porque la justicia social no los perdonará, y experimentarán el horror de las gentes, que verán sus manos teñidas de sangre. [...] Muchos pasarán el suplicio de Tántalo, porque no beberán las aguas puras de la felicidad de la Nueva España, ni experimentarán la delicia de ver a España grande y libre. [...] Jamás el cruel *jvae victis!*; al contrario, clemencia, misericordia cristiana para el vencido. Pero nada de calentar víboras en nuestro regazo, porque al revivir envenenarían a España, que las toxinas antiespañolas poseen gran poder mortífero. (Vallejo Nágera, 1938b: 70-71, cf. Vinyes 2003b: 309-309).

Aunque resulta muy chocante la forma discursiva que el autor emplea en el artículo cuyo fragmento acabamos de citar, al mismo tiempo no puede extrañar tanto si nos damos cuenta que A. Vallejo

Nágera no se resignaba tampoco ante los proyectos que tuvieran que ver con los territorios artísticos y literarios. En el folleto sobre la emoción apuntaba también al “ideal estético” (al lado del factor afectivo ético, moral, patriótico y religioso para llegar finalmente a la categoría superior y unificadora de todas, representada por el “yo ideal”) al expresar su esperanza de que el arte español quedaría despejado de las influencias extranjeras en que se vio ahondado a partir del siglo XVIII, es decir: “de la roña de cartón-piedra envilecedora de nuestras producciones artísticas desde el ochocentésimo acá, sin que lo evitase el arte de Goya y de algunos pocos imitadores”. En cambio, percibía la oferta de renovación artística en: “el hermoso himno de F. E. [Falange Española] como promesa redentora de las Letras y Arte hispanos [¡no sólo españoles!], y en sus estrofas vislúmbrense esperanzas de que recobramos prestigio artístico universal” (1938a: 25 ambas citas). Y años más tarde se quejaba en *Literatura y psiquiatría* (1950) de la dañina influencia que llevan los autores como Zola, Dostoyevski o E.A. Poe, entre otros, sobre el público lector en la esfera cognoscitiva de la cultura popular:

Adviérteme la cotidiana experiencia profesional la funesta impresión que nociones psiquiátricas seudocientíficas originan en cerebros al garete, nociones procedentes de la lectura de famosos novelistas que, audaces, pontifican sobre materias que ignoran. [...] La masa popular recolecta su cultura en la prensa diaria y en la literatura recreativa, y tal crédito otorga al periodista y al literato que acepta como demostradas verdades muy groseros errores. Hogaños padecemos peste literaria de asuntos psicoanalíticos y psiquiátricos, que tratados por autores paupérrimamente documentados siembran el pánico entre los predispuestos al desequilibrio mental. (Vallejo Nágera, 1950: 1).

El franquismo, una vez hechas las cuentas bélicas con su enemigo republicano en contra del cual levantó el golpe militar, mantenía su ideología y propósitos a base de una sociedad reformada y castigada, procedimientos que Paul Preston en su reciente estudio llamó de una forma clara y contundente como terror de Estado. A partir de comienzos de abril de 1939 la guerra contra la República (defensa de la cual constituía un delito penal de rebeldía contra el Ejército) transcurría por otros medios que los frentes de batalla: “en los tribunales militares, las cárceles, los campos de concentración, los batallones de trabajo, e incluso entre los exiliados. [...] A largo plazo, para institucionalizar la victoria [...], el objetivo principal era perfeccionar la maquinaria del terror de Estado que iba a proteger esa inversión original”. (Preston, 2011: 615).

En el sistema impuesto por la dictadura, las cárceles desempeñaron un papel esencial dentro de toda una poderosa maquinaria represiva estatal cuyo objetivo, como observa Ricard Vinyes (2003: 156) refiriéndose a la obra de Foucault, no fue el de vigilar y castigar, sino de doblegar y transformar<sup>2</sup>. Todas las cifras de las que disponen los investigadores del tema, como subrayan, son poco fiables, porque no había registros bien hechos o había tergiversaciones tanto en la clasificación de los/las presos/as, o, como en el caso de los niños, se los registraba no en la entrada al presidio con sus madres, sino solamente cuando tenían que pasar por las enfermerías carcelarias. Faltan muchos datos, pero para que podamos tener una idea de las cantidades del mundo carcelario y orientarnos en la dimensión de la emoción de que hablaba Vallejo Nágera (que a partir de la pri-

---

<sup>2</sup> Vinyes recalca que *Vigilar y castigar* de M. Foucault al referirse al funcionamiento de la prisión genérica y común, por penetrante y estimulante que sea “no sirve para comprender y explicar el presidio político” (2003: 156).

mavera de 1940 dictaba conferencias en los cursos de la formación del cuerpo de funcionarios de prisiones), cito la detallada estadística proporcionada por Vinyes (2003a: 159-160) –hecha a base tanto de los informes oficiales del Ministerio de Justicia como de la CICRC (Comission Internationale contre le Régime Concentrationnaire) que inspeccionó el régimen penitenciario español en febrero de 1952–. Nos movemos entonces en las cifras (que corresponden a individuos humanos) propias para la temporada entre 1940 y 1952: “la población penitenciaria de 1940 estaba constituida por 270.719 personas, sin contar a los *posteriores* [quiere decir, posteriores a la victoria] ni distinguir entre hombres y mujeres ni hacer referencia alguna a la población infantil, por cuanto que jurídicamente no estaba encarcelada, aunque viviese en las cárceles” (2003a: 160). Y en agosto de 1951 ya sabemos que hubo: 861 personas encarceladas por delitos anteriores a la victoria (disminuidos en febrero de 1952 cuando se hizo la inspección internacional a 793), 4.996 prisioneros por causas posteriores a la victoria (en febrero de 1952 bajada a 4.582 personas), 24.755 encarcelados por delitos comunes y 716 mujeres de “vida extraviada” (*Ibid.*). Si la capacidad de las prisiones estaba preparada para 20.000 personas, en el segundo año de posguerra asumía a más de 270.000 (o mucho más, ya que nos damos cuenta de las que faltan en las estadísticas), quiere decir que la realidad carcelaria afrontó una saturación y un hacinamiento muy excesivo con condiciones de vida más que precarias.

El universo carcelario femenino es uno de los temas que durante los últimos diez años ha avanzado de forma firme en las investigaciones dentro del campo de historia, ciencias sociales y políticas recuperando los espacios silenciados y nunca aclarados de la memoria histórica y colectiva de la guerra civil y la represión franquista de la posguerra española. Tal hecho se debe, por supuesto, a la posibilidad de consultar los archivos y proseguir estudios a base de

una documentación más amplia que permite examinar y unir varios datos, informaciones, indicios y testimonios. En este caso el proyecto acerca del presidio político femenino emprendido por Ricard Vinyes es imprescindible y de un valor primordial. Pero el tema como tal no es nuevo. Ángela Cenarro observa que “el sistema penitenciario de cualquier régimen o sistema político está estrechamente conectado con la forma en que dicho régimen o sistema ejerce el poder” (Cenarro, 2003: 133). Por eso resulta muy llamativa la carencia de un conocimiento más profundo, hasta hace poco, en la sociedad española, sobre las prisiones franquistas, así como la falta de un análisis y reflexión críticas sobre las relaciones de poder entre el estado y la sociedad (*Ibid.*).

Varias investigaciones y comentarios surgidos en España sobre la memoria histórica y/o políticas de la memoria (Aguilar Fernández, 2008: 413-479; Navarro, 2008; Vinyes, 2010: 98-101<sup>3</sup>) suelen recurrir a los casos de la historia chilena y argentina que impulsaron y promovieron unos programas oficiales (aparte de las iniciativas legislativas, cada uno de los países a su propio ritmo) para documentar y conocer la historia de las violaciones institucionalizadas de la dignidad de individuos humanos durante las dictaduras militares. Las reparaciones en ambos países guardan, por supuesto, sus propias características, pero lo que las diferencia del caso español, y confiere un amplio y serio conocimiento público y social al tema, son las iniciativas oficiales destinadas a promover el esclarecimiento de las violaciones de derechos humanos e internacionales, llamadas las Co-

---

<sup>3</sup> Mientras P. Aguilar Fernández enfoca su estudio en el tema de la política de la memoria y la justicia transicional, tanto V. Navarro como R. Vinyes en referidos trabajos, se refieren explícitamente al caso de los niños perdidos del franquismo y de los de las dictaduras chilena y argentina.

misiones de la Verdad<sup>4</sup>. Me refero a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas, la CONADEP argentina, presidida por Ernesto Sábato, cuyo resultado fue el informe *Nunca más* de 1984, así como a la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación, y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura chilenas, de 1991 y 2003, conocidas como “Informe Rettig” y Comisión Valech, respectivamente, en las que se dio a conocer pública y abiertamente a la ciudadanía los crímenes de lesa humanidad cometidos no sólo por unos individuos aislados, sino por el sistema institucional político y dictatorial de Estado.

Cuando en Santiago de Chile, en enero de 2011, presidido todavía el país por Michelle Bachelet, se inauguró el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos<sup>5</sup>, Ricard Vinyes publicó en las páginas de *El*

---

<sup>4</sup> Es también muy sugerente, por lo comunitario y público (inmanente en la organización de las estructuras sociales y culturales) el caso sudafricano de la Comisión de la Verdad y Reconciliación referente a la época de *apartheid*, encabezada por el obispo Desmond Tutu, con su idea de la “justicia reparadora”, que consiste, primero, en el establecimiento de la verdad y luego en la reconciliación pública (o colectiva) y reparaciones civiles (véase T. Todorov, 2009: 23-38).

<sup>5</sup> Recientemente, el 16.01.2013, el Museo recibió la visita de Baltasar Garzón que en la entrevista para el canal CNN en español afirmó que Chile es un ejemplo a seguir para España en el área de la investigación de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura: “En España por supuesto esto no ha sido posible, ha sido todo lo contrario, ha sido la negación de la justicia, ha sido la manifestación de la cobardía nacional frente a unos hechos que todavía no tienen respuesta; y que desgraciadamente a pesar del tiempo transcurrido desde que empezaron, y desde que tenemos democracia en España nos falta siquiera tener ese punto en el que estamos ahora mismo, el Museo de Memoria y los Derechos Humanos, una Comisión de la Verdad, aquí hubo dos; en España no ha habido prácticamente nada, y éste es un lastre que sin lugar a dudas tenemos los españoles y lo vamos a seguir teniendo hasta que no consigamos superarlo” (la grabación es del archivo de la autora del texto).

*País* (Vinyes, 2011: 59-64) una columna en que comentó brevemente la falta de tal institución, objetivada en la responsabilidad moral y política, en España. A *grosso modo*, naturalmente, su crítica apuntaba a la falta de un debate serio en la sociedad chilena, mitigado y cubierto, en cambio, por el ambiente que se formó y se oyó en la prensa, de recriminar, de un lado, y hostigar, del otro, el proyecto anunciado de forma oficial ya en mayo de 2007. Si nos podemos imaginar (aunque no entender) en qué consistían los argumentos de la primera, los méritos de la segunda se basaban en la crítica de lo que llamaban la limitación a la unilateralidad de la exposición museística centrada en los represaliados y ejecutados por la dictadura de Pinochet, en las informaciones recogidas por las Comisiones Rettig y Valech. Vinyes, al dialogar con las razones de hostigamiento, explica que la exposición representa a una totalidad de la sociedad e historia chilenas de aquella época, ya que el daño sufrido incluye a todas las posturas civiles, morales y todas las formas de conducta: no “sólo” a los compungidos y horrorizados, sino también a los perpetradores, así como a los que “aplaudieron pero no actuaron, a los que miraron hacia otro lado” (2011: 63). El autor, haciendo un paralelo, recurre a las palabras de Karl Jaspers procedentes de su texto publicado en 1946, “El problema de la culpa”, con el que inició el debate en Alemania sobre las consecuencias de la ausencia de responsabilidad política en los ciudadanos (que como bien sabemos funcionan igual por encima de las fronteras del tiempo y del espacio, y que, a su vez, bien apuntaba en su trabajo no sólo literario sino también cívico y social en la mencionada antes CICRC el autor del término *l'univers concentrationnaire*, David Rousset, al denunciar el mundo concentracionario de la posguerra mundial):

Ésa fue la advertencia de Jaspers cuando nos aleccionó sobre el problema de la culpa en la sociedad alemana del

Tercer Reich. De las cuatro culpas que estableció –criminal, política, moral y metafísica– es la última la que nos muestra en qué modo lo que le sucede a un individuo incluye la responsabilidad de otros; según sus propias palabras: «Hay una solidaridad de hombres como tales que hace a cada uno responsable de todo el agravio y de toda la injusticia del mundo, especialmente de los crímenes que suceden en su presencia o con su conocimiento. Si no hago lo que puedo para impedirlos, soy también culpable.» (Vinyes, 2001: 63).

El problema de la culpa (principalmente sus connotaciones políticas, morales y metafísicas), en que está involucrado toda una sociedad individual y colectiva (bajo, por supuesto, varias perspectivas), conlleva en su fondo muy sobre todo el mensaje de establecer la necesaria disposición para la reflexión, de un debate digno y responsable que no se rinda a las estrategias de memorias y olvidos fraccionados y partidistas, sino que se plantee las posibilidades de lo que Tzvetan Todorov en otras palabras llamó como “un remedio contra el mal” (2009).

En septiembre de 2008, a propósito de la inauguración en Frankfurt/Main de un nuevo centro del Instituto Cervantes, se celebró una importante conversación en público entre Jorge Semprún y Hans Magnus Enzensberger sobre la memoria histórica en España con recurrencias al caso alemán de la posguerra (Instituto Cervantes, Canal TV, en línea). Ambos escritores y panelistas armonizaron con que no hay una panacea universal, una solución perfecta, una ley general para proceder con la memoria y los procesos de transformación. El contexto histórico, social y político de cada país es diferente y cada país, obviamente, tiene que resolver sus problemas con el pasado por su cuenta propia lo que supone pagar su propio

precio. Igual de diferente es el sentido de culpa con que tiene que enfrentarse.

Todos esos problemas, como resaltó Enzensberger llegaron a España a posteriori, porque el proceso de transformación no ha sido perfecto, sino con los problemas aplazados. Siempre cuando más larga ha sido una dictadura más tiempo hay que esperar hasta que llegue el momento de la verdad. En Alemania el proceso duró 25 años. En cambio el éxito (sobre todo económico), de la transformación española funcionó como un psicofarma, como un tranquilizante. Jorge Semprún acentuó que el método español consistía en asumir la transición a la democracia por voluntad popular, con amnesia y amnistía. Mientras el pasado franquista ha dejado de lado hacer las cuentas con la historia, la democracia española de hoy (que encomendó al Parlamento español la Ley de la Memoria Histórica, aprobada finalmente por el Congreso de los Diputados en octubre de 2007) está lo bastante consolidada para permitir el examen de una memoria histórica real y objetiva, y subrayó que: “Es un signo de fortalecimiento y fuerza de la democracia. Y todavía sería más signo si en España no hubiera una fracción importante de la derecha que haya hecho de ese tema de la memoria histórica un tema de la guerra civil” (*Ibid.*). El escritor franco-español volvió indudablemente en esa constatación a sus indagaciones relatados ya en la novela *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) al preguntarse:

El consenso pacificador [la amnesia colectiva] que ha prevalecido hasta la fecha, y cuyos resultados han sido en su conjunto positivos, ¿será suficiente para abordar el período que comienza, que es el período de la institucionalización real y dinámica de la democracia, ahora confirmada? ¿No es precisamente la democracia el sistema que se nutre y se desarrolla en función de sus conflictos internos, asumidos y

gestionados en la transparencia social de una participación ciudadana? ¿No habrá llegado el momento de dominar colectivamente el «retorno de lo reprimido», de salir de nuestra amnesia voluntaria de los contenidos de la guerra civil, para abordarlos en fin –sin espíritu de retorno, de revancha o de rencor, naturalmente– con la voluntad de un avance social que no tenga en cuenta ni los mitos del pasado ni los silencios u olvidos del presente? (Semprún, 1996: 111).

El debate dejó claro que atisbar desde una postura colectivamente abierta la historia de España, en la perspectiva de un examen de conciencia propuesto por Jaspers está todavía por hacer, porque el problema está evidentemente por encima de los partidos políticos. El pasado es indivisible y hay que pasar la brecha para poder verse en una historia común de todos y de cualquiera de los ciudadanos. Lo que, en cambio, acaba de surgir como un efecto reciente en España, aclaró Semprún, es la memoria colectiva popular y la masiva exigencia de restablecer el proceso de la memoria histórica y colectiva.

## **EL UNIVERSO CARCELARIO FEMENINO DEL FRANQUISMO**

En su estudio sobre la violencia y represión de las mujeres en la época franquista (2010: 13-14), así como en el artículo que versa sobre el universo penitenciario franquista (2003a: 155-156), Vinyes subraya el hecho de que el término de universo carcelario debe ser concebido en su sentido amplio y no deberíamos limitar su acepción a los muros de la prisión en que las presas estaban recluidas. Hay que extenderlo fuera de los recintos penitenciarios, a los vastos territorios familiares, sociales (ej. las sociedades católicas, el mundo

de hospicios y centros de Auxilio Social, las organizaciones políticas, etc.), comerciales (redes de comercialización de productos manufacturados por las presas para subsistir) y discursivos (el discurso penitenciario ofrecido en los cursos para el cuerpo de funcionarios de prisiones y ensayado luego ya dentro de los presidios). Todas esas áreas (y muchas más) estuvieron en constante relación con los interiores de las prisiones y formaron su parte inherente. El más amplio fue por supuesto el familiar. En varios testimonios de las expresas y en los estudios que han trabajado el mundo penitenciario, resaltan descripciones de mujeres que se desplazaban por los caminos de España para acudir a los penales (o campos de trabajo, o bien de concentración) donde tenían a sus detenidos/as: maridos, parejas, hijos e hijas, hermanas, madres. Juana Doña, al narrar la historia de Pilar, una de sus compañeras de la prisión de Ventas, de veinticuatro años, que había pasado por varios penales, entre ellos por el de Ocaña, relata cómo era esa solidaridad de fuera de los muros:

Las familias iban de los pueblos a llevarles lo que podían, siempre eran mujeres las que estaban por las carreteras para llegar a las puertas de las cárceles. A Ocaña venían de todos los caminos, como no tenían para el tren se juntaban las que podían y en una borrica ponían sus míseros paquetes, ellas caminaban detrás de la borrica veinte y treinta kilómetros para llegar al penal, a veces más. Y muchas veces no llegaban porque la guardia civil les paraba en el camino y les quitaba las pobres taleguillas diciendo que era “estraperlo”, todos sus esfuerzos, sus sudores quedaban en los cuartelillos. Había mujeres que se tiraban de los trenes en marcha antes de la llegada del revisor por no llevar billete, el resto del camino lo hacían a pie con el frío del invierno y los calores del verano, todo para llevar

a la prisión unas patatas cocidas, o un pan de arenques.  
(Doña, 2012: 244).

Y añade universalizando la figura:

Mujeres de dentro y de fuera, humilladas, maltratadas,  
relegadas a la condición de nada.

Mujeres de presos, madres de presos, hermanas y novias  
de presos, igualmente hambrientas, vejadas y ofendidas  
por todos los caminos de España. (*Ibid.*)

Irene Abad Buil (2012) rescató la labor de las «mujeres de presos» (término acuñado por Giuliana Di Febo en su trabajo de 1979, cf. Abad Buil, 2012: 18): todo un amplio grupo femenino de los extramuros de las cárceles franquistas en su análisis realizado desde la perspectiva de los estudios de género, como «sujetos históricos» que desempeñaron un papel importante y frecuentemente marginado en la oposición a la dictadura hasta la fecha de la amnistía de 1977.

El mundo penitenciario femenino abarca todo un panorama de figuras de represión. Al mismo tiempo existió también la diferenciación dentro de las reclusas mismas, en las llamadas presas comunes y las políticas, aunque a estas últimas se les negaba el estatus de políticas, a no ser que se tratase de las sentencias: las formulaciones de las condenas fueron los únicos documentos en que se las declaraba como políticas. Hay, sin embargo, también una crítica que apunta a esa diferenciación, por ser clasista, elitista y excluyente, lo cual reflejaría de una forma muy clara la reciprocidad entre las sociedades carcelarias y las “de la calle”, las formas de ejercer el poder y las relaciones entre éste y la organización del estado. Michel Foucault lo observa muy bien en *Vigilar y castigar* cuando aclara que una de las reglas a que obedece su estudio es: “Analizar los métodos punitivos no como simples consecuencias de reglas de derecho o como indicadores de

estructuras sociales, sino como técnicas específicas del campo más general de los demás procedimientos de poder. Adoptar en cuanto a los castigos la perspectiva de la táctica política” (2009: 30).

Tal enfoque es defendido por los autores del *Libro blanco sobre las cárceles franquistas*<sup>6</sup> (sacado en 1976 por la editorial Ruedo Ibérico, y reeditado en 2012), estudio que analiza, documenta y trae testimonios del universo penitenciario franquista (también femeninos) poniendo hincapié al mismo tiempo a la dialéctica entre la situación social del mundo de afuera de los muros y el mundo carcelario, desde, no obstante, la lucha de presos políticos (a que pertenecen los autores mismos). Advierten:

---

<sup>6</sup> El libro se basa en las investigaciones de un grupo de expresos del régimen franquista y de “después de Franco” que firma con el seudónimo: Ángel Suárez y Colectivo 36. Dicho equipo, como explica el texto del Capítulo 1 (2012: 21-49) –“Reflexión sobre las prisiones: lucha de clases o lucha de presos”– firmado por *Ruedo Ibérico*, está formado mayoritariamente por los presos políticos, pero al mismo tiempo defiende lo arbitrario e injusto de la división en presos “políticos” y “comunes” en el sistema carcelario de un estado burgués por falta de respaldo político o institucional o, lo que más confiere, la organización social capitalista. Explican: “La propia naturaleza del régimen franquista ha alzado barreras que reforzaron la tradicional discriminación, asentada en valores y pautas de conducta profundamente enraizados en la sociedad española como en las demás, del preso común por el político, imbuido éste de su pertenencia a una elite, a un grupo social «superior». Sólo en casos esporádicos a lo largo del período franquista, y con mayor –aunque no muy grande– frecuencia en los últimos años, se han producido hechos que muestran una evolución a este respecto, que se traduce en el paulatino y generalizado abandono del sentimiento de ser individual y socialmente superiores los presos políticos. Y ello ante la presión unificadora que supone no ya el ser sino el saberse consecuencias y víctimas unos y otros de un mismo sistema social alienante” (2012: 48-49).

Las prisiones en España han cobrado actualidad por los presos políticos, y los presos políticos han salido de la sombra y el silencio por un cambio en la relación de fuerzas generado por la crisis del sistema; crisis en la que de alguna manera han intervenido, y están interviniendo, quienes ahora son, han sido, o en cualquier momento pueden ser, presos políticos. Pero la historia de las prisiones en España no es de inicio reciente, ni se circunscribe a los presos políticos; es antiguo su testimonio de represiones, perversión de la justicia y degradación –que no regeneración– de los delincuentes comunes, marginados por una sociedad que les vuelve a olvidar en el interior de las prisiones y les creará después una red de discriminaciones a su salida. (Suárez/Colectivo 36, 2012: 54).

Tenemos que ver entonces con un universo muy amplio, complejo y heterogéneo tanto desde el punto de vista político como social. En lo referente al tema no podemos olvidar que dentro de las estructuras carcelarias había mujeres que trabajaban para el sistema como funcionarias, guardias, religiosas, etcétera. Ellas también formaron el universo carcelario aunque representaban el poder en la vida diaria y cotidiana de las presas. Vinyes nos hace observar que:

Hubo muchas prisiones, pero todas ellas, en la diversidad de sus enclaves territoriales, y situadas en edificios muy distintos tanto en su naturaleza como en su función [instalaciones penitenciarias, conventos, cuarteles, seminarios o mansiones habilitadas], constituyen un solo *universo*, porque por encima de las diferencias derivadas de la administración y gestión de directores, funcionarios o religiosas, existió una sola forma de poder y dominio que determinó el sistema de relaciones humanas y sociales

que se dio en su seno. Una sola forma de poder, un solo mundo. (Vinyes, 2003: 155).

Las condiciones de la vida a que estaban sujetas las presas fueron muy penosas. La saturación y el nivel del desbordamiento de las cárceles fue probablemente lo de menos, aunque indudablemente muy problemático. El hambre, las enfermedades, la falta de higiene, la opresión física (torturas, violaciones, abusos sexuales), psíquica y discursiva formó parte de la dura experiencia básica cotidiana. Privaciones de dignidad, de personalidad, de mentalidad propias e individuales fueron inscritas en el funcionamiento carcelario dentro de las reglas de doblegar y transformar. Como también la incertidumbre: el no saber qué harán contigo (y para muchas mujeres el qué harán con su niño ora después de ejecutar la pena de muerte de su madre ora cuando el/la niño/a alcanzara la edad de tres años para estar separado de la madre que continuaría su vida carcelaria), las despedidas de las co-presas sacadas a los fusilamientos, el contar los “tiros de gracia”, el estar preocupada por la vida de tu familia de extramuros o igual de los que también vivían la realidad de intramuros del universo penitenciario. No obstante al entrar en los relatos y testimonios de las presas podemos ver al mismo tiempo la otra cara de esa realidad: la solidaridad de las presas, su lucha por la dignidad, su insistencia en la natural individualidad, su sentido de humor, su fuerza (a pesar de todo) y su colaboración con las organizaciones clandestinas de dentro y de fuera, en fin su insistencia en la vida, tal y como ellas la entendían, la suya, individual y también colectiva<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Las informaciones que doy son por supuesto muy generales, pero entendida la inmensidad del tema, las proporciones del presente trabajo, así como el área del

## PRIMEROS RELATOS DE LAS PRISIONES FEMENINAS

Las presas del franquismo, las que lograron sobrevivir, empezaron a hablar, escribir o apuntar sus experiencias de los presidios en períodos muy diferentes, pero hay relatos y testimonios de cabal importancia que preceden las fechas de los estudios o las novelas históricas actuales ambientadas en las cárceles, a veces de docenas de años. La mayoría de autoras de los primeros testimonios que salieron publicados protagonizaron en sus cuerpos los sucesos de la España de la década de los 30, como militantes políticas y sociales. Al mismo tiempo no consideraban la escritura como su oficio en el sentido tradicional. Su objetivo, más bien, fue el de “subsana una carencia y discutir un discurso oficial o hegemónico que encubre tanto las diferentes formas de ser mujer, como el papel jugado por ellas en la lucha antifranquista” (Prieto, 2011: 163). Es un tema frecuentemente reiterado en todos los testimonios<sup>8</sup>.

Algunas, como Juana Doña, se pusieron a redactar su novela-testimonio casi inmediatamente después de salir de la prisión. La

---

estudio, invito a consultar los textos citados y referidos (igual que otros tantos que no han sido mencionados aquí precisamente por las mismas razones).

<sup>8</sup> Comenta Juana Doña en 1978: “Se puede contar con los dedos de las manos lo que fuera y dentro del país se ha impreso para denunciar y poner al desnudo las inquietudes que las mujeres han sufrido y sufren en las cárceles de nuestra geografía. A las mujeres se las han dedicado una líneas apenas, en ese río de volúmenes que se han escrito sobre la guerra civil y la resistencia en nuestro país. Sin embargo por las prisiones han pasado miles y miles de mujeres: no ha habido una sola lucha antifascista donde las mujeres no hayan participado [...]. En todas las «caídas» ha habido mujeres y han sido medidas con una vara más larga aún que los propios hombres, porque hay torturas y humillaciones que sólo pueden inflingirse en el cuerpo de una mujer.” (Doña, 2012: 20-21).

autora de *Desde la noche y la niebla* que se esconde en su narración detrás de la voz de Leonor, fue librada de la cárcel tras veinte años de estar presa aunque al principio fue condenada a la pena de muerte<sup>9</sup>: “la pepa” como decían en el argot carcelario. Su relato fue publicado por primera vez en 1978, aunque escrito con anterioridad, tal y como aclara en el prólogo: “Cuando en el 67 escribí este relato, aún mantenía muy vivo el recuerdo de mis años de prisión, el de las mujeres que vi sacar a fusilar, de aquellas otras que murieron a mi lado, de las que sobrevivimos a todas las penalidades y la amargura de pensar en las que aún quedaban en las cárceles sufriendo lo que yo ya había dejado atrás” (Doña, 2012: 21).

Otro texto de un inmenso valor documental es el de Tomasa Cuevas, autora de tres tomos de relatos en que recolectó y transcribió grabaciones de las vivencias carcelarias, represiones y militancia de más de trescientas historias de reclusas de varios presidios franquistas. Empezó a registrar los testimonios orales de presas ya en 1974 y su trabajo salió publicado en 1985, aunque hasta la última edición de 2004 preparada por Jorge Montes y presentada en la Biblioteca Nacional de Madrid fue escasamente difundido por entre el público lector más amplio. Tomasa Cuevas, activista obrera de humilde formación escolar y “gran valor de inteligencia natural” (Giles, 2005: 11) resalta a través de testimonios orales colectivos el papel activo que tuvieron las mujeres en los años de la República y la guerra, así como aporta muchos datos para reconstruir una historia de las cárceles franquistas, tanto de su experiencia diaria, como de la re-

---

<sup>9</sup> Su pena fue conmutada gracias a la mediación de Eva Perón a prisión perpetua, hasta que un día, después de veinte años y de forma inesperada e imprevista la llamaron para anunciarle que “podía irse a su casa” (Doña, 2012: 338).

sistencia que intentaron sostener frente a la penosa realidad de los presidios. Varios de los relatos hacen referencia también a lo que sufrían las mujeres republicanas y rojas en el ambiente de la realidad de los pueblos, en la calle, en las comisarías, etc.: las violaciones, los desfiles obligatorios por las calles de los pueblos con las cabezas rapadas y bajo los efectos de purgante de aceite de ricino<sup>10</sup>, los insultos..., pero también la solidaridad.

Char Prieto destaca en la idea de la obra de Cuevas el género de testimonio coral y compara su labor de registradora con el paradigma de la literatura testimonial que se realizaba en América Latina a partir de los 60. a través de la figura de “intelectual solidario”. Gracias a esos procedimientos los volúmenes se convierten en una panorámica obra de colaboración en varios niveles: no sólo el testimonial sino también el del proceso mismo de preparar, organizar, transcribir y escoger el material para la publicación y sacarla (véase Prieto, 2011: 159-204).

Son numerosas (aunque no múltiples) las mujeres que han relatado sus vivencias de las cárceles franquistas sea en sus propios textos autobiográficos (S. Real López, C. O’Neill de Lamo, I. Ríos Lazcano, N. Castro Feito, M. Nuñez Targa, R. Montero, A. Malonda, etc.), sea a través de entrevistas o narraciones transcritas por periodistas o historiadores, que no obstante fueron publicados bajos los nombres de las protagonistas de las historias descritas (éste es el caso por ejemplo de *Rosario dinamitera: una mujer en el frente*, escrito y redactado por el periodista y escritor Carlos Fonseca, aunque aparecido bajo la autoría de la propia protagonista; o de *Así fue*

---

<sup>10</sup> Para conocer detalladamente esta faceta de la historia de la mujer en el franquismo consúltese Enrique González Duro (2012), *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*.

*pasando el tiempo. Memorias de una miliciana extremeña*, testimonio oral de M. L. Mejías Correa recogido por el historiador M. Pulido Mendoza) (véase Romera Castillo, 2009: 181-185). Varias de esas autoras escribían y publicaban sus testimonios en el exilio, mientras en España se abría la posibilidad de una cierta apertura editorial a partir de 1975.

Muchas otras mujeres, como diversas de las entrevistadas por Dulce Chacón, rompieron su silencio de las experiencias carcelarias contándolas a alguien que no fuera de su entorno familiar (aunque éste a veces tampoco era el que acogía al fondo sus relatos), cuando la escritora estaba preparando su novela *La voz dormida*. Al hacer la base documental de entrevistas Chacón grababa los testimonios orales de expresas, y una de ellas, una mujer anciana de 82 años, le pidió que cerrara la ventana porque temía aún en agosto de 2000 que los vecinos oyeran su historia (véase Chacón, 2002): “Cuando empecé a documentarme para mi nueva novela visité a una mujer que me pidió que no mencionara su nombre ni el nombre de su pueblo. Me habló en voz baja. Miró con desconfianza la grabadora que puse sobre la mesa y, me dio permiso para usarla, bajó aún más la voz [...]. El eco del miedo” (*Ibid.*)

¿La voz dormida y la voz que no tenía a quién contar su historia? La voz silenciada en múltiples niveles de ser mujer: como vencida de la guerra, como presa política (o común, que muchas veces se ejercían mistificaciones en cuanto a los arreglamentos penitenciarios, a pesar de los casos evidentes), como mujer desobediente a la imagen vendida por parte del estado dictatorial, como mujer activa en su participación en las áreas políticas, sociales y culturales. La voz que por razones muy variadas tenía que luchar por ser escuchada (y entendida) a pesar de una enorme máquina desarrollada por el Nuevo Estado, la Sección Femenina de Falange, la Acción Católica (soportes ideológicos de éste) e indudablemente también, del miedo

(como igual el siempre desgraciadamente cómodo desinterés con que se fomentan recíprocamente) extendido por entre la sociedad de posguerra. En el epílogo a la segunda y muy reciente edición de su novela, Juana Doña cuenta que cuando salió de la cárcel de Alcalá de Henares (fue su último presidio), tuvo la cantidad de dinero que le bastaba a coger el taxi para ir a la casa de su hermana menor que no había sabido nada de su liberación. Entonces se acercó a un taxista y le preguntó si podía llevarla a Madrid a la calle tal, y al explicarle que acababa de salir del penal como comunista (el taxista sorprendido comentó que no tenía cara de ladrona) el hombre le pidió que guardara silencio en su coche... (Doña, 2012: 340).

### **ALGUNOS EJEMPLOS DE LA NOVELA HISTÓRICA ACTUAL Y PERSPECTIVAS ANALÍTICAS**

José Ignacio Álvarez Fernández que ha analizado el tema de la memoria y trauma en los textos testimoniales de la represión franquista, al concluir sus observaciones hace una indicación que me parece interesante como punto de partida para hablar de la novela actual:

Durante los años de la transición a la democracia el calvario vivido por las víctimas de la represión franquista fue deliberadamente olvidado para facilitar el asentamiento de la democracia. Pero la decisión de olvidar no es lo mismo que la amnesia, como lo demuestra el hecho de que finalmente la memoria de la represión franquista sea hoy, más que nunca, tema de conversación y debate. (Álvarez Fernández, 2007: 221).

De alguna forma, el actual debate popular se realiza desde los campos literarios (y más generalmente artísticos), y son ellos los

que trabajan dentro de la cultura popular como lugares de memoria colectivos. Tal puede ser el caso de la novela histórica que sigue gozando de mucha popularidad, hasta que puede hablarse en la última veintena de años de un *boom* de las nuevas narraciones escritas por la llamada generación de posmemoria (acuñada por Marianne Hirsch) y/o tercera generación, formada por la conciencia finisecular y postmodernista de las conexiones entre historia y ficción. Son los hijos (en algunos casos) y nietos (en otros) de los sujetos históricos que se preguntan con interés renovado por las historias de la guerra española y por consiguiente por las de la época del franquismo y de la transición, y que usan muy conscientemente lo híbrido del nuevo género histórico. Dentro de este campo, el tema carcelario femenino en la literatura (y también en el cine)<sup>11</sup> ha cobrado también un espacio aunque no abundante, pues bien notable en los últimos diez años: baste mencionar las novelas de Jesús Ferrero (*Las trece rosas*, 2003) y del periodista Carlos Fonseca (*Trece rosas rojas*, 2004) sobre las muchachas de las Juventudes Socialistas (la mayoría de ellas) fusiladas el 5 de agosto de 1939 en las tapias del madrileño cementerio del Este, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, ambos temas con sus respectivas versiones cinematográficas, o la más reciente de la periodista también Ana Cañil, *Si a los tres años no he vuelto* (2011).

---

<sup>11</sup> Sobre todo han sido ampliamente conocidas las películas de E. Martínez Lázaro (2007), *Trece rosas* y Benito Zambrano (2011), *La voz dormida*; pero hay bastante material filmográfico al respecto tanto ficcional como documental dentro del cual me gustaría mencionar *Izarren argia. (Estrellas que alcanzar)* (2010), de Mikel Rueda y *Prohibido recordar* (2010), de Txaber Larreategi y Josu Martínez –ambas sobre la cárcel de mujeres de Saturrarán–; e indudablemente el reportaje: *Els nens perduts del franquisme* (2003), de M. Armengou y R. Belis (asesoramiento científico de Ricard Vinyes).

Todas estas novelas narran unos episodios poco conocidos por un público más amplio hasta el momento y reivindican la figura de la mujer resistente y presa: las historias de encarcelamiento, la vida en el penal y el fusilamiento de las Trece rosas (que antes de la aparición de ambas novelas tenía muy poco conocimiento y resonancia), la resistencia de las mujeres en la guerra y el franquismo, y el mundo carcelario femenino (*La voz dormida*, *Si a los tres años no he vuelto*). Es interesante también observar, teniendo en cuenta el análisis de Carmen Servén (2010), que esas narraciones proponen un nuevo tipo de héroe femenino: las vencidas y olvidadas por la historia oficial que (sobre todo en la perspectiva de género realizada por Dulce Chacón y Ana Cañil que destacan un “nosotros” femenino) realizan su heroicidad “hecha de instinto, honestidad y resistencia” (Servén, 2010: 194) y que además se dan cuenta ellas mismas de la importancia de preservar la memoria (*Ibid.*). Las presas de Ventas de *La voz dormida* quieren sobrevivir para contar (y Hortensia condenada a la pena de muerte escribe un cuaderno azul para su hija Tensi), las de la novela de Cañil perpetúan también la memoria literaria a través de la figura femenina de los romances (de la loba parda y de la condesita). Jesús Ferrero para perpetuar la memoria introduce el hilo de las fosas comunes y del desenterramiento de tres de las muchachas: Ana, Dionisia y Avelina. Pero tal vez la más simbólica es la frase de la carta de despedida que Julia Conesa (una de las trece protagonistas de las novelas de Ferrero y Fonseca) escribió a su familia antes de ser sacada al pelotón: “Que mi nombre no se borre de la historia” (Fonseca, 2010: 24, 257).

La categoría de posmemoria inscribe esta nueva atención a la memoria en el nuevo contexto social y cultural que es muy importante para el tema en cuestión. Al mismo tiempo acentúa y privilegia la subjetividad tanto del conocimiento y la memoria traumáticos, como de su vehicularización y/o narración. Lo que Marianne Hirsch

subraya en *The Generation of Postmemory* (originado por sus propias vivencias de la segunda generación de la memoria de holocausto) al respecto es, de un lado, el desplazamiento (que se realiza tanto en la continuidad como precisamente en la ruptura) del recuerdo en lo subjetivo e imaginario de la experiencia “post”, y del otro, la mediación que se plasma a través de la inversión, proyección y creación imaginativas:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective and cultural trauma of those who came before –to experiences that “remember” only by the means of stories, images, behaviors among which they grew up. [...] Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation. [...] These events happened in the past, but their effects continue into the present. [...] The “post” in “Postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath. It is not a concession simply to linear temporality or sequential logic. [...] Like others “posts”, “postmemory” reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet a postmemory is not a movement, method or idea; I see it, rather, as a *structure* of inter and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a *consequence* of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove. (Hirsch, 2012: en línea, sin paginación).

Los aspectos formales de las cuatro novelas mencionadas son por supuesto muy variados, pero lo que las une indudablemente es en un

primer lugar el anhelo de conmemorar el pasado colectivo español de los acontecimientos silenciados de los vencidos de la guerra. Las novelas en esta perspectiva se convierten, según el concepto clásico de Pierre Nora (aunque ajustado a las condiciones españolas de *lieux*), en unos lugares de memoria (post)modernos que materializan en las narraciones los sucesos del mundo penitenciario femenino (y la figura de la presa o mujer resistente en general) estableciendo una continuidad con el pasado, y recuperando la brecha entre la memoria vivida y habitada por las protagonistas de los sucesos históricos de un lado, la historia como representación (en este caso literaria) del pasado de otro, así como también el mundo actual de sus receptores (igualmente partícipes de la dinámica tensión entre la memoria e historia del pasado colectivo).

En un segundo lugar, la perspectiva de posmemoria radica en la elaboración literaria de la que podríamos llamar memoria mediadora. Es decir, el acceso a la experiencia histórica se basa en los recuerdos y/o conocimiento no del/de la escritor/a, sino en los de los “sujetos históricos” (en ambos casos del tema de la Trece rosas sería la memoria transmitida), lo cual en el caso de la novela histórica el/la escritor/a avala adicionalmente por una documentación histórica no tan sólo ambiental, sino en forma de registros oficiales y legislativos (hipertextualidad histórica), o personales y lingüísticos de los/las que prestan sus recuerdos y/o forman el grupo entrevistado para el tema de la narración.

La parte documental del texto narrativo así como el deber de documentarse (a través de testimonios orales y escritos así como de los documentos historiográficos) por parte del/la escritor/a forma un apartado inserto dentro del corpus textual. Muchas veces nos enteramos de los paratextos, es decir de los prólogos (es el caso de la novela anterior de Ana Cañil que también desde la misma perspectiva documental narra y reivindica la figura de opresión del entorno

femenino de los maquis, pero en parte también la vida carcelaria de las mujeres de la prisión-convento de las Oblatas de Santander, *La mujer del maquis* de 2008), los epílogos (*La voz dormida*, *Si a los tres años no he vuelto*) o los anexos (Carlos Fonseca, aparte de incluir cuatro anexos que contienen la correspondencia de algunas de las presas, los Actas del Consejo de Guerra y las sentencias, añade también el guía de personajes) de la labor preparativa, facticia, de recolección y archivista de los/las escritores/as. En este aspecto otro es el trato de la documentación de la novela de Jesús Ferrero quien subraya la integridad por antonomasia de la ficcionalidad de su novela sobre la historia de las Trece Rosas, poniendo en la última página del libro los agradecimientos en que incluye a todas las “voces” de las que “el narrador se hace eco” (Ferrero, 2011: 233) mencionando una lista seguida de autores, obras, filósofos y músicos, entre los cuales está también Tomasa Cuevas.

En todas las novelas mencionadas el ambiente carcelario femenino predomina dentro de las tramas novelescas o es precisamente gracias a los hilos penitenciarios que estas novelas desarrollan su acción, así que los personajes femeninos en ella involucrados reciben los papeles predominantes. Son trece las protagonistas de las novelas sobre las chicas de JSU sacadas de Ventas al pelotón de las tapias del cementerio del Este de Madrid (Avelina, Joaquina, Pilar, Blanca, Ana, Julia, Virtudes, Elena, Victoria, Dionisia, Luisa, Carmen y Martina que siempre se llaman así en la novela de Ferrero, mientras en la de Fonseca llevan los nombres completos), son Hortensia y Pepita de *La voz dormida* que también ambienta la vida carcelaria en el penal de Ventas, y es Jimena de la novela de Ana Cañil que pasa por Ventas, la cárcel convento de La Calzada de Oropesa y también la cárcel de las madres de San Isidro.

En el panorama de los personajes novelescos las acompañan otras mujeres que participan en la realidad ficcional del universo

carcelario, al igual por supuesto que los personajes masculinos. Algunos son históricos, como por ejemplo la funcionaria destacada en todos los relatos testimoniales (y los trabajos teóricos acerca del presidio femenino) de las mujeres que pasaron por la prisión de madres de Ventas o de San Isidro: María Topete (que se convierte en la segunda protagonista/antagonista principal de la narración de Cañil con su propia experiencia carcelaria como presa falangista en la madrileña cárcel republicana de Conde de Toreno). Pero también se intercalan otros nombres históricos: el de Tomasa Cuevas y varias de sus compañeras y colaboradoras de las grabaciones de su libro (como ej. Perta Cuevas, llamada en el libro de Tomasa *La Sindicalista*, 1985: 100-118), otras presas reales (Trinidad Gallego, así como se menciona la historia de las trece rosas tanto en *La voz...* como en *Si a los tres años...*) y funcionarias (como ej.: Carmen Castro, directora de la cárcel de Ventas o la Veveno), como igual diferentes alusiones a la llamada realidad objetiva formada por todo un amplio mundo panorámico de acontecimientos históricos, organizaciones políticas, sociales, educativas, dictatoriales, etcétera. Este estudio es literalmente documental en la versión de Carlos Fonseca de la historia de las Trece rosas, además de ser acompañado por un archivo fotográfico (datos e informaciones ausentes en su totalidad en la novela de Jesús Ferrero)<sup>12</sup>. Ana Cañil introduce también en abundancia varios

---

<sup>12</sup> Jaime Céspedes analiza cuidadosamente en su interesante artículo las diferencias de la ética del enfoque de relato fundado en hechos históricos entre las dos novelas sobre las Trece rosas sugiriendo un posible diálogo extratextual emprendido por Carlos Fonseca cuya novela motivada por un punto de vista “ejemplarizante” al respecto (basada solamente en documentos reales y con ausencia total de diálogos en estilo directo y por lo tanto novelizada sólo en parte) frente al “literal” (recons-

personajes históricos, lugares, acontecimientos, material historiográfico, como por ejemplo citas literales de los textos de Antonio Vallejo Nágera publicados en la revista *Semana médica española* sobre la criminidad marxista femenina (2011: 61, 62) que sirven de buena instrucción tanto a la novelesca María Topete (la cabeza dirigente del programa de la separación de los niños arrancados a sus madres en las cárceles), como a la suegra de Jimena, Elvira (gracias a cuya intriga, la odiada por ella, desclasada socialmente protagonista –hija de mesoneros de Rascafría, adonde solían venir a los campos de veraneo los colegiales de la Institución Libre de Enseñanza con sus profesores– vuelve presa al estar ya embarazada de su hijo Luisito, cuyo simpatizante de los rojos padre, Luis, mientras tanto ya estaba en el norte con los maquis.

Ahora bien, la reescritura novelesca de acontecimientos traumáticos históricos implica, como subrayó Celia Fernández Prieto tras la lectura de Hayden White<sup>13</sup>, “posiciones morales e ideológicas, no

---

trucción imaginaria, más íntima de la historia, y construida según el patrón de la tragedia romántica) de Jesús Ferrero, fue editada un año más tarde y considerada la inspiración para la película de Martínez Lázaro (véase Céspedes Gallego, 2007).

<sup>13</sup> Como sabemos de White, el historiador trabaja el material de la misma manera que el escritor puesto que opera con las mismas formas discursivas tras la narrativización de los hechos y datos que imponen un significado y una interpretación con el fin adoptado por la historiografía de “codificar el conjunto en términos de categorías provistas culturalmente, tales como conceptos metafísicos, creencias religiosas o formas de relato” (White, 2003: 116). De ahí que subraye “Los historiadores buscan refamiliarizarnos con los acontecimientos que han sido olvidados, ya sea por accidente, desatención o represión. Más aún, los grandes historiadores se han ocupado siempre de aquellos acontecimientos de las historias de sus culturas por naturaleza más «traumáticos»; el significado de tales acontecimientos es problemático y está sobredeterminado en la significatividad que todavía tienen para la vida cotidiana, acontecimientos tales como revoluciones, guerras civiles [...], o

sólo por el uso que se haga de los materiales historiográficos, sino sobre todo por el tipo de trama que se elija para representarlos” que siempre impone un significado e “induce una interpretación de lo narrado” (Fernández Prieto, 2006: 45). Así la estudiosa distribuye las formas de representación de la guerra y de inmediata posguerra en la novela histórica actual en tres tipos de tramas: las que favorecen una lectura mimética ocultando el artificio textual de contenido semántico que se basa en subrayar la heroicidad de la actuación de los vencidos, “su resistencia, su coraje, su dignidad frente a la violencia y zafiedad de los vencedores” (2006: 46), las “de búsqueda o de investigación” que se sirven de “la representación parahistórica postmodernista (*faction*, docu-drama, metaficción histórica” (2006: 47) y las que son mucho menos frecuentes “de factura modernista o postmodernista que ensayan estrategias antirrealistas más o menos radicales, que generan extrañeza con respecto a las concepciones previas de los acontecimientos históricos, sin amparos ideológicos y sin estetización fetichista” (2006: 45). Siguiendo su propuesta, las novelas que forman el corpus aquí presentado, se inscribirían en las consideraciones miméticas. Todas parten del designio moral de presentar el drama particular e individual de personajes comunes vinculados al bando republicano resaltando la heroicidad de su actuación. Lo vemos, aunque siempre con matices, sobre todo en *La voz dormida* de Chacón (clasificada ya así por Fernández Prieto) al

---

instituciones que han perdido su función original en una sociedad pero que continúan desempeñando un importante papel en la escena social actual. Observando los modos en que tales estructuras tomaron forma o evolucionaron, los historiadores los *refamiliarizan*, no sólo aportando más información sobre ellas, sino también mostrando como su desarrollo se ajustó a algunos de los tipos de relato a los que convencionalmente apelamos para dar sentido a nuestras propias historias de vida” (2003: 118-119).

igual que en *Si a los tres años no he vuelto* de Cañil. Las dos últimas comparten, vuelvo a citar “figuraciones habituales del melodrama político-sentimental” (2006: 46), a lo que, en el caso de la novela de Ana Cañil, podríamos añadir, el patrón de la novela romántica de amor. La novela de Jesús Ferrero no es tan fácilmente cumplidora del tipo mimético. La ubicaría más bien entre la primera y la tercera de las categorías introducidas por Celia Fernández, por incluir varios elementos ficcionales y apoyarse en una hipertextualidad que a veces inclina la balanza a uno (al relatar los preparatorios mismos del momento del fusilamiento, el narrador describe la cruel monja teresiana, María Anselma, que empieza a sentirse místicamente desposeída: “Al ver los preparativos, María Anselma empezó a arder por dentro, con un fuego sin luz de naturaleza espiritual. Ahora vivía sin vivir en ella, sentía sin sentir en ella: estaba fuera de sí.”; Ferrero, 2003: 193) u otro lado (el pasaje en que Benjamín, el novio de Avelina, que sumergido en la melancolía sonambúlica después de la muerte de las trece mujeres, y tras “escuchar un saxofón agudo y extenuante” las llama “mis flores del mal”; Ferrero, 2006: 226 amabs citas), pero al menos emprende unos intentos. La novela de Carlos Fonseca, podría formar parte, en cambio, del grupo de “trama de búsqueda o de investigación”, pero lo que hace el escritor es basarse en la documentación procedente del archivo histórico (y al mismo tiempo en sus propias entrevistas siempre traídas en el estilo directo y entrecomilladas), y carente de la representación parahistórica postmodernista al estilo docu-drama. La investigación es en este caso literalmente documental, intercalada con unas narraciones, y no documental literariamente, es por eso también que la forma de la novela es bastante cuestionable. En fin, lo que más preocupa y hace pensar, es que las narrativas de posmemoria sobre el universo carcelario de mujeres, carezcan del enfoque renovador antimimético, tanto al nivel del discurso como de la episteme.

Volviendo a las características comunes que empecé a esbozar como unificadoras de las novelas de este campo temático, quiero subrayar explícitamente que en un tercer lugar estas novelas deben ser vistas desde la perspectiva de género haciendo ver la problematización del universo carcelario femenino: no sólo su existencia, que fue desgraciadamente obvia, sino en toda su complejidad de figuras y soportes de represión, el contexto social, político y cultural que mencioné en las páginas anteriores. La categoría del género comparte y atraviesa por supuesto diferentes ámbitos con los lugares de memoria y estudios de memoria (y viceversa). Prueba de esto es de nuevo, lo subrayado por Hirsch (2012) al trazar el tema de la posmemoria de holocausto. Aunque la autora toma para su estudio el marco histórico del genocidio judío (siendo éste su propia posmemoria personal y formando el punto de partida en sus investigaciones), se da cuenta de que hoy en día, después de otras muchas atrocidades que tienen lugar en el mundo (Latin America, Bosnia, Rwanda, el conflicto Israel Palestino, etc.) el Holocausto no puede servir como límite conceptual en el análisis de post trauma y memoria/olvido. De modo que para avanzar en las investigaciones de estos campos, las herramientas elaboradas por *Holocaust studies* pueden ser aplicadas, deben abrir las posibilidades y/o compartir un campo común con la posmemoria de otras experiencias traumáticas (incluidas por supuesto las del terror de Estado), asumiendo y entendiendo las afinidades y particularidades de las memorias de “post trauma” en sus diferentes contextos geográficos, históricos, políticos, sociales y culturales. Hirsch explica que su interés por el tema de la memoria femenina de holocausto empezó, como en el caso de otras investigadoras del tema, por la convicción de descubrir y reivindicar la justicia que no abarcara los aspectos hegemónicos, sino aquella que fomentara y activara las experiencias que en otros casos hubieran permanecido ausentes del llamado archivo histórico

(trabajo que emprenden también otros movimientos para el cambio social ofreciendo nuevas direcciones en el estudio y trabajo sobre la memoria). Pero con tiempo se dio cuenta de que:

[t]hey open a space for the consideration of affect, embodiment, privacy and intimacy as concerns of history and they shift our attention to the minute events of daily life. They are sensitive to the particular vulnerabilities of lives caught up in historical catastrophe, and the differential effects trauma can have on different historical subjects. It is important, also, to note that they bring critical attention to the agents and technologies of cultural memory, particularly to its genealogies and the traditional oedipal familial structures where these often take shape (Hirsch, 2012, en línea, sin paginación).

De hecho, la investigadora propone y sugiere remarcar la discusión de género en los estudios de holocausto (y por ende también las herramientas que éstos han iniciado y ofrecido, siempre con el cuidado de posibilitar y no confundir, dentro de los campos ya descubiertos a las áreas de los estudios) no en la desafortunada y común oposición entre las habilidades y cualidades entre los sexos, sino más allá de las categorías analíticas de “relevancia” y “lo idóneo”. Es decir, el género puede rellenar un gran número de funciones en el trabajo de memoria. Puede servir como figura mediadora en las maneras en que ciertas narrativas (al mismo tiempo que ciertas imágenes) han circulado en la cultura de la posgeneración:

It can serve as a figure that can mediate in the ways in which certain images and certain narratives have been able to circulate in the culture of the postgeneration. In

traumatic histories, gender can be invisible or hypervisible; it can make trauma unbearable or it can serve as a fetish that can help to shield us from its effects. It can offer a position through which a memory can be transmitted within a family and beyond it [...]. It can offer a lens through which to read a domestic and the public scenes of memorial acts. And even when gender seems to be erased or invisible, feminist and queer readings can nevertheless illuminate not just what stories were told or forgotten, or what images are seen or suppressed, but how those stories are told and how those images are constructed. In its awareness of power as a central factor in the construction of the archive, moreover, feminist analysis can shift the frames of intelligibility so as to allow new experiences to emerge, experiences that have heretofore reminded unspoken or even unthought. (Hirsch, 2012, en línea)

Ahora bien, la perspectiva teórica de la reescritura novelesca de acontecimientos traumáticos históricos relacionados con el universo carcelario femenino del franquismo atraviesa, como hemos visto, todas las mencionadas perspectivas (la del lugar de memoria, la posmemoria y la del género). Debe ser percibida bajo el conjunto de los enfoques o en su cruce fronterizo. A modo de conclusión (que sigue, en parte, abierta) quiero aludir a lo que opinaba Alvin Rosenfeld al hablar de los textos de la literatura concentracionaria y del holocausto (dándome cuenta de que hay que guardar proporciones): vistas en separado parecen a veces opacas, incompletas, insuficientes, pero en su totalidad representan una polifonía de voces. La reconstrucción del conocimiento de los acontecimientos más traumáticos tiene que ser necesariamente precedida por el reconocimiento de los hechos, de la conciencia de la degradación del ser humano y el sinfín de

preguntas relacionados con el tema (Rosenfeld, 1980: 247-248). En el caso de la narrativa de posmemoria del tema carcelario femenino estamos, tal vez, al comienzo. Por eso no vale la pena rendirnos ante la esperanza de que la nueva novela ofrezca en este tema unas narraciones de compleja configuración del mundo y del individuo humano, carente de las pautas “miméticas”, y que quizás, siempre que no se trivialice ni la historia ni su reescritura literaria, seguiremos confiando que el acto de lectura puede ser también creativo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD BUIL, I. (2012), *En las puertas de prisión. De la solidaridad a la concienciación política de las mujeres de los presos del franquismo*, Barcelona, Icaria/Antrazyt.
- AGUILAR FERÁNDEZ, P (2008), *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, J. I. (2007), *Memoria y trauma de los testimonios de la represión franquista*, Barcelona, Anthropos.
- BANDRÉS J., R. Llavona (1996), “La psicología en los campos de concentración de Franco”, *Psicothema*, vol 8, nº 1, pp. 1-11, En línea [URL] <<http://www.psicothema.com/pdf/1.pdf>>, (consulta: 15.12.2012).
- CAÑIL, A. R. (2010), *La mujer del maquis*, Madrid, Espasa.
- CAÑIL, A. R. (2011), *Si a los tres años no he vuelto*, Madrid, Espasa.
- CENARRO, Á. (2003), “La institucionalización del universo penitenciario franquista”, en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, pp. 133-153.
- CÉSPEDES GALLEGO, J. (2007). “Las trece rosas de la guerra civil vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Car-

- los Fonseca”, *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, nº 14, en línea [URL] <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/144/118>>, (consulta: 15.04.2012).
- CUEVAS, T. (1985), *Cárcel de mujeres: 1939-1945*, Vols. 1 y 2, Madrid, Sirocco.
- CHACÓN, D. (2002), “Las mujeres que perdieron la guerra”, *El País Semanal*, 01.09.
- CHACÓN, D. (2012 [2002]), *La voz dormida*, Madrid, Santillana.
- DOÑA, J. (2012 [1978]), *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid, horas y HORAS.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2006), “Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)”, en *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, pp. 41-55.
- FERRERO, J. (2011 [2003]), *Las trece rosas*, Madrid, Siruela.
- FONSECA, C. (2010 [2004]), *Trece rosas rojas*, Madrid, Planeta.
- FOUCAULT, M. (2009 [1979]), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI de España.
- GARZÓN, B. (2013), Grabación audiovisual para el canal CNN en español, El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, 16.01., (del archivo de la autora del texto).
- GILES, M. E. (2005), “Introducción de la versión inglesa”, en T. Cuevas *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*, Barcelona, Icaria Antrazyt, pp. 9-11.
- GONZÁLEZ DURO, E. (2012), *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press, en línea [URL], <<http://books.google.pl/>

- [books?id=4-INjo9JpRQC&printsec=frontcover&hl=pl#v=onpage&q&f=false](#), (consulta: 15.12. 2012).
- INSTITUTO CERVANTES, Canal TV (2008), “El ruido del pasado”, 22.09, fuente audiovisual, en línea [URL] <<http://cervantestv.es/2008/09/22/el-ruido-del-pasado/>>, (consulta: 13.12.2012).
- NAVARRO, V. (2008), “Los niños perdidos del franquismo”, *El País*, 24.12, en línea [URL]: <[http://www.elpais.com/articulo/opinion/ninos/perdidos/franquismo/elpepiopi/20081224elpepiopi\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/ninos/perdidos/franquismo/elpepiopi/20081224elpepiopi_10/Tes)>, (consulta: 06.02.2012).
- PRESTON, P. (2011), *El Holocausto español*, Barcelona, Debate.
- PRIETO, C. (2011), “La voz colectiva y la recuperación de la memoria histórica en el testimonio de Tomasa Cuevas”, en Char Prieto, *El Holocausto olvidado: guerra, masacre, pacto, olvido y recuperación de la memoria histórica española*, Madrid, Pliegos, pp. 159-204.
- ROMERA CASTILLO, J. (2009), “La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas”, *Anales de literatura española*, 21, pp. 175-188, en línea [URL] <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11523/1/ALE\\_21\\_09.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11523/1/ALE_21_09.pdf)>, (consulta: 13.01.2013).
- ROSENFELD, A. H. (2003 [1980]), *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, (tit. org. *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*), Warszawa, Cyklady.
- SEMPRÚN, J. (1996 [1993]), *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets.
- SERVÉN, C. (2010), “Guerra civil: perdedores míticos”, en J. Wilk Racięska, J. Lyszczyna (ed.), *Encuentros*, vol. III, Katowice, Uniwersytet Śląski/Oficina Wydawnicza, pp. 182-196.
- SUÁREZ, Á. / Colectivo 36 (2012 [1976]), *Libro blanco sobre las cárceles franquistas*, pról. de Miguel Castells, Barcelona, BackList.

- TODOROV, T. (2009), *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*, Barcelona, Arcadia.
- WHITE, H. (2003), *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós.
- VALLEJO NÁGERA, A. (1932), “Ilícitud de la esterilización eugénica”, *Acción española*, 01 de enero, t. I, nº 2, pp. 142-154, en línea [URL] *Proyecto filosofía en español*, <<http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e02142.htm>>, (consulta: 15.12.2012).
- VALLEJO NÁGERA, A. (1938a), *El factor emoción la España nueva*, Burgos, Federación de Amigos de la Enseñanza.
- VALLEJO NÁGERA, A. (1938b), “La ley del talión”, *Divagaciones intrascendentes*, Cuesta, Valladolid, Talleres Tipográficos, pp. 68-71, en R. Vinyes, M. Armengou, R. Belis (2003), *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona, DeBolsillo, pp. 306-309.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio (1939), *La locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- VALLEJO NÁGERA, A. (1950), *Literatura y psiquiatría*, Barcelona, Barna, pról. de Luis Astrana Marín.
- VINYES, R. (2003a), “El universo penitenciario durante el franquismo”, en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Crítica, pp. 155-175.
- VINYES, R., M. Armengou, R. Belis (2003b), *Los niños perdidos del franquismo*, Barcelona., DeBolsillo.
- VINYES, R. (2010 [2002]), *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Madrid, Planeta, Temas de Hoy.
- VINYES, R. (2011), “El Museo de la Memoria y el «problema alemán» en Chile”, en R. Vinyes, *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*, Barcelona, Los libros del lince, pp. 59-64.

## NOVELA, MUJER Y SEXUALIDAD: UNA APROXIMACIÓN FOUCAULTIANA

Alana GÓMEZ GRAY  
(Universidad de Guadalajara, México)

**Palabras clave:** feminismo, Foucault, virtud, sexualidad, E. L. James, María Dueñas

**Resumen:** Tomando como base la teoría foucaultiana a propósito de la sexualidad se abordan los best-sellers *Fifty Shades of Grey*, de E. L. James y *El tiempo entre costuras*, de María Dueñas, y se propone una variante del cuidado de sí como estrategia de poder femenino.

**Mots-clés :** Féminisme, Foucault, vertu, sexualité, E.L. James, MaríaDueñas.

**Résumé :** À partir de la théorie de Michel Foucault à propos de la sexualité, on aborde les best-sellers *Fifty Shades of Grey*, de E. L. James et *El tiempo entre costuras*, de María Dueñas, on propose une variante de le souci de soi comme stratégie de pouvoir féminin.

**Keywords:** Feminism, Foucault, virtue, sexuality, E. L. James, María Dueñas.

**Abstract:** Starting with sexuality Michel Foucault's theory I try to approach best-sellers *Fifty Shades of Grey*, by E. L. James and *El tiempo entre costuras*, by María Dueñas, and I propose a variation of the care of the self as female power strategy.

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad todavía hay un importante desequilibrio entre mujeres de ámbitos desarrollados en todos los aspectos con las ventajas que eso supone y mujeres insertas en sistemas y mentalidades que ni siquiera rebasan la organización económica precapitalista por mucho que esté avanzando el siglo XXI.

Son incuestionables los múltiples esfuerzos que se llevan a cabo desde diversas esferas para zanjar esa diferencia y lograr que todas las mujeres del planeta gocen de los derechos que le corresponden. En los países donde se ha avanzado en esta materia, sin embargo, no deja de existir la tendencia de volver a un orden patriarcal toda vez que éste ha imperado desde épocas históricas muy tempranas. Desterrar la mentalidad que lo sustenta es un proceso que comenzó hace apenas cuatro siglos.

Tal situación nos plantea la problemática de cómo se sostienen, cómo se mantienen los postulados de reivindicación femenina en occidente, en específico a través de la literatura. Esto es, cómo se refuerzan o no a través del acto de lectura el respeto a la diferencia, se propicia la igualdad de derechos y oportunidades y se deja de ser el Otro para ser Uno. El campo de estudio literario que nos preocupa en esta ocasión es el de los *best-sellers*. La razón estriba en que precisamente por ser objeto de venta masiva producen y reproducen una ideología que, como se observará, propende al conservadurismo.

Como en todo embiste hay una fuerza que ataca y otra que se contrapone, la pregunta aquí es cómo, con qué herramientas o métodos se resisten las mujeres ante tal adoctrinamiento. Es, por tal motivo, que se propone aquí el desarrollo de la virtud como estrategia de poder femenina. Para tal efecto, nos apoyaremos en las premisas del filósofo francés acerca del cuidado de sí y a través de ellas abordaremos los planteamientos de dos *best-sellers* como

muestra de un ancho dominio que podría ser objeto de exploración y análisis.

## LA SEXUALIDAD Y FOUCAULT

Lejos de intentar hacer aquí una exposición de lo que Michel Foucault ha significado en el ámbito del feminismo, puesto que existen trabajos de calidad al respecto,<sup>1</sup> nos limitaremos a hacer una breve introducción del trabajo de Foucault sobre la sexualidad del cual extraemos la idea de la virtud como estrategia.

Los mecanismos de poder que se llevan a cabo para lograr el sometimiento del cuerpo que Michel Foucault diseccionó en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) llamaron la atención especialmente a feministas y homosexuales. La razón fue su propuesta de que la subjetividad se constituye a través de la aceptación de normas sociales impuestas –incluso físicamente– a través de una variedad de prácticas sociales e institucionales. A esta proposición teórica se sumarían las aportaciones que surgieron de su toma de perspectiva de lo que significa la sexualidad, desarrolladas en su trilogía *Historia de la sexualidad*. Con esta obra interpeló especialmente a grupos feministas y homosexuales de diversas latitudes acerca de cómo la tecnología del poder actúa sobre los cuerpos, cómo se lleva a cabo su dominación y normalización, así como el vínculo entre poder y saber y discurso que circundan la sexualidad humana.

El primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, *La voluntad de saber* fue publicado en 1976, su escritura tuvo como marco social

---

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, Amigot Leache y Pujal i Llombart, 2006; Armstrong, 2003; Bordo, 2004; Caporale Bizzini, 1995; Diamond y Quinby (Eds.), 1988; Fernández, 2000; Heckman, 1996; Ramazanoglu (Ed.) (1993), Romero Pérez, 2003.

la profunda reflexión al respecto realizada tanto por académicos como por grupos cuya opción sexual los convertía en minoritarios, unidos todos en la demanda de mejoras sociales. En el plano teórico, se relacionaba con las líneas de investigación antropológica<sup>2</sup> y genealógica<sup>3</sup> que su autor venía siguiendo desde 1971, centrada en los siglos XVII al XIX.

Aun cuando el objetivo de Foucault era una magna obra compuesta por otros cinco volúmenes, hubieron de pasar ocho años

---

<sup>2</sup> Foucault explica esta forma de análisis como algo que no es exactamente hacer una historia o analizar la estructura interna de una ciencia, sino la descripción del *archivo*: “Ce sont toujours des commencements relatifs que je recherche, plus des instaurations ou des transformations que des fondements, des fondations. [...] Ce que je cherche, ce ne sont pas des relations qui seraient secrètes, cachées, plus silencieuses ou plus profondes que la conscience des hommes. J’essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même des discours; je tente de rendre visible ce qui n’est invisible que d’être trop à la surface des choses” (Foucault, 1994 a: 772 y cfr. Foucault, 1994 b: 240-244).

<sup>3</sup> La genealogía es la herramienta metodológica que Foucault utiliza “para analizar el saber en términos de estrategia y tácticas de poder” (Castro: 2004, s/n). Asimismo, “todo el proyecto filosófico de Foucault puede ser visto en términos de una genealogía que tendría tres ejes: una ontología de nosotros mismos en nuestras relaciones con la verdad (que nos permite constituirnos en sujeto de conocimiento), una ontología histórica de nosotros mismos en nuestras relaciones con un campo de poder (el modo en que nos constituimos como sujeto que actúa sobre otros) y una ontología histórica de nosotros mismos en nuestras relaciones con la moral (el modo en que nos constituimos como sujeto ético que actúa sobre sí mismo)” (Castro: 2004, s/n). Sus orígenes en el interés del pensador galo se remontarían a su ponencia de 1964, “Nietzsche, Freud, Marx”, donde metafóricamente expone el debate nietzscheano sobre la profundidad y alerta que la búsqueda de lo que hay en el fondo es “algo muy distinto de lo que parece” y será posible “restituir la exterioridad resplandeciente que fue recubierta y enterrada” pues todo secreto en realidad es algo superficial (Foucault, 1970: 30).

para la publicación de los dos restantes, *El uso de los placeres* y *El cuidado de sí*. Su idea original abarcaba cinco más que no llegaron a ver la luz a causa de su pronto fallecimiento: “La carne y el cuerpo”, “La cruzada de los niños”, “La mujer, la madre y la histérica”, “Los perversos” y “Población y razas”, pero de los que es posible encontrar sus antecedentes en sus cursos en el College de France o en sus numerosas entrevistas.

En esos dos volúmenes sí editados, Foucault se centró en temas referentes a la ética en su relación con la sexualidad en el afán de saber de dónde provenía la preocupación moral que rodea al comportamiento sexual. Seguro de que el origen de tal inquietud no estaba en épocas recientes, tomó como universo de estudio documentos del periodo clásico de Grecia, de Roma y de los primeros tiempos del cristianismo (siglos IV a. n. e. a IV). Aún así, los tres volúmenes de *Historia de la sexualidad* han sido con mucho la base de innumerables estudios feministas. El nombre de su autor está estrechamente vinculado a los movimientos de liberación sexual y, por lo tanto, a un listado de especialistas entre las que destacan Michelle Perrot, Teresa de Laurentis, Judith Butler, Sandra Barkty, Suzan Bordo, Irene Diamond, Nancy Hatsock, Lois McNay, Jana Sawicki, Eve Kosofsky Sedgwick, Gayle Rubin, Rosalía Romero Pérez o Jocelyne Le Blanc, entre otras.

Es indudable que la lectura de los planteamientos de Foucault sobre la sexualidad, como cualquier otro texto, cambia según el momento histórico: no es lo mismo la lectura hecha en los años setenta cuando comenzaban a tener voz las mujeres a fuerza de luchas y reivindicaciones que cuarenta años después en el ámbito occidental actual, desarrollado y consciente que goza de los frutos de esas demandas. Es en este entorno en el que preocupa el reforzamiento de los logros alcanzados en aras de la emancipación femenina.

## CONCIENCIA DE SÍ

Conforme Foucault avanzaba en el estudio de la construcción de la subjetividad más allá de las técnicas de dominación o discursivas relativas al poder y el saber, respectivamente, trabajo que había emprendido en el marco de los siglos de la modernidad, hubo de extender el campo de sus investigaciones a tiempos pretéritos. El pensador francés centró sus investigaciones de la formación de la hermenéutica de sí en textos hechos por hombres, sobre hombres y para hombres de los siglos IV a. n. e. al IV, por la inexistencia casi absoluta de textos femeninos de esa época y porque en los conservados de Platón, Epícteto o Marco Aurelio estaba la información necesaria para el conocimiento de las técnicas de sí. Lo que nuestro filósofo buscaba en los textos antiguos era “captar el momento en que un fenómeno cultural, de una amplitud determinada, puede constituir en efecto, en la historia del pensamiento, un momento decisivo en el cual se compromete incluso nuestro modo de ser de sujetos modernos” (Foucault, 2005a: 24). Ese momento estaba referido a la sexualidad.

Si bien, como él mismo aclara, el término “sexualidad” es del siglo XIX, los parámetros que instituyeron sus prácticas no fueron contemporáneos a esa época sino que se nombró algo que se había ido conformando con base en principios filosóficos y religiosos en los comienzos de nuestra era. En consecuencia, lo que Foucault expone es no solo la manera como los individuos se declararon y reconocieron como sujetos de deseo además de prestarse atención a sí mismos y descubrir la verdad de su ser, sino los mecanismos sutiles de dominación que sustentaban o pervivían bajo el cuidado de sí.

Recordemos que con su trabajo genealógico Foucault, a través del análisis de las prácticas discursivas y de las primeras normativas de comportamiento, buscaba conocer las técnicas y procedimientos

por medio de los cuales se conduce la conducta de los otros (cfr. Foucault, 2011). Él evidenció cómo es que han llegado a ser lo que son ciertas prácticas y categorías en la medicina, la psiquiatría o la cárcel. Por ejemplo, el paso del castigo público al encierro del delincuente, la inscripción de la infracción como rasgo individual o la politización del cuerpo, desvelando a su vez la tecnología del poder y las relaciones entre subjetividad y verdad (cfr. Foucault, 2001).

Continuando en esta línea de pensamiento se preguntó dónde estaba el origen de “la armazón fundamental de la moral sexual europea moderna” (Foucault, 2005a: 14) y se propuso abordarlo desde tres vertientes de la sexualidad: “la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad” (Foucault, 2009b: 2). Fue, metodológica y personalmente hablando, el último eje –indagar cómo “el hombre occidental” se reconoció a sí mismo como sujeto de deseo– el que constituyó todo un reto para Foucault porque implicó un ejercicio filosófico aplicado a sí mismo: “el problema de saber en qué medida el trabajo de pensar su propia historia puede liberar al pensamiento de lo que piensa en silencio y permitirle pensar de otro modo” (Foucault, 2009b: 8). Motivo por el que tomase distancia de los siglos de la modernidad pues al estar familiarizado con ellos no podía alejarse de sí mismo a fin de extraviarse y conocer más.

En su historia de la sexualidad Foucault busca la forma como “se conmina al individuo a reconocerse como sujeto moral<sup>4</sup> de la

---

<sup>4</sup> Foucault establece como moral “un conjunto de valores y de reglas de acción que se proponen a los individuos y a los grupos por medio de aparatos prescriptivos diversos, como pueden serlo la familia, las instituciones educativas, las iglesias,

conducta sexual” (Foucault, 2009b: 29) en el pensamiento griego. El alejamiento llevado a cabo por Foucault le condujo a la conclusión, como demuestra a través de *El uso de los placeres* (2009b), de que el rigor y el pudor de la sexualidad europea tienen su base en las prácticas sexuales griegas y no exclusivamente en las doctrinas judeocristianas. Empero, más allá de su origen hay un efecto muy diferente entre mujeres y hombres en su relación consigo mismos.

El autorreconocimiento como sujeto moral implica la conciencia de sí puesto que el cumplimiento de toda acción moral conlleva acatar un código o conjunto prescriptivo, y al hacerlo se plantea la posibilidad de responder o no de una manera encaminada hacia el autoconocimiento, la prueba, la perfección (Foucault, Foucault, 2009b: 29). Puede cumplirse con los preceptos por el simple hecho de no faltar a ellos o ir más allá y transformarse interiormente en su cumplimiento. En otras palabras, toda acción moral ofrece al ser humano la opción de la subjetivación y de la práctica de sí como un medio de tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y cambio.

Para los griegos la finalidad de la relación consigo mismo consistía en que el hombre hiciera uso de su derecho, de su poder, su autoridad y su libertad (Foucault, 2009b: 23). Es cierto que en materia de sexo, a diferencia del código cristiano, el griego no se concentraba en vigilar conductas y en la aplicación de castigos sino que cada persona era la encargada de sus propios apetitos y placeres, en suma, de la práctica de la virtud. Esto tampoco significaba que el acto sexual en Grecia solo tuviese valoración positiva: su negatividad provenía de vérselo como amenazador para la vida y la salud cuando se practicaba en exceso, de ahí la inquietud por su autorregulación.

---

etc. [...] el comportamiento real de los individuos, en su relación con las reglas y valores que se les proponen” (2009b: 25).

El modo como el uso de los placeres<sup>5</sup> de los varones griegos se ligó a la moderación tuvo como base cuatro ejes de relación: con el cuerpo propio o la Dietética, con la esposa o la Económica, con los muchachos o la Erótica y con la verdad o la Filosófica (Foucault, 2009b: 33). Es el segundo eje el que permite apreciar con mayor amplitud la situación desfavorable femenina porque “se trataba del poder que debe ejercerse sobre uno mismo en la práctica del poder que se ejerce sobre la mujer” (2009b: 237). Todo hombre debía cuidar que su papel sexual fuese honorable, esto significaba “ser activo, en dominar, en penetrar y en ejercer así su superioridad” (Foucault, 2009b: 240).

Al tomar como *corpus* de su examen textos de Sócrates o de Jenofonte, entre otros, Foucault se encuentra con códigos, costumbres o prescripciones religiosas benéficas especialmente para los hombres adultos y libres. Esto es, reglas de conducta elaboradas por hombres, desde el punto de vista masculino y dirigidas a una minoría de la población, la dominante, pues los jóvenes y los esclavos de ambos sexos y las mujeres se encontraban desde diversas perspectivas siempre en calidad de dominados.

En la actividad sexual griega en general había dos papeles claramente diferenciados: el sujeto y el objeto, el activo y el pasivo. El papel femenino se valoraba únicamente en términos de pasividad

---

<sup>5</sup> “La expresión común *chrēsis aphrodisiōn* se relaciona, de una manera general, con la actividad sexual [...] con la forma como el individuo dirige su actividad sexual, su forma de conducirse en este orden de cosas, el régimen que se permite o impone, las condiciones en las que efectúa los actos sexuales, la parte que les concede en su vida. No se trata de lo que está permitido o prohibido entre los deseos que se experimentan o los actos que se realizan, sino de la prudencia, de la reflexión o del cálculo en la forma en que se distribuyen y en que se controlan los propios actos” (Foucault, 2009b: 56-57).

y cosificación. Ellas, junto con los muchachos o los esclavos eran parte de los objetos de placer a disposición del varón. Debe aclararse que al hombre solo se le consideraba inmoral a causa del exceso y la pasividad (2009b: 50), es decir, por su intemperancia ante las *aphodisia*<sup>6</sup> que acarrea el desgaste físico anormal y por caer en la servidumbre, entendida esta por alargar demasiado tiempo su papel no activo en la relación con otro varón.<sup>7</sup>

Por otra parte, en la Antigüedad, ni el acto sexual ni el deseo o el placer tanto de hombres como de mujeres eran considerados como negativos, ni se prohibían o eran motivo de tanta atención y acusación como ocurriría más tarde dentro de los preceptos del cristianismo. Además, acto, deseo y placer estaban fuertemente ligados. La actividad sexual era “natural e indispensable” pues la especie satisface gracias a ella su necesidad de inmortalidad al reproducirse (2009b: 51) y dicha necesidad “le es recordada [al ser humano] sin cesar por el placer y el deseo” (2009b: 52). Sin embargo, estos dos elementos compensan tan gratamente a la humanidad que esta los busca de forma reiterada hasta desencadenar una fuerza tal que la lleva a caer en excesos.

Y eran esos excesos los que se procuraba evitar en los hombres teniendo como base la templanza, virtud que permitía escoger el momento oportuno de la actividad sexual (de acuerdo con la edad y la salud propias, la época del año o la persona con quien se llevaría a cabo) y experimentar el sexo acorde al estatuto del propio

---

<sup>6</sup> Foucault emplea este término griego traducido por los latinos como venérea y equivalente en la actualidad a “cosas o placeres del amor, relaciones sexuales, actos de la carne, voluptuosidades” (36).

<sup>7</sup> Se consideraba en Grecia que los jóvenes varones estaban en proceso de desarrollo de su virilidad, de ahí que al traspasar cierta edad, era mal visto que se prestase a ser “objeto complaciente del placer de otro” (241).

individuo, es decir, su rango, su posición y responsabilidad en la ciudad<sup>8</sup>. La razón era una: aquel hombre que no pudiese moderar sus propios deseos, que no pudiese ejercer una autoridad sin tacha sobre sí mismo con dificultad podría conducir a sus gobernados –no necesariamente otros ciudadanos libres sino su propia familia, sus sirvientes– o manejar su hacienda.

Asimismo, aunque la templanza fuese altamente apreciada en los varones en su nexa con las *aphrodisia* y valorada como una virtud masculina, eso no significaba que el resto de la población no pudiese “hacer valer sobre sí mismo sus cualidades de hombre” (Foucault, 2009b: 93). Las mujeres, a diferencia de ellos, debían mostrar cualidades viriles<sup>9</sup> tanto para defender su pureza o su virginidad ante los embistes de los poderosos varones que las gobernaban como para procrear y asegurar “la permanencia del nombre, la transmisión de los bienes, la supervivencia de la ciudad” (Foucault, 2009b: 94).

Una y otra vez advierte Foucault sobre la relación de desigualdad que se daba en esa época entre hombres y mujeres: “la definición de lo permitido, prohibido o impuesto a los esposos por la institución del matrimonio, en materia de práctica sexual, era tan simple y disimétrica como para que no parezca necesario un complemento de reglamentación moral” (Foucault, 2009b: 160). Ellas debían tener como compañero sexual exclusivamente a su esposo, ser las guardianas del hogar y el patrimonio además de ser las dadoras de ciudadanos. Faltar a tales deberes implicaba el repudio del cónyuge

---

<sup>8</sup> El estatus masculino y la austeridad en relación con las mujeres se hacía evidente incluso en sus sueños pues estos tenían diferente significado si se soñaba con la esposa que si se soñaba con una prostituta (cfr. Foucault, 2009c).

<sup>9</sup> Podían y debían hacer uso de la templanza como de las otras cuatro virtudes apreciadas: la piedad, la sabiduría, el valor y la justicia (Foucault, 2009b: 69).

y de sus compatriotas, de ahí que sus virtudes debían ser empleadas para, de buen grado, respetar los parámetros que se les imponían (Foucault, 2009b: 160). Esto se traducía en que la mujer estaba siempre en vilo pues si bien marido ‘fiel’ era aquel que mantenía “hasta el fin los privilegios reconocidos a la mujer por el matrimonio” tales como educarla en el cuidado de él, de su casa, de sus propiedades y de los hijos (Foucault, 2009b: 182) ella debía ganarse tales prerrogativas. Solo la buena conducta observada a lo largo de su vida la haría acreedora absoluta de su estatuto de esposa y dueña de casa e impediría que cualquier otra mujer tuviese un nivel más elevado que el suyo dentro de su propio hogar. Ellos a su vez temían la mirada reprobatoria de los dioses si incurriesen en ocuparse de trabajos o espacios femeninos porque había un orden ‘natural’ que se impondría luego como obligaciones o costumbres que perduran.

En conclusión, la mujer pertenecía al matrimonio y el hombre a sí mismo. El uso de los placeres sexuales por parte de ellas no debía ser motivo de preocupación para los griegos, supone Foucault, puesto que las restricciones impuestas por las leyes, las costumbres y los estatutos, las sanciones o los castigos, aseguraban su buen comportamiento familiar y social.

Estos pormenores de la cuna de la civilización occidental manifestados por Foucault dan cuenta de la carencia de textos de mujeres o que hablasen sobre las mujeres y analiza desde el uso del poder lo ya sabido sobre la preponderancia masculina, pero también aporta luz acerca de una estética de la existencia que tiene como objetivo no solo la subjetividad sino la mejoría del sujeto.

También la oposición entre pensamiento griego y la pastoral cristiana es notoria en el estudio foucaultiano pues esta reprueba el vínculo placer-deseo así como exige su dominación y ocultamiento. Igualmente, al cristianismo no le importa cómo se relaciona el sujeto consigo mismo en su relación con los demás ni se fomenta el

dominio de sí sobre sí sino que se exige la renuncia a uno mismo; a la par, la pureza, cuya máxima expresión es la virginidad, adquiere un valor supremo. Las cualidades que promovería el cristianismo tampoco contribuirían al cambio sustancial para las mujeres al agregar culpa y pecado al uso de sus placeres, desvinculando para siempre lo que la sexualidad tuvo de autoconocimiento y desarrollo de las virtudes para los griegos. Ellas seguirían cumpliendo los códigos y las leyes pero sin acceso al fomento del cuidado de sí y con correlativa constitución en dueñas de la propia conducta.

Erigirse como guías de sí mismas en un entorno tan poco o nada propicio requiere la opción de pensarse y hacerlo de manera diferente a la establecida por las instituciones o las costumbres. Como ya se mencionó, Foucault explica en *El uso de los placeres* haberse planteado el reto de alejarse de lo que conocía hasta ese momento y de adentrarse en documentos y puntos de vista nuevos. Su finalidad era “saber si se puede pensar distinto de cómo se piensa” (Foucault, 2009b: 7). Esto lleva a preguntar cómo las mujeres pueden pensar de una forma diferente la que se les ha impuesto a fin de constituirse como sujetos de pleno derecho y qué tanto se practica ahora la *epimeleia heautou* o la inquietud de sí.

Tal concepto griego, *epimeleia heautou*, designa unas formas determinadas de relación consigo mismo y con el prójimo, de prestar atención a lo que se piensa y una serie de “acciones por las cuales [el sujeto] se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica y se transforma y transfigura” con la finalidad de tener acceso a la verdad (2005a: 26). Si bien esta actitud o “formulación filosófica precoz” (2005a: 26), se trató de un fenómeno relevante en la historia de las prácticas de la subjetividad, destaca Foucault, pero fue dejada de lado con el paso del tiempo. La razón estriba en que el ocuparse de sí mismo se leyó como sinónimo de egoísmo, el cual no era compatible con la patria, la clase o la familia. Y porque con el paso

de los siglos se admitió que para tener acceso a la verdad solamente era necesario el conocimiento, siempre y cuando se cumpliesen unas condiciones básicas. Las primeras serían las condiciones internas, formales, objetivas, propias del acto de conocimiento; las segundas y extrínsecas o culturales como haber tenido acceso a una formación o al consenso científico; las últimas serían las morales relativas a que los intereses económicos o de status impidan el engaño a los demás. Ninguna de estas condiciones, como se ve, no incumben “a la estructura del sujeto como tal” (Foucault, 2005a: 34). La verdad ofrecida por el conocimiento no tiene la capacidad de transfigurar y salvar al sujeto, entendiendo Foucault por salvación –que él nombra helenística y romana–,

la forma a la vez vigilante, continua y consumada de la relación consigo que se cierra sobre sí mismo. Uno se salva para sí, se salva por sí, se salva para no llegar a otra cosa que a sí mismo. [...] la salvación asegura un acceso a sí mismo, un acceso que es indisociable, en el tiempo y dentro de la propia vida, del trabajo que uno efectúa sobre sí (Foucault, 2005a: 182).

En ella “el yo es el agente, el objeto, el instrumento y la finalidad de la salvación” y guarda una considerable distancia de la salvación platónica y de la religiosa que propone la renuncia a sí mismo.

Foucault deja claro en su obra que más que intentar una teoría del poder lo suyo era el desarrollo de una analítica que permitiera definir su dominio y los instrumentos específicos para su análisis<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Destaca entre los textos feministas un pertinaz reclamo a las propuestas foucaultianas: no haber explicitado los mecanismos para resistirse al poder (cfr. Armstrong, 2003).

(Foucault, 2009a: 86). Él enfatiza en innumerables ocasiones que el lado represivo o de exclusión del poder queda claro para todos los seres humanos, sin embargo, esta visión es parcial y se precisa conocer sus mecanismos interiores al máximo. Como con cualquier otro objeto de estudio, sería óptima una comprensión que abarcara tanto sus aspectos negativos como positivos. La dificultad metodológica radica en que el poder siempre está presente y es vivido-ejercido-soportado por todos y cada uno de los humanos.

Por tal razón, la apropiación de la verdad sobre uno mismo contribuye a completar la información necesaria para comprender el cruce de caminos entre las técnicas de sí y las técnicas de dominación que circundan al ser humano de forma permanente.

Para Foucault lo valioso de este trabajo interno va más allá de aprehender la verdad del mundo y sobre una misma, sino “saber de qué principios verdaderos estamos provistos, hasta qué punto estamos en condiciones de disponer de ellos cuando sea necesario” y “ponderar dónde nos encontramos en nuestra apropiación de la verdad como principio de conducta” (Foucault, 2005a: 487). En nuestra opinión, el ser humano es una integridad compuesta de diferentes elementos. Entre más se sepa de sí, de las técnicas de dominación que se padecen o se ejercen, entre más se acerque el ser humano a su verdad en su conjunto mayor posibilidad tendrá de saber, especialmente en el caso de las mujeres, qué tanto de su alma femenina está construida por el discurso dominante.

## LA VIRTUD

Una vez recordada la particularidad de la sociedad griega de considerar al varón como superior a la mujer y que ésta, al ser débil e incapaz de ejercer una autoridad perfecta sobre sí misma, debía colocarse bajo el hombre temperante y en contacto consigo

mismo, es factible preguntarse cómo se fomenta en este siglo XXI el perfeccionamiento de las mujeres en tanto su conciencia de sí, la identificación de sus principios verdaderos y el desarrollo de las virtudes. O, como dirían los griegos, cómo hacen valer sobre sí mismas, lejos de su estatus de vírgenes o esposas, sus cualidades de hombre en este momento en el que el cuerpo humano, como afirma Méndez, es “un objeto claramente político sobre el que se producen innumerables conocimientos, sobre el que se ejerce el poder, desde el que se regula el poder, y que interioriza el poder y lo expresa a través de la autorregulación y el control constante del yo” (Méndez, 2004: 22).

No obstante, este manantial de saberes y este control no es necesariamente autoconocimiento que contribuya a evitar el quietismo proveniente de la falta de agencia política o la incapacidad moral (McLaren, 2002: 2). El conocimiento producido por el poder se ha esmerado en encasillar a la humanidad en dos sexos y ha legitimado los vínculos interpersonales encaminados a la productividad, minusvalorando las sexualidades y actitudes periféricas. A su vez, tal información ha delimitado tanto lo normal o válido que por un simple ejercicio de comparación ha puesto en relieve todo aquello que no cabe en la rigidez de los patrones establecidos. Este efecto de espejo exterioriza las diferencias y trae como consecuencia la verificación de las injusticias.

El punto de vista foucaultiano, en consecuencia, es de sumo beneficio para la reivindicación femenina en materia de resistencia en la relaciones de poder, como también opina Caporale Bizzini, pues para “allowed to have sufficient strength of mine to acquire what really deserves the name of virtue” (Wollstonecraft, 1796: 32). El sitio de partida sería la propia mujer en su individualidad, autodefiniéndose bajo parámetros diferentes a los impuestos y reconociéndose como “sujeto consciente de su sujeción” porque entonces tendrá “la

libertad y la capacidad de resistirse al Discurso” (Foucault, 1995: 13). McLaren, por su parte, se suma a dicha postura toda vez que centró su atención en los dos últimos libros de la *Historia de la sexualidad* pues consideraba que las feministas les habían prestado muy poca atención: “I conclude by showing that his idea of practices of the self can be applied to contemporary feminist practices” (McLaren, 2002: 3).

Aunque hay puntos en común entre los postulados foucaultianos y las teorías feministas como la identificación del cuerpo como un sitio del poder, el poder como algo local, el énfasis del discurso y la crítica al humanismo occidental que privilegia lo masculino y se proclama como universal, se ha dicho que el pensamiento de Foucault es difícil de aplicar a la teoría feminista (Caporale Bizzini, 1995: 14) o que es “inadecuado el conjunto de instrumentos teóricos foucaultianos” (Amigot Leache, Pujal i Llombart, (2006: 124). Esto no implica necesariamente que sus postulados no sean aplicables a la vida individual de cada mujer ya que el poder está en todas partes y todo mundo lo ejerce de una u otra manera, así, cabe recordar que

todos aquellos sobre los que se ejerce el poder como abuso, todos aquellos que lo reconocen como intolerable, pueden comprometerse en la lucha allí donde se encuentran y a partir de su actividad (o pasividad) propia. Comprometiéndose en esta lucha que es la suya, de la que conocen perfectamente el blanco y de la que pueden determinar el método, entran en el proceso revolucionario (Foucault, 1992: 86).

Esto es, para que las reivindicaciones y las políticas feministas alcanzadas sigan adelante se requeriría de una mayor concienciación

individual femenina, así como dejar de lado la dialéctica dominante/ dominado para pensarse la mujer con pleno acceso al poder, con capacidad de autonomía y libertad de elección y no solo como sujeto que resiste o padece. Pero pensarse de esa manera implica una educación en la autoconciencia que no existe o, en todo caso, es defectuosa pues deja de lado el desarrollo interior integral.

Para efectos de este trabajo, por lo tanto, se considera como *virtud* no el estereotipo novelesco que distinguió Marion Beaujean en el siglo XVIII consistente en la capacidad que poseían las mujeres de distinguir espontáneamente entre lo bueno y lo malo (Posada Kubisa, 2012: 32) sino en acrecentar la reflexión sobre sí, detectar los códigos morales bajo los que se vive y el observar cómo y por qué se cumplen.

A lo largo de la historia de la humanidad se ha propiciado de mil maneras el cultivo de las virtudes “femeninas” encaminadas a la crianza, el cuidado del esposo, el trabajo abnegado, el cultivo de la belleza y la banalidad. Dicho con palabras de Posada Kubisa, “las virtudes femeninas no son otra cosa que virtudes culturalmente construidas [...], toda virtud está en relación con las normas sociales que la diseñaron como tal” (2012: 61-62).

Pero aquellas, como las griegas de la templanza, la piedad, la sabiduría, el valor y la justicia, orientadas al desciframiento de sí para autogobernarse a fin de impedir ser objeto de políticas sexuales<sup>11</sup> se han impedido.

Cabe la posibilidad de que, si se sumase a las virtudes la identificación de las prácticas que aseguran la dominación y tal vez –en

---

<sup>11</sup> Entendidas estas como “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (Kate Millet, *apud* Posada Kubisa, 2012: 91).

un futuro hipotético—, se puedan modificar los mecanismos de poder para trocarse en verdaderas relaciones de equilibrio y no de dicotomía. A su vez, modificar el pensamiento constituye la raíz de cambios profundos, por eso conocer el por qué del vínculo de la preocupación moral con la sexualidad o la existencia de reglas de conducta que buscan la transformación del ser humano contribuiría sin duda a mejorar la situación femenina al alcanzar un rol autónomo.

Sería conveniente asimismo extender los objetivos de igualdad de condiciones y reconocimiento de la diferencia de los círculos teóricos a la masa, pues dichos objetivos por los que Wollstonecraft, Astell, Radcliffe o Darby Robinson lucharon se contraponen al bombardeo de un deber ser femenino promocionado a través de los medios y la literatura *best-seller*.

Puesto que feminismo es praxis antes que palabra, como bien afirma Posada Kubissa (2012: 19), es conveniente observar cuáles serían las acciones con las que se correspondería lo vertido en las novelas escritas por mujeres y para mujeres, cómo se adoctrina en la reproducción de patrones de dominación al grueso de las mujeres desde el ámbito específico de cierto tipo de literatura.

## SOMBRAS

El acceso a la educación ha sido con mucho una de las principales demandas femeninas a lo largo de los siglos. Wollstonecraft la exigía como una manera de “to enable the individual to attain such habits of virtue as will render it independent” (1796: 37). En la actualidad, aunque la igualdad de género es esencial para proteger los derechos humanos, las libertades fundamentales y es un acelerador del desarrollo, los beneficios de la educación femenina para la UNESCO están centrados en el cuerpo y la salud: “The education to girls and women can lead to a wide range of benefits –from

improved maternal health, reduced infant mortality and fertility rates to increased prevention against HIV and AIDS” (2012: 1). En suma, el cuerpo productivo antes que la virtud.

La educación desde este plano institucional no está vinculada con el autoconocimiento o la autorreafirmación, sin embargo, es innegable que el 73 por ciento de los 194 países que constituyen la UNESCO han alcanzado un 98 por ciento de niños y niñas estudiando la escuela primaria (UNESCO, 2012: 32). Asimismo, la alfabetización de mujeres adultas se ha incrementado sustancialmente y le falta poco para lograr la paridad, al menos en occidente (UNESCO, 2012: 94).

La alfabetización se traduce en la capacidad de acceder a la literatura y lo que a través de ella se transmite. Por lo tanto, ¿qué leen las mujeres hoy?

La literatura se ha correspondido desde siempre con la sociedad de la que emana y llama la atención en el mundo occidental hoy en día la discrepancia que existe entre los avances en políticas dirigidas a la reivindicación femenina y el panorama de estancamiento o, incluso, de retroceso que ofrecen los *best-sellers*. Este tipo de literatura es un medio para la transmisión de conocimientos, prácticas y conceptos que refuerzan patrones de construcción cultural sobre el cuerpo y la sexualidad femeninas y masculinas a los que posiblemente se les presta poca atención desde el plano teórico.

Como un abordaje incipiente a este mundo que enlaza creación literaria con marketing, nos acercaremos a dos novelas, una que ha sido éxito de ventas internacional y otro nacional en territorio español: *Fifty Shades of Grey* (*Cincuenta sombras de Grey*) y *El tiempo entre costuras*.

La edición digital del diario *El Economista*, en septiembre de 2012, anunciaba que la trilogía de *Fifty Shades of Grey*, de la británica E. L. James había vendido veinte millones de ejemplares en seis meses

en Europa y América.<sup>12</sup> En abril de ese año, *Times* incluye a la escritora en la lista de las cien personas más influyentes.<sup>13</sup> Se han sucedido las críticas a favor y en contra de esta obra cuyo trasfondo desenmascara Downing de la siguiente forma:

Fifty Shades is intriguing because it performs a clever sleight of hand: it appears to deliver something ‘transgressive’ (which itself is a term that merits suspicion and interrogation), namely BDSM<sup>14</sup> sex, within a conservative literacy generic form, the romance, thereby delivering a comfortable and traditional social narrative culminating in marriage and reproduction (2013: 96).

En una entrevista,<sup>15</sup> se le hace saber a James que su libro *réveillé* la libido de las lectoras gracias a sus descripciones de actividades sexuales, sin embargo, la trampa radica en que esta exhibición, como advierte Foucault, no libera de los patrones conservadores pues, “en Occidente, la sexualidad no es lo que callamos, no es lo que estamos obligados a callar, es lo que estamos obligados a confesar” (2001: 155). Esto puede leerse como que no se habla de sexo solo porque se tiene la necesidad sino básicamente porque existe la obligación de hablar de él.

<sup>12</sup> <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/09/28/libros-mas-vendidos-septiembre-2012>.

<sup>13</sup> [http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2111975\\_2111976\\_2112140,00.html](http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2111975_2111976_2112140,00.html).

<sup>14</sup> Acrónimo para designar Bondage and Discipline (B&D o B/D), Dominance and Submission (D&S o D/s), y sadomasochism o sadism and masochism (S&M o S/M).

<sup>15</sup> <http://www.metrofrance.com/culture/e-l-james-cinquante-nuances-de-grey-n-est-pas-un-roman-pornographique/mljr!HkLrjUoSbp43g/>.

Es cierto que la confesión del sexo tiene un aspecto innegable: el de la autoconsciencia del cuerpo. Nombrar su materialidad, sus sensaciones y sus placeres se traduce en cada persona en el acceso a su inteligibilidad y al conocimiento de la propia identidad física y espiritual. Sin embargo, advierte Foucault, hay un peligro en tanto referirse al sexo: se nos ha hecho “creer en la soberanía de su ley cuando en realidad estamos trabajados por los mecanismos de poder de la sexualidad” (Foucault, 2009a: 168). Desde hace siglos existe la obligatoriedad de extraer la “verdad” del sexo y se la ha tomado como provechosa y liberadora aunque, en realidad, ha respondido con el paso del tiempo a los intereses del ascetismo cristiano, de la economía burguesa y la *scientia sexualis* propia de la clínica, cuyos objetivos han sido el control, la disciplina, la producción y la detección de la patología.

Tanto se ha caído en el engaño que la prohibición de hablar de la sexualidad inmediatamente se transcribe como censura. Por eso lo que pudiese de haber de bueno en la transmisión de conocimientos en *Fifty Shades of Grey* sobre las prácticas BDSM como método de disfrute de la propia sexualidad, conocimiento del cuerpo y de la inquietud de sí se trastoca pues, como apunta Downing, la trama se centra en la dicotomía prácticas normales/prácticas “anormales” en las relaciones heterosexuales.

A la fecha, calificar de normal o anormal alguna práctica sexual remite de inmediato al siglo XIX europeo cuando el saber psiquiátrico empieza a suponer como síntomas fenómenos que, hasta ese momento, estaban fuera del status de la enfermedad mental, a saber, la herencia y la degeneración; y estas necesariamente tenían su origen en las prácticas reproductivas. Por tal razón la sexualidad de los seres humanos pasó a formar parte del análisis de la anomalía y se llegó hasta el extremo de considerarla como su elemento originario (2001: 222; 2009c: 113 y ss).

La postura de James indicaría que tal enfoque de la sexualidad no se ha modificado sustancialmente. Se refuerza así en esta novela el poder ‘curativo’ del matrimonio ante la *anormalidad* sexual y contribuye a la docilidad del cuerpo femenino gracias a la transmutación en virtudes de una característica física –la virginidad– y de un mecanismo represivo del poder –la obediencia–. Virtudes que no apuntan a una emancipación sino a la reproducción de patrones.

Es un hecho que en esta obra se remacha un prototipo de relación femenino-masculina que no aporta mucho en la creación de un discurso/verdad sobre lo que es el género y la identidad femenina que pudiese ser empleado para enfrentarse a la sujeción.

Sin embargo, detectar y tener conciencia de cómo funcionan los mecanismos “productores de saber, multiplicadores de discursos, inductores de placer y generadores de poder” (2009 a: 77), entre los que se halla hablar de la sexualidad, permitirá detectar los hechos de prohibición y ocultamiento que les son intrínsecos. Solo con tal bagaje será posible evadir las regulaciones y disciplinas impuestas por las instituciones políticas, las relaciones sociales y de formas de producción y podrá conocerse, entonces sí, todo el saber y la verdad que poseen nuestros cuerpos.

Cuando Foucault llevó a cabo su trabajo de difundir la voz de los prisioneros franceses, la intención era hablar públicamente del tema como una forma de lucha, “nombrar, decir quién ha hecho, qué, designar el blanco” (1992: 84), y para dar a conocer los mecanismos capilares del poder y lograr invertirlos. Sin embargo, los datos sobre la sexualidad y la sujeción femeninas expuestos a través de la novela lejos de poner en guardia a la población lectora para obrar en consecuencia, ésta parece apropiársela y aprobar lo propuesto. Es imprescindible, en consecuencia, la comprensión de los dispositivos positivos y negativos intrínsecos de la enunciación de la sexualidad para que la voluntad de saber se despliegue realmente con libertad.

## COSTURAS

Desde otra vertiente es posible encontrar también elementos propios de una postura conservadora en una novela española que ha batido records de ventas con más de un millón de ejemplares, cuarenta y dos ediciones,<sup>16</sup> traducción a más de una veintena de idiomas y propuesta de llevarla a la televisión, *El tiempo entre costuras*, de María Dueñas.

Si bien tiene como marco temporal los principios del siglo XX, fue escrita en la primera década del XXI y su autora emplea sin duda alguna lo que la rodea por más que su personaje principal se justifique: “se trataba tan solo de aspiraciones cercanas, casi domésticas, coherentes con las coordenadas del sitio y el tiempo que me correspondió vivir” (2009: 13) y que contrastarán con la toma de conciencia posterior que le llevará a tomar las riendas de su propia existencia (605).

Al inicio se menciona como parte de los acontecimientos que enmarcan la historia los primeros logros de las mujeres: “diputadas en el Congreso, igualdad de sexos para la vida pública, [...] capacidad jurídica, el derecho al trabajo y el sufragio universal” (21), los cuales hacían más factible el desempeño laboral fuera del hogar o de ambientes típicamente femeninos. La protagonista se decantará por el mundo de las telas pero no como un medio para su autonomía sino como una salida de emergencia que por azares del destino incidirá en la historia de una nación. Toda vez que la trama gira en torno a una costurera, la ropa tiene un papel preponderante, se le menciona una y otra vez a la manera de los patrones consumistas actuales. A la par, la protagonista, Sira, tiene un rol ambivalente ideal: es tanto

---

<sup>16</sup> A noviembre de 2012.

una diseñadora de alta costura como su propia *top model* con todo lo que eso implica, como la motricidad reducida (55, 173).

En esta obra el sujeto femenino se construye con base en la valoración de los demás de su belleza o buen gusto, así como en la aceptación masculina ya sea a su persona o a su trabajo como espía. Es la superación de las expectativas que se tienen de ella, basadas sobre todo en el manejo de su feminidad y la ropa, las que la hacen sentirse una mujer mejor. Sin embargo, aunque ha logrado un proceso de autoconocimiento para resistir la dominación masculina a la que ha sido sometida de una u otra forma (604), el amor romántico gana la partida.

Además, el matrimonio –sobre todo el religioso– se alza como máximo ideal femenino y es el hombre el medio para cambiar el destino que le ha tocado a la protagonista por su clase y por su origen bastardo. Su propio padre le entrega una herencia doble: por un lado, al ser un hombre de “pelo claro”, con una buena posición social y económica remite a la típica chica pobre de los cuentos que descubre su origen noble y, por el otro, al dinero que le proporciona para sanar su propia conciencia pero que a ella le soluciona la vida, al menos por un tiempo. Más tarde, su progenitor también le dará información sobre pormenores del franquismo que no se ventilaban en los periódicos (484) y apoyo incondicional.

Las mudanzas trascendentales que se dan en ella son “ser independiente de [su] madre, vivir con un hombre y tener una criada” (36) o cambiar de apariencia o de estilo basada siempre en los zapatos de alto tacón (154, 155, 157).

Su relación con otras mujeres es todo menos igualitaria. Desde un primer momento establece una separación entre el mundo obrero y ella a pesar de que se dedica a la par a un trabajo manual en un taller. Hay también un distanciamiento del resto de las mujeres, una sistemática de su animalización y cúmulo de denostaciones como

“volumen de jaca”, “culebra ruidosa y corpulenta”, “carnes densas como la manteca” a aquellas que no son guapas y con mayor especificidad a las obesas como Candelaria, personaje que le ofrece techo y ayuda para iniciar su negocio de modista en Tánger. A pesar de su banalidad juzga a las extranjeras como frívolas (63).

A Olimpe de Gouges le costó la vida declarar que las mujeres son seres que, al igual que los hombres, recibieron todas las facultades intelectuales, sin embargo, Sira aun cuando dice que aprende con rapidez los pormenores de su oficio, hace ostentación de un comportamiento digno del que describiría Rousseau como típicamente femenino: se aburre ante los tecnicismos relativos a una máquina de escribir mecánica (24) pero se embelesa en acomodarse la ropa u observarse a sí misma en diferentes posturas frente al espejo (25). No le interesa en absoluto la economía (56) y deja que sea un hombre el que administre sus bienes heredados (58). Se mantiene en una especie de limbo de situaciones extremas como el nazismo (66) hasta que este régimen la alcanza, o que le atañen directamente en su calidad de ciudadana como los visados y las extradiciones (66).

Por más que esté salpimentada de aventuras que incluyen el espionaje, mucho de su “trabajo” tiene como base su apariencia: “Muéstrese encantadora, gánese su simpatía, esfuércese para que le pida que salga con él”, le sugiere Hillgarth, el jefe de los Servicios Secretos de España, (507). Aunque haya una justificación que apele a la inteligencia:

no interprete su cometido como algo frívolo que cualquier mujer hermosa sería capaz de hacer a cambio de unos cuantos billetes. [...] Ciertamente es que su físico, su supuesto origen y su condición de mujer sin ataduras pueden ayudar, pero su responsabilidad va a ir mucho más allá del simple flirteo (508).

La figura masculina, por su parte, también está cimentada en parámetros conservadores y patriarcales: una y otra vez son varones quienes la educan; se prefiere al macho alfa “varonil y resolutivo” (27) que “conoce con exactitud lo que le gusta y está acostumbrado a alcanzar sus objetivos con la inmediatez que dicta su deseo” (26) y está delimitado por tópicos como “rezumar masculinidad”, fumar, usar corbata y tener solvencia económica. Mejor si va bien vestido y es capaz de fungir como maestro en “manejar los cubiertos, [...] descifrar las cartas de los restaurantes” (37) o sabe conducir (37, 489). Es por intermediación de un hombre como el personaje femenino llega a sentirse orgullosa de sí ya que éste la ha colocado en límites insospechados dentro del traje del espionaje bélico (604).

*El tiempo entre costuras* es un ejemplo de cómo se adoctrina a la mujer a través de la literatura escrita por mujeres. Aunque el personaje principal decide no volver a ser manejada por nadie, su carácter descansa sobre ideas que no han terminado de sacudirse el prototipo femenino. Se encamina más hacia el cuidado de la apariencia y el ascenso socioeconómico que, siguiendo la propuesta de este trabajo, para el cultivo de la virtud conducente al verdadero despliegue de estrategias para su autogobierno.

## CONCLUSIÓN

En *Fifty Shades of Grey* y en *El tiempo entre costuras*, por mucho que se hable de sexo en la primera y se le dé a la protagonista un papel tradicionalmente masculino en la segunda, no deja de estar de trasfondo el amor romántico. Espacio en el que las mujeres se refugiaron cuando no hubo más hacia donde moverse en los siglos inmediatos anteriores, temática que persiste hasta hoy en día y conlleva la reproducción y perpetuación de valores y conductas no siempre propicias para el desarrollo integral femenino.

Como se ha visto, en ambas novelas no se propende ni hacia el autoconocimiento ni a la detección de la microfísica de los mecanismos de sujeción, antes al contrario, estos últimos son su trasfondo y los reproducen.

Ante este panorama, creemos que los postulados foucaultianos aquí apuntados se convierten más allá de herramienta metodológica, en postura filosófica a seguir. La historia de la lucha feminista indica que ésta pasó de ser un acto individual a convertirse en algo colectivo y político; como una forma de afianzar lo ya obtenido y avanzar en las metas que aún faltan son imprescindibles todas las mujeres sin importar su estatus o su formación, como afirmaba Friedman. Quizá sea oportuno revalorar las propuestas del feminismo italiano de la autoconciencia, quizá el cultivo de virtudes para el autogobierno de verdad pueda ser una estrategia. Quizá sea necesario llevar a cabo un retorno a la importancia de lo propio personal e individual como complemento de las políticas institucionales para cerrar el círculo. En ese sentido, quizá no esté de más prestar atención al adoctrinamiento de los *best-sellers* y a las mujeres que los leen.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIGOT LEACHE, P. y PUJAL I LLOMBART, M. (2006), “Ariadna danza: lecturas feministas de Michel Foucault”, *Athenea Digital*, núm. 9, primavera 2006, pp. 100-130.
- ARMSTRONG, A. (2003), “Foucault and feminism”, *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <http://www.iep.utm.edu/foucsem> [10 nov 2012].
- BORDO, S. (2004), “Feminism, Foucault, and the Politics of the Body”, en R. MIGUEL-ALFONSO y S. CAPORALE BIZZINI (Eds.) (1994), *Reconstructing Foucault: Essays in the wake of the 80s*, Amsterdam, Rodopi, pp. 219-245.

- BUTLER, J. (2007), *El género en disputa*, Paidós, Barcelona.
- CAPORALE BIZZINI, S. (1995), "Foucault y el feminismo ¿un encuentro imposible?", *Anales de filología francesa*, núm. 7, 1995, pp. 5-18.
- CASTRO, E. (2004), *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por los temas, conceptos y autores*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, (<http://es.scribd.com/doc/11414155/Castro-Edgardo-El-Vocabulario-de-Mfoucault>).
- DIAMOND, I. y QUINBY, L. (Eds.) (1988), *Feminism and Foucault: Reflections on resistance*, Boston, Northeastern University Press.
- DOWNING, L. (2013), "Safewording! Kinkphobia and Gender Normativity in *Fifty Shades of Grey*", *Psychology and Sexuality*, Vol. 4, Núm. 1, pp. 92-102. <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19419899.2012.740067>
- DUEÑAS, M. (2009), *El tiempo entre costuras*, Madrid, Temas de hoy.
- FERNÁNDEZ, J. (2000), "Foucault: ¿marido o amante? Algunas tensiones entre Foucault y el feminismo", *Estudios feministas*, vol. 8, núm. 2, (2000), Brasil, <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11925> [20 octubre 2012].
- FOUCAULT, M. (1970), *Nietzsche, Freud, Marx*, Barcelona, Anagrama.
- (1992), *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de La Piqueta.
- (1994 a), *Dits et écrits. 1954-1988, I, 1954-1959*, Paris, Gallimard.
- (1994 b), *Dits et écrits. 1954-1988, II, 1970-1975*, Paris, Gallimard.
- (2001), *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, Madrid, Akal.
- (2005 a), *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal.
- (2009a), *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- (2009 b), *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI.

- (2009 c), *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI.
- (2011). *El gobierno de sí y de los otros. Curso del Collège de France (1982-1983)*, Madrid, Akal.
- JAMES, E. L. (2012), *Cincuenta sombras de Grey*, Madrid, Grijalbo.
- (2012) *Cincuenta sombras más oscuras*, Madrid, Grijalbo.
- (2012) *Cincuenta sombras liberadas*, Madrid, Grijalbo.
- McLAREN, M. A. (2002), *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*, Albany, State University of New York Press.
- MÉNDEZ, L. (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, España, Instituto Andaluz de la Mujer.
- RAMAZANOGLU, C. (Ed.) (1993), *Up against Foucault. Explorations of some tensions between Foucault and Feminism*, London y New York, Routledge.
- ROMERO PÉREZ, R. (2003), *En torno al pensamiento crítico: Michel Foucault y la teoría feminista*. Tesis doctoral. Biblioteca Universidad Complutense, Madrid. <http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/2/H2098101.pdf> [28 octubre 2012].
- UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (2012), *World Atlas of Gender Equality in Education*, France, UNESCO.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1796), *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects*, London, J. Johnson.

**THE SCATOLOGICAL SUBJECT:  
IMMIGRATION, EVACUATION, AND THE ABJECT  
IN JUAN BONILLA'S *LOS PRÍNCIPES NUBIOS***

Jessica A. FOLKART  
(*Virginia Tech*)

**Palabras clave:** inmigración, liminal, abyecta, identidad, Juan Bonilla, *Los Príncipes nubios*

**Resumen:** *Los Príncipes nubios* de Juan Bonilla ( 2003 ) , ganadora del Premio Biblioteca Breve , ha llamado la atención por su representación de la inmigración ilegal y el comercio sexual globalizado. El narrador de la novela trabaja para una compañía internacional que rescata gente guapa de las zonas de crisis política o socio- económica al servicio de los clientes del primer mundo como los trabajadores sexuales . Este contrabando corporales problematiza los límites de la identidad nacional, la riqueza de los consumidores , y el valor de una España globalizado. Basándose en la teoría de lo abyecto de Kristeva , este ensayo examina cómo liminal y órganos corporales emisiones encarnan el cruce de fronteras del cuerpo somático como símbolo de la inestabilidad amenazante del organismo nacional en la novela. La evacuación de la morbosa otros de su desgracia para el consumo por parte de España tropos en última instancia la evacuación de los organismos (nacionales ) del cuerpo - la eliminación de las heces a través de la expulsión del inmigrante abyecto , que es necesaria para la integridad corporal y la ética del sujeto española .

**Mots-clés:** immigration, liminal, abject, identité, Juan Bonilla, *Los Principes nubios*

**Résumé :** *Los Principes nubios* de Juan Bonilla (2003), lauréat du Premio Biblioteca Breve, a attiré l'attention par sa représentation de l'immigration illégale et le commerce du sexe mondialisé. Le narrateur du roman travaille pour une compagnie internationale qui sauve de belles personnes de zones en crise politique ou socio-économique au service de clients du premier monde comme les travailleurs du sexe. Cette contrebande corporelle problématise les frontières de l'identité nationale, la fortune des consommateurs, et la valeur d'une Espagne globalisée. S'appuyant sur la théorie de l'abject de Kristeva, cet essai examine comment les organes liminaux et les émissions du corps incarnent le passage de la frontière du corps somatique pour symboliser l'instabilité menaçante de l'organisme national dans le roman. L'évacuation de la morbide, un autre de malheur pour la consommation de la part de l'Espagne produit finalement l'évacuation des organismes (nationaux) du corps -l'élimination des matières fécales par l'expulsion de l'immigrant abject, ce qui est nécessaire à l'intégrité corporelle et éthique du sujet espagnol.

**Keywords:** immigration, liminal, abject, identity, Juan Bonilla, *Los principes nubios*

**Abstract:** Juan Bonilla's *Los principes nubios* (2003), winner of the Premio Biblioteca Breve, has garnered attention for its representation of illegal immigration and the globalized sex trade. The novel's narrator works for an international company that rescues beautiful people from zones of political or socio-economic crisis to service first-world clients as sex workers. This bodily contraband problematizes the boundaries of national identity, consumer wealth, and value in a globalized Spain. Drawing on Kristeva's theory of the abject, this essay examines how liminal organs and bodily emissions incarnate the border-crossing of the somatic body to symbolize the threatening instability of the national body in the novel. The evacuation of the morbid other from his misfortune for consumption by Spain ultimately tropes an evacuation of the (national) body—an elimination of feces through the expulsion of the immigrant abject, which is necessary to the corporeal and ethical integrity of the Spanish subject.

[R]efuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live.  
These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands,  
hardly and with difficulty, on the part of death.  
There, I am at the border of my condition as a living being.  
—Julia Kristeva

Juan Bonilla's *Los príncipes nubios* (2003), is a novel about bodies—bodies bought and sold, desired and reviled, accepted and expelled; bodies that haunt the border between identity and abjection, and hover in the balance between wholeness and decay. Winner of the Premio Biblioteca Breve, this novel has garnered attention for its representation of illegal immigration, the sex trade, and Spain's role in the globalized world.<sup>1</sup> The novel is narrated by Moisés Froissard, a Spaniard who works for an international company, “el Club Olimpo,” that rescues the most beautiful men, women, and children from stricken zones of war, poverty, and socio-economic crisis. “Me dedico a salvar vidas. Así de fácil,” the narrator proclaims in the opening line. Yet this plot line is not that simple at all, for the evacuees must then choose between conscription as sex workers or

---

<sup>1</sup> Juan Bonilla, born in Jerez de la Frontera in 1966, is a journalist for the newspaper *El mundo* and a prolific writer who has published novels, short stories, poetry, and essays. His novels include *Yo soy, yo eres, yo es* (1995), *Nadie conoce a nadie* (1996), which was made into a film by Mateo Gil in 1999, *Cansados de estar muertos* (1999), and *Los príncipes nubios* (2003), which has been translated into ten languages. Basanta (2003), García Torrego (2012) and Rodríguez Fischer (2008) have addressed Bonilla's critical treatment of the capitalist exploitation of immigrants. Gamero de Coca (2011) considers *Los príncipes nubios* as a recent example in a long line of texts that accept prostitution rather than arguing for its abolition.

deportment back to the desperate place from which they came. The ironically named Moisés makes his living by evacuating these bodies from disaster and leading them to the “promised land,” where are dispatched to satisfy the sexual desires of those who dwell on the affluent side of a national boundary or endure unscathed by catastrophe.

This bodily contraband problematizes the boundaries of national identity, consumer wealth, desirability, and value in a globalized Spain. Throughout the novel liminal organs, particularly the skin, the penis, and the anus, and bodily emissions— such as semen, provoked by desire, or blood or pus, produced by corporeal penetration—incarnate the border-crossing of the somatic body to symbolize the threatening instability of the national body.<sup>2</sup> Drawing on Julia Kristeva’s theory of the abject and Javier Sáez and Sejo Carrascosa’s concept of anal politics, the present essay focuses on the representation of African immigrants as the exoticized, rejected, and menacing abject in *Los príncipes nubios*. The novel’s imagery embodies African immigrants as the problematically scatological: they are the obscene, that which “should not” be seen, yet is fundamental to the identity of Spain as the abject zone that founds and confounds the Spanish subject.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> In their celebration of the centenary of the concept of liminality, the editors of *International Political Anthropology* define the liminal as “in-between situations and conditions that are characterized by the dislocation of established structures, the reversal of hierarchies, and uncertainty regarding the continuity of tradition and future outcomes” (Horvath, Thomassen, and Wydra 2009). For an overview of the history and evolving applications of liminality, see Thomassen (2009).

<sup>3</sup> Bonilla insists in various interviews that the novel is not about immigration, but rather deals with the evolution of its protagonist, with immigration as merely the back-drop. Yet this background itself forms the subject, the protagonist, who defines himself in relation to and against the immigrants he encounters.

Nonetheless, despite the social criticism of immigrant abuse that the novel seems to proffer, it ultimately advances a reductionist view of immigration, especially concerning the representation of the sexualized immigrant African body as a commodity that is beautiful but menacing, violent, and uncontainable. The evacuation of the morbid other from his misfortune for consumption by Spain ultimately tropes an evacuation of the (national) body—an elimination of feces through the expulsion of the immigrant abject, which is necessary to the corporeal and ethical integrity of the Spanish subject.

Kristeva's well-known treatise *Powers of Horror* (1982) proposes the concept of "the abject" to explain the psychic process of revulsion and fascination felt by the human subject in those moments when there is an unsettling blurring of the differences between self and other. In contrast to the *object*, which defines and grounds the subject through its acknowledged opposition, Kristeva avers that the *abject* "is radically excluded and draws me to the place where meaning collapses" (1982: 2). This disturbing, uncanny recognition/rejection of the abject recalls the infant's violent disattachment from body and psyche from the mother in order to become a cohesive subject, which is necessary for entry into the symbolic order in psychoanalytic theory: "abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be" (Kristeva, 1982: 10).

Later abjections –forces or experiences that unsettle the ego– are haunting repetitions of this primary event. Kristeva posits the liminal experience of the body through death or bodily fluids as examples of later encounters with the abject:

The corpse (or cadaver: *cadere*, to fall) [...] upsets even more violently the one who confronts it as fragile and

fallacious chance. A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not *signify* death. In the presence of signified death –a flat encephalograph, for instance,– I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit-*cadere*, cadaver (1982: 3).

The abject, then, is the haunting outside that reminds the subject of what must be expelled and excluded in order to contour identity as intact and functional. As Taylor (2009) surmises, Kristeva associates the abject with “all that is repulsive and fascinating about bodies and, in particular, those aspects of bodily experience which unsettle singular bodily integrity: death, decay, fluids, orifices, sex, defecation, vomiting, illness, menstruation, pregnancy and childbirth” (1982: 79-80). Kristeva further suggests that this phenomenon undergirds cultural and political practices of inclusion and exclusion, operating on the social as well as the singular level. Hence the abject is a figure of subjective border-crossing for the individual and the body politics, a reminder of the unstable and non-integral identity that depends on what must be repudiated in order to exist.

Immigrants from Africa rouse the specter of the abject for Spanish identity with particular intensity, given the centuries of political and cultural influence between the two continents. Scholars have documented the relationship of colonization and conquest between

Spain and Africa since medieval times, and the ways those tensions have influenced contemporary attitudes toward Africans in Spain. Susan Martin-Márquez's *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity* (2008) considers Spain as a unique case omitted from Edward Said's famous model of Orientalism, which explores how the West defines itself in opposition to the East. Martin-Márquez observes that the subject/object relationship is complicated in Spain's history with Africa, for Spain has been both the colonizer and the colonized:

the post-Enlightenment 're-discovery' of the Andalusí past led Spaniards and foreigners alike to Orientalize the Iberian nation. While some of the Spanish elite reveled in self-exoticization, others responded anxiously by projecting their 'own' alterity onto the 'usual suspects' in Africa and the Middle East—but also onto other Spaniards. In this sense, Spain is a nation that is at once Orientalized and Orientalizing...For Spaniards, this positioning on both 'sides' of Orientalism—as simultaneously 'self' and 'other'—may bring about a profound sense of 'disorientation' (2008: 8-9).

Her thesis corroborates Daniela Flesler's contention in *The Return of the Moor* (2008): "Spain finds itself in a particular double bind as both a culture that has repressed the 'oriental' and Semitic elements of its historical identity, constructing them as its others, and the 'close-to-home' Orient to other Europeans" (2008: 21).<sup>4</sup> The Iberian

---

<sup>4</sup> For more on the double bind of Spanish Orientalism, see Flesler (2008:17-54), as well as Charnon-Deutsch (1995) and Colmeiro (2002).

nation's reactions throughout history to instances of problematic doubling of identity roles or to occlusion of the boundary between Spain/Africa "reveal Spain's deep anxiety over the demarcation of national belonging" (Flesler, 2008: 9).<sup>5</sup> Building on this existing criticism, the present essay considers how Bonilla's acclaimed novel problematizes and propagates Spain's contentious relation with Africans who penetrate its borders.

On one level, *Los príncipes nubios* posits a critique of Spain's treatment of immigrants, through its first-person narrator whose apathy toward all those around him leads him to become one of the perpetrators of the prostitution system. His apathy and hollow self-justification, juxtaposed with the galvanizing abuses he recounts, implicitly produce a textual critique of the situation. Moisés justifies crimes against immigrants as "una gota más que incrementaba el ya caudaloso océano de la delincuencia contra inmigrantes –que a fin de cuentas es una máquina que le viene muy bien al Estado para compensar la avalanchas de 'sin papeles'" (Bonilla, 2003: 83). On a flight to Argentina in search of desperate recruits, he finds other passengers are also en route to plunder the society of the goods it can no longer afford, such as works of art:

un avión lleno de depredadores que acuden solícitos y urgentes al derrumbe de una sociedad entera [...] Sí, iba camino de convertirme en un devorador, pero mi misión

---

<sup>5</sup> Further important studies on the impact and perception of immigration in Spain at the turn of the millennium include those by Checa, Checa and Arjona (2000), Goytisolo and Naïr (2000), Agrela (2002), Andrés-Suárez et al (2002), Bañón Hernández (2002), Richardson (2002), Nair (2006), Cornejo-Parriego (2007), Sampedro Vizcaya and Doubleday (2008), Kleiner-Leibau (2009), Ricci (2010), and Ugarte (2010).

no consistía precisamente en roerle los huesos a los cadáveres que me encontrara, sino en sacar del pozo de mierda en el que estaban a los ejemplares más hermosos, los que merecían otro destino que el que les tenía deparado la mala suerte (Bonilla, 2003: 98).

His rationalization resonates with pathetic vacuity, for readers are aware that the other passengers will obtain objects to sell, whereas the narrator pursues human beings. In fact, the moral dilemma he ponders on the plane is rendered with readers in mind:

Oh, qué blandita es toda esa argumentación, nos vas a hacer llorar, dirán ustedes, qué tierno, qué sensible. ¿Está bien, está mal? Eran preguntas que carecían de sentido, se les había evaporado la sustancia antes de que el avión aterrizase en Ezeiza. La única pregunta moral correcta de los tiempos que nos tocaron es: ¿es rentable lo que vas a hacer? ¿obtendrá beneficios? Me dirán: menudo lavado de cerebro le hicieron al cabeza de chorlito este que fe capaz de creerse ese cuento chino para adularse a sí mismo y no colgarse una etiqueta nefasta antes de tiempo. Vale, es posible, pero trato de recobrar al jovencuelo aquel (Bonilla, 2003: 99).

In the one-sided rhetorical debate with readers, the narrator distances himself from the experiencing protagonist, explaining he was trying to recapture what that person was thinking—the person who quelled his conscience in order to hunt beautiful, miserable creatures for the Club. This doubling and distancing of the narrator/protagonist suggests some sort of transformation that takes place in the protagonist, which will be drive the plot. The philosophical debates the narrator holds with himself and with readers throughout

the novel transport readers on a potentially scopophilic journey along with the protagonist, wherein they witness the enjoyment and abuse of immigrant bodies and survey the psychological justifications that enable those actions to occur.

In an important strategy that distances readers from identifying with the protagonist, the novel suggests that the view afforded by Moisés is intended to be a distortion, a twenty-first century esperpentic exaggeration of reality designed to provoke a reaction. The protagonist, and the text, thus ostensibly serve as a deformed mirror that accentuates and exaggerates qualities of Spanish identity in order to critique social reality, similar to Ramón del Valle-Inclán's *esperpento* (Belausteguigoitia, 2003; Velázquez Jordán, 2003). Moisés asserts that his effect on everyone is to deform their view and bring out the worst in them:

como si mi misión en esta tierra [...] Fuese servir de espejo deformador de todo el que se acercase a mí [...] lo que había debajo, lo que descubrían al rascar un poco, era una naturaleza sorprendente que les iba devolviendo una imagen desasosegadora de sí mismos (Bonilla, 2003: 27).

What lies beneath the surface of the mirror is of course not at all what is reflected in the glass, but a completely separate entity—a layer of silver or some other substance that reflects back the image of the viewer. Yet the narrator shifts the metaphor from the mirror to figure identity also as a surface, a skin, which could be scratched to reveal the disquieting “truth” that lies beneath. In the overlapping of metaphors, the passage ultimately suggests that the disturbing nature lurking beneath the scratched surface of the skin, of the self, is the specter of otherness, an opaque surface of difference that reflects the truth of the self as deformation.

The image of the skin is represented throughout the novel as the shell that conceals and reveals identity, as well as the surface that separates and connects the self and the other. It is useful here to recall thinkers such as Sara Ahmed and Jackie Stacey (2001), Claudia Benthien (2002), and Jacques Derrida (2005), who have studied skin as the physical boundary that mediates between the subject and its surroundings, “the symbolic surface between the self and the world” (Benthien, 2002: 1). Derrida (2005) underscores the preeminence of touch, and hence skin, accorded in the philosophical tradition: “Touch may well exist apart from the other senses, but Aristotle stresses that without it, no other sense would exist” (2005: 24).<sup>6</sup> Skin is the primary organ for the sense of touch, the first of the five faculties to develop in humans. Benthien (2002) observes that the skin and the brain are formed from the same embryonic membrane, the ectoderm. The perceptions communicated through the skin are thus appropriately merged in such phrases as “I feel” and “I am touched by,” connoting a linkage between physical states and mental attitudes (Benthien, 2002: 7). The skin as surface, then, is a liminal site of interface and equivalence between body and identity, and self and other. As Benthien has observed, the notion of skin as the demarcation of subjectivity has become ever more pronounced, in contrast to continuing scientific discoveries of what lies beneath the bodily surface:

the integument of the body has become an increasingly rigid boundary in spite of the fact that medicine has penetrated the skin and exposed the interior of the body.

---

<sup>6</sup> Derrida’s *On Touching—Jean Luc Nancy* (2005) provides an overview of the philosophical treatment of the sense of touch from Plato and Aristotle up to the end of the twentieth century.

In the twentieth century, at the latest, skin [...] became the central metaphor of separateness. It is only at this boundary that subjects can encounter each other. (Ben-thien, 2002: 1).

With so much meaning attached to the shell of the body, the analysis of the cultural perceptions of skin as the enclosure of identity goes far beyond “skin deep.” “Thinking through the skin,” Ahmed and Stacey contend, “is a thinking that reflects [...] on inter-embodiment, on the mode of being-with and being-for, where one touches and is touched by others” (2001: 1).

In *Los príncipes nubios* the skin serves as a trope for identity penetrated or plastered by the abject. Perhaps the most vivid representation of the skin and the abject occurs when Moisés goes to Málaga on the orders of his boss, La Doctora, the Director of the Barcelona branch of the Club. She has become obsessed with finding a particular African immigrant after “a client,” later revealed to be the Doctor herself, sees his photograph in the paper and wants to purchase him for sex. She sends Moisés to Málaga to hunt the African, whom she plans to market to Club clients as “el príncipe nubio” from a tribe of Africans in southern Sudan known for their exceptional beauty, their fighting skill, and their oppression by Islamic extremists. Upon arriving at the Málaga airport, Moisés discovers that the garbage workers of the city have been on strike for ten days, causing stench to cleave to the air: “El aire estaba congestionado de un pegajoso olor a podredumbre, y supimos, oyendo a otros viajeros que esperaban sus equipajes, que la situación en la ciudad era de caos absoluto” (Bonilla, 2003: 135). The stinking garbage that overwhelms the city is a direct metaphor for the immigrants who also seem to have taken over, according to a local Spanish hotel worker: “Hay muchos [negros], están por todas partes. De

noche ya no se puede salir [...] todo el día te los encuentras vagando por ahí, es una epidemia, peor que la basura [...]” (Bonilla, 2003: 142). When Moisés finally departs Málaga, after a series of intense interactions with immigrants, his description of the view from the plane culminates the metaphor of the city as a fragile casing bursting open to spew forth its viscera:

Pude ver allá abajo cómo la basura se había apropiado de la arteria principal que corre paralela al paseo marítimo, donde cientos de coches habían quedado aprisionados. En el paseo marítimo también había miles de bolsas de basura rotas, mierda desperdigada por todas partes. Era... una metáfora suprema de que en aquel instante concentraba todas mis opiniones acerca del mundo, o de mi propio mundo [...] una ciudad enterrada en su propia basura (Bonilla, 2003: 237).

The city is a skin split open, spilling entrails all over itself. The image is one of stench, of sickness, of blockage and paralysis from being overrun by the abject that should be contained.

The association of immigrants with the abject reaches a sensory crescendo in a scene witnessed by Moisés in the airport, when police march a caravan of illegal immigrants past the passengers. Moisés and the other travelers waiting in lines have begun to realize that the stench is too intense to be caused by mere garbage, when they discover its source:

Debían ser más de treinta africanos. Se habían embadurnado de heces para que los policías que los escoltaban no pudieran agarrarlos y meterlos en el vuelo especial con que pondrían fin a su sueño de permanecer en la tierra

prometida. Algunos iban apresados en grupo mediante cinta aislante. El espectáculo era aterrador y no se me ocurrió sacar la Leica para captar algún instante decisivo. La mayoría de los africanos seguía a un ronco lamento unánime que tenía algo de himno sobrecogedor y algo de plegaria de víctima insalvable [...] tuvimos que protegernos las narices y hacer todo lo posible por reprimir el vómito. No todos los viajeros que esperaban en la sala a que emergiesen los equipajes lo consiguieron, y el suelo brillante se llenó de lunares anaranjados y nauseabundos. (Bonilla, 2003: 137).

Here the African immigrants are the abject incarnate. They coat their skin with excrement in the hope that Spanish authorities will be too repelled by the literal abject on the cutis, the border of the self, to expel the figurative abject—the immigrants—from the national corpus. This spectacle of the abject brings to life the (ob)scene, that which “should not,” yet must, be seen. The feces evacuated from the body call into question both the “life-saving” evacuations that the protagonist performs for his job and the political evacuations undertaken by the Spanish authorities in the airport. It is the crudest unveiling and questioning of the identity that is formed by expulsion of the other from the bounds of privilege. This encounter with the abject provokes sensory overload for the spectators, as the stench and specter of feculent skin and the lament of those encased in it compel the privileged witnesses to effectuate their own bodily abjection of their disgust, by vomiting. In a further enactment of the psychic drama that expels and silences the abject from identity, the authorities beat the prisoners who resist, shooting duct tape around them to turn them into “una caricatura de momia” (Bonilla, 2003: 137), the embodiment of the silenced, walking dead.

Whereas the skin smeared with fecal matter underscores and interrogates the abjection of “bodies that matter,” to borrow Judith Butler’s term, in other parts of the novel the skin of the self is similarly featured as a problematic matter of identity. This is seen most notably in the affliction of intense genital itching that the protagonist suffers with no apparent medical cause:

Hace tiempo que padezco una avería de la psique que ha elegido un formato cómico para darse a conocer: picores. En cuanto me acuesto empiezan a picarme los testículos. Ríanse, están en su derecho. Es una tragedia que no ha solucionado ningún dermatólogo [...] Ya he empezado a llamarlo ‘lo mío,’ porque carezco de nombre que darle. He aceptado que es un castigo que se me ha impuesto, y que el lugar que ha elegido mi culpa para manifestarse sea precisamente ése no puede ser más significativo (Bonilla, 2003: 59).

The itching—which besets him at first when he lies down at night, but increasingly occupies his days as well—becomes an obsession that governs the protagonist’s mind as well as his body. To alleviate the torture, at times he remains standing up throughout the night, other times he distracts himself with masturbation, but often he winds up scratching to the point of shredding his skin:

A veces me rascaba con tanta rabia que me acababa haciendo heridas en la piel, entonces las cosas empeoraban, el escozor me hacía maldecir mi rabia y mi poco dominio sobre mí mismo, y no sólo me jodía la vida, como el picor, cuando de noche me tendía en la cama, sino a todas horas: caminaba como si me hubiera sodomizado Mazinger Z. (Bonilla, 2003: 82).

The cuts that erupt on the surface of the genitals are the corporeal manifestation of inner conflict over a sense of guilt, perhaps for his abuse of others, or perhaps for his hidden homosexual desires. Indeed, events in the novel suggest that Moisés's lack of control over his body stands in for his lack of control over his desire. The itching thus represents the conflict of body and mind, of skin/identity set against the brain; skin and brain, formed from a single membrane, act in friction with one another and burst the integral whole. In the passage just cited, the pustules on the skin constitute an opening that is then juxtaposed with the mocking comparison of walking as if Moisés had been violently sodomized. The leaking skin, like the anus, represents a liminal passageway where the boundary between the self and the other are dangerously and fearfully ruptured. Both the skin and the anus are figures of the Kristevan abject in the novel. They are the wounded, seeping site of refuse and refusal—a reminder of the desire for the same that menacingly haunts the separation of the self as an integral subject. With the itching, the skin manifests what the mind cannot admit, turning the subject against itself when body and mind are at odds.

The above-cited passage implies homosexual desire and fear as the source of the identity conflict, an association that is borne out more overtly later in the novel. Significantly, the itching subsides during Moisés's encounter with "el príncipe nubio," whose name is Boo. Boo makes his living by fighting for a gambling ring that provides illicit, highly profitable entertainment for the affluent Spaniards and other viewers who can afford the price of watching two men beat one another, sometimes to the death. Given that the Doctor promises Moisés money and career advancement if he can locate and recruit the African immigrant, Boo becomes the object of desire that propels the plot as well as the development of the protagonist. The narrator's initial description of Boo, when he first

sees him in the fighting ring, is one that borders on cliché in its exoticization of the black man:

Boca sensual de labios carnosos, de esos que son fácilmente caricaturizables [...] Los deltoides parecían dibujados por uno de aquellos maestros escultores del Renacimiento que luego tallaban en piedra a los dioses con los que soñaban. Pero lo más sensual eran las piernas, largas, impecables, no demasiado musculadas, aparentemente, de piel brillante y apetecible (Bonilla, 2003: 204).

As García Torrego (2012) observes, Boo “está rodeado de un halo mítico, de héroe” (Bonilla, 2003: 13). In this passage the body is objectified and fragmented into sensual parts, as the fleshy lips, long legs, and luminous skin inspire desire from afar. When the narrator finally is able to talk personally with Boo, the physical description is still exoticized and fetishized:

en su mirada brilló un hielo antiguo. La dentadura era un puñado de nieve pura, y en los labios monumentales noté leves grietas que enseguida él borró [...] tomando un buche de agua y pasando luego la lengua rápida y rosada –más cerca del blanco que del rojo– por la superficie de sus labios (Bonilla, 2003: 223-24).

The notion of the ancient, glacial gaze elevates the man to the clichéd status of exotic and remote other, whose black skin offsets his snowy white teeth to accentuate his difference. The narrator then focalizes on the mouth as the metonymy of the exotic body; he watches with intent focus that discloses desire as Boo licks his lips to relieve the painful cracks, which constitute yet more openings in the boundary between self and other. The protagonist’s absorption

with Boo yields relief from the obsessive itching when he listens to Boo relay the story of his past. In those moments, mind and body are no longer in conflict, but united in longing. They are riveted by the story and the body of the abject, who has now become the object of desire.

In addition to the itching skin, the protagonist's body manifests his struggles with sexuality by his difficulty in maintaining an erection, a condition that begins after he becomes a hunter for the Club. Part of the conflict seems to relate to his inability to admit his homosexual desire, which is socially allied with the abject—that which must be repudiated and expelled in order for the self to be whole. Consequently, the narrator strives to occlude his desire, even to the point of creating a neologism to circumvent the truth of his sexuality:

Siempre que hasta entonces me preguntaba a mí mismo por esas cosas, por cómo a veces me levantaba el deseo la contemplación del cuerpo de algún macho hermoso, en la playa, en una galería de arte [...] me respondía: eres etereosexual. Supongo que eso significaba, o aspiraba a significar, que no me atrevería a llevar el apetito por algunos machos más allá de la mera fantasía, no iba a dar ningún paso para probarlo, como otras veces y con otras tantas cosas, dejaría que las circunstancias decidieran por mí y si alguna vez se presentaban propicias, adelante, y si no. Me conformaría con silenciar el deseo ante los otros y fijar su verdadera estatura cuando cerrara los ojos para dormirme (Bonilla, 2003: 92-93).

Moisés's attraction to the same sex is something he feels he must silence and disguise through language as something else; it is the obscene which he must relegate to the unseen when he closes his eyes.

Javier Sáez and Sejo Carrascosa (2011) call attention to the mandate of silence attendant to anal attraction. They note the etymological linkage between the word *sphincter* and its Greek origin, *sphinx*:

El ano está rodeado de unos músculos denominados *esfínteres*; su raíz etimológica proviene de la voz griega *sphinx*, por lo que comparte su origen con la esfinge, criatura de origen mitológico que guarda misterios y enigmas [...]. *Esfinge* deriva, en griego, de estrechar, ligar, anudar (de allí, el músculo anular ‘esfíntero’), y encarna metafóricamente en el monstruo imaginario que anula a la mujer y al león (Sáez, Sejo Carrascosa, 2011: 37-38).

Anal desire, then, is associated not just with Freudian retention and repression, but with liminality, monstrosity, mystery, and silence.

In their study of anal politics, Sáez and Carrascosa (2011) analyze how the social denigration of the anus is manifested in attitudes and language. They present a series of idiomatic insults centering on anal penetration in a host of Western languages:

la penetración anal como sujeto pasivo está en el centro del lenguaje, del discurso social, como lo abyecto, lo horrible, lo malo, lo peor. Todas estas expresiones traducen un valor primordial, unánime, generalizado: ser penetrado es algo indeseable, un castigo, una tortura, un acto odioso, una humillación, algo doloroso, la pérdida de la hombría, es algo donde jamás se podría encontrar placer (Sáez, Carrascosa, 2011: 17).

Scholars such as Richard Trexler (1995) and John Boswell (1980) have demonstrated the historical denigration of sexual penetration as linked to disdain for passivity and subjugation. The penetrator is

viewed as a position of power that occupies literally or metaphorically the primary pole in all binary relationships. Such critics call attention to the importance of the anus as the abject that is excluded in order to affirm heterosexual norms based on rigid binaries of power and subjection:

El culo es un espacio político. Es un lugar donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades [...] para entender las causas y las condiciones de la homofobia, del machismo y de la discriminación en general tenemos que entender cómo se relaciona lo anal con el sexo, con el género, con la masculinidad, con las relaciones sociales (Sáez, Carrascosa, 2011: 63-64).

As Trexler (1995) affirms, “both the past and the present made politics by sexual force, showing the power of the sexual posture as a political gesture” (Trexler, 1995: 178). Thus the potentially destabilizing power of the anus lies in its status as a political space: “El culo parece muy democrático, todo el mundo tiene uno” (Sáez, Carrascosa, 2011: 14). The anus as a “democratic” site of corporeal penetration is not an organ tied to reproduction, nor limited to sex, nor exclusive to one gender; hence in anal politics power is no longer the domain of just a few. Through the exclusion of the anus, these critics argue, the system of binary power manifested through sex is sustained.

Similar to Sáez and Carrascosa, Beatriz Preciado (2008) underscores the oppositionality of the anus and the mouth as zones that operationalize the gendered norms of sexuality and power. Drawing on Deleuze and Guattari, she argues that the closure of the anus contrasts to the openness of the mouth, the right to speak:

El ano, como centro de producción de placer [...] no tiene género, no es ni masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda [...] Occidente dibuja un tubo con dos orificios, una boca emisora de signos públicos y un ano impenetrable, y enrolla en torno a estos una subjetividad masculina y heterosexual que adquiere estatus de cuerpo social privilegiado (2008: 59-60).<sup>7</sup>

Male heterosexuals are admonished to keep the anus closed as a founding prohibition that affords them the right to speak out as dominant subjects of power. Sáez and Carrascosa call this maximum privatization:

Los hombres pueden hablar en público, pero no se les debe dar por el culo. Por el contrario, el proceso de producción de la subjetividad femenina heterosexual exigirá una privatización de la boca (privatización de signos emitidos) y una apertura pública del ano y de la vagina, técnicamente regulada. Las mujeres tienen que callarse y son penetrables (2011: 73).

The silence of the sphinx correlating with the openness of the sphincter as a passive sexual recipient bears interesting repercussions for the narrator's avoidance of naming his sexual desire in *Los príncipes nubios*.

---

<sup>7</sup> Beatriz Preciado further develops this concept of the anus as an ungendered and political space in *Manifiesto contrasexual* (2011).

In light of the sphinx/sphincter connection, the narrator's proclamation of "eterosexualidad" in the passage cited above expresses an unarticulated, disembodied, ethereal desire, a desire without gender restrictions and identifications that is meant to cloak the narrator's homosexual desire. This sphinx-like silence about his sexual preferences is a constriction that strives to conceal his "monstruous" desire for the sphincter. When the Doctor asks Moisés if hunting men for the Club will be a problem for him, he says no, and uses the appellation "eterosexual" evasively to describe his sexual tendencies. "Fantástico," the Doctor replies. "Por una sola letra no pertenecemos al mismo grupo, porque yo, ya lo comprobarás, soy estereosexual: lo único que busco en alguien es que me haga gritar" (Bonilla, 2003: 94). This play on words is all the funnier because one might expect the one-letter difference to refer to the Castilian pronunciation of "heterosexual" with the silent "h," which would be lacking only the third "e" of "eterosexual." But rather than conforming to heterosexual norms, the Doctor proclaims her sexuality as "estereosexual"— she desires anyone who can consume her and make her vociferously lose control. Rather than skirting the issue of sexual desire with silence, the Doctor coins her own word play that proclaims the goal of her sexuality and suggests what the protagonist's aim should be as well: unbridled, stereophonic pleasure. Her sexuality surpasses the systemic gender norms of masculine/feminine that mandate that silence convey penetrability and that impenetrability confer the right to speak. Far from being penetrable, passive, and silent, the Doctor is adaptable, potent, and stereophonic, opening all orifices of the body at will.

Despite the novel's candid discussion of sexual desire, and its critical representation of exploiting the poor for the benefit of the wealthy in globalized Spain, what troubles me most about *Los príncipes nubios* is that ultimately it seems to reproduce and reinforce the

very abjectification of African immigrants and homosexual desire that it otherwise problematizes. After the protagonist's longstanding bout with impotence, for instance, his first physical manifestation of desire is homosexual and occurs in a scene that abounds with psychoanalytic clichés. When he is stuck in stench-ridden Málaga, Moisés learns that his mother has just died (through suicide, he surmises) and he reflects on the maternal relationship as essentially one of emotional abandonment, although the mother was physically present in his life. On the day of her funeral in Barcelona, he enters a church in Málaga and feels excited by a *retablo* of a young, nude, beautiful male saint being tortured by soldiers bedecked in grandeur:

La escena era excitante y me sorprendí al notar que se me abultaba la entrepierna [...] Que extraño es el deseo, ese zarpazo repentino en medio de la mañana cóncava, que te envuelve con una malla y te reduce –o quizá te agranda– aniquilando todo lo personal y falseado que haya en ti, transformándote en puro instinto y necesidad. (Bonilla, 2003: 155).

The death of the mother, the setting of the Church that oppresses his sexuality, and the spectacle of violence and subjugation unleash what is “puro instinto y necesidad,” his true desire. This clichéd view posits homosexual desire as morbid in nature, born of neglect, loss, abuse, and oppression.

Toward the end of the novel the narrator still struggles against admitting his homosexual desire, even to himself. After he has convinced Boo to work for the Club, and turned him over along with Irene, another African immigrant with whom he felt a strong bond, he finds himself fantasizing about the two, who were to be marketed as a sexual pair, “los príncipes nubios”:

No pasó un solo día –podría exagerar y decir que ni una sola hora– sin que pensara en los príncipes nubios [...] no siempre los utilizaban para desamuermar mi inapetencia, o al menos no los utilizaba a los dos, poco a poco fui dirimiendo mis preferencias, pero me cuidaba mucho de aclarármelo del todo, siempre dejaba un resquicio para la duda o para desmentirme (Bonilla, 2003: 252).

Even though the protagonist's imaginings display a strong tendency toward one body rather than the other, at first he won't admit his homosexual desire even to himself, using the image of the couple to occlude his desire for the man. Finally, Moisés discloses the object of desire:

No sé adjetivar qué tipo de sensación acogía cuando el pensamiento se me fugaba hacia la figura de Boo. Rebobinaba en la memoria su antológico combate con el marine, y no podía negarme que aquello que me agujereaba la boca del estómago y extendía una caravana de cosquillas desde allí a la base de mi pubis se llamaba deseo. Y no era deseo, sin embargo, lo que me atropellaba cuando fijaba la atención en Irene (Bonilla, 2003: 253).

Nonetheless, a few pages later when the Doctor interrogates him about his sexual preferences, he is persistently evasive. The protagonist resists speaking about homosexual desire, reinforcing it as the unspeakable.

When Moisés finally acts upon his feelings for Boo, catastrophe ensues in a telling plot twist that enacts castigation for violation of normative heterosexual desire. Moisés pays the Doctor an exorbitant sum to be allowed to be the first trial client for Boo and Irene, after

they have been training to perform as a sexual team. Since he cannot afford to pay the price of actually having sex with them, he is only allowed to watch. During their performance on the futon in his hotel room, he moves to sit down next to them to get a better view. This corporeal encroachment provokes violence:

Y en ese momento, sin que yo hubiera avanzado una mano para acariciar un palmo de piel de alguno de los dos [...] Boo se quitó de encima a su compañera de manera violenta y me cogió del cuello. No pude decir nada. Recuerdo que me extrañó que el tamaño de su polla no fuera excepcional, y que su bálano fuera de un color molesto, rosa palo [...] Los ojos de Boo arrojaban hielo negro que hacía germinar en el fondo de mi cerebro un pánico angustiados. Mi nuca presionaba contra la pared y mis manos se aferraban a la muñeca de la mano con la que Boo me cortaba el aliento [...] Como si controlase perfectamente el tiempo idóneo para provocarle el desmayo a alguien, Boo aflojó su mano sobre mi cuello justo cuando creí que iba a perder el sentido. Caí al suelo doblado sobre mí mismo, buscando con la boca aire que llevar al fondo de mis pulmones, los ojos abiertos al lado de los pies del nubio: en el empeine había unas cuantas manchas blancas más, y en mi cerebro apareció la palabra vitíligo (Bonilla, 2003: 270-71).

The description of the beating is too lengthy to cite here in full, yet each detail of blows to the body accentuates the violence of the onslaught by the hulking immigrant who has been trained to pummel bodies to the brink of death or beyond. Moisés no longer interprets Boo's gaze as a glacial white that awakens desire, but now views the livid eyes as black ice that emanate danger.

In the midst of the beating described in the passage cited above, the narrator continues to fragment Boo's body as before, but now he focuses on physical aberrations that suggest inferiority. The protagonist fixates in his delirium on the unexpectedly compact size of Boo's penis, and finds its pale pink skin a disturbing contrast to the ebony of the rest of the body. The diminishment of the phallus plays into the Spanish need to be and boast the mightier member in Spain/African relations. Just as the light skin of the penis unsettles the Spaniard with its light hue, the patches of vitiligo on Boo's feet also become a point of fixation for Moisés. The loss of pigment in the African's skin visually evokes the intermingling of black and white, the blot of one color encroaching on the other, which earlier in the novel he had identified as the scant flaws in the otherwise-perfect specimen of sexuality. The discoloration is rendered as diseased imperfection that must be eradicated so that the black body can be used, wholly intact in its otherness, for the pleasure of the white in the Club's business. Even as the Spaniard is beaten by the immigrant, he focuses on the liminal sites of penis and skin to reinforce his sense of superiority and to ostracize the African as abject.

The scene culminates with Boo sodomizing the protagonist, yet the sexual encounter is not recounted directly, for Moisés falls unconscious first from the pain of the assault on the rest of his body. Instead, the narrator relays what the Doctor told him she found after she arrived at his apartment:

se encontró algo parecido a mi cadáver en el cuarto de baño, con la cabeza metida en el váter, y un charco de sangre que manaba de entre mis nalgas: el nubio había decidido concluir su fiesta violándome, un desgarró que necesitó diez puntos [...] Me dolían huesos que ignoraba

que tenía. La nariz era una especie de melocotón del que salía sangre constante que iba empapando vendas sin cesar: un grifo que no había manera de cerrar. Tenía que respirar por la boca, con lo que comer resultaba una operación indigna pues tenía que masticar apresuradamente para volver a tomar aire antes de quedarme sin él y tener que hacerlo con restos de comida danzándose aún en el interior de la boca. (Bonilla, 2003: 272).

With his head immersed in the toilet, the protagonist now occupies the quintessential space for evacuating the abject. Indeed, his very body has become the abject, as the revealed by the description of his rectum, torn nearly beyond repair, and his nose—a metaphorical substitute for the penis which was denied the chance to act on its desire—pummeled into mushy, malleable flesh like a ripe peach. The corporeal lines of liminality between self and other have been devastated. As evidenced by the unstaunchable stream of blood, Moisés himself has become the abjected body beyond the bounds of control, the body that leaks beyond containment and that can scarcely sustain itself with breath. Importantly, this violation is reconstructed third-hand, as if the anal rape of the Spaniard by the African were too horrific for direct recall.

The protagonist's transformation into the abject himself seems to alter him. At the end of the novel, after his body has mostly healed, Moisés is called by a paid contact to come inspect some immigrants who were shipwrecked while trying to infiltrate the Spanish coast. The contact is sure Moisés will want to purchase one in particular, so Moisés goes to inspect the merchandise:

[...] allí estaba, Boo, acurrucado, el rostro metido entre los brazos, tiritando, demacrado, vulnerable como nunca lo

había visto... Nos miramos un rato. Advertí que él hacía esfuerzos por contener el llanto, no sé si por culpa de un dolor o por efecto del desinfectante, que se te metía en los ojos y te obligaba a defenderte con lágrimas, pero aun así me mantuvo la mirada, haciendo todo lo posible por calmar el castañeteo de los dientes, tensando la mandíbula, abandonando la manta que le habían dado para que se protegiera del frío que se le había colado en las entrañas. (Bonilla, 2003: 286-87).

In this passage Boo embodies the abject, oozing fluids uncontrollably. He shivers and trembles back and forth in an embodiment of the liminal. He and the protagonist look at one another, however, as equal subjects –“Nos miramos un rato”– equal in their abjection, perhaps, in the view of the narrator. The narrator considers himself to be transformed, after examining his past, telling it, and having the epiphany that he was protecting himself with the bodies of these immigrants: “Así había ido salvando mi vida yo, cubriéndome con todos aquellos cuerpos” (Bonilla, 2003: 249). So he pays the price to purchase Boo, but orders his contact with the local immigration authorities to set the man free. This evacuation of Boo is presented as absolution, a liberation of the other who violated the self and the self who violated the other.

Nonetheless, even if Moisés forgives and seeks to free the Nubian Prince at the end of the novel in penance for having captured and capitalized on his flesh, in this tale of Spanish subjectivity the African still commits the anal invasion of the Spanish body, individually and nationally. Normative Spanish identity is sustained as dependent upon rejection of the African and homosexuality. Indeed, at the end of his story the narrator reveals that he now complies with his own self-prohibition of “nunca más con chicos,” except in

his fantasies. As Gema Pérez-Sánchez (2012) has rightly observed, the protagonist's homosexual desire is met with his "comeuppance" when he is raped. Freedom of the African other might be warranted, the novel suggests, but the facts behind the fear remain. The esperpentic effect of the novel could arguably be seen to mock the Spanish propensity to fear subjugation by the African, rendering a more positive interpretation of the text. Ultimately, however, the violent anal rape that devastates the Spaniard also reinforces and reinscribes the deep-seated cultural prejudices in Spain against the African invader. In this way the novel reinforces the fear of homosexuality by linking it with the specter of the invading African who sodomizes the Spanish male, which in turn embodies fears of the violation of national borders.

This image of corporeal violence echoes and revives centuries of cultural anxiety over Africans in Iberia, inscribed in history and literature.<sup>8</sup> Unlike other renderings of African anal "invasion" that question the contours of Spanish/African identities, such as Najat El Hachmi's novel *L'últim patriarca*, Bonilla's novel fails to speak of the immigrant without abjecting him to reinforce the tenuous boundaries of the Spanish subject.<sup>9</sup> Despite the apparent effort

---

<sup>8</sup> Boswell (1980), Trexler (1995), Flesler (2008), Martin-Márquez (2008), Sáez and Carrascosa (2011), and Folkart (forthcoming), among other critics, discuss the manifestation of anal fear in Peninsular literature over the course of history. Scholars such as Flesler (2008), Martin-Márquez (2008), and Ricci (2010) have emphasized the dangers of Spanish novelists speaking for the immigrant other, an act that too often depicts the other an object that still reifies the Spanish subject as center. They attend to the importance of African immigrant voices such as Laila Karouch, Najat El Hachmi, or Donato Ndongongo Bidyogo, who speak for themselves as novelists.

<sup>9</sup> See Folkart (forthcoming).

to critique the Spanish treatment of immigrants in *Los príncipes nubios*, the novel ultimately perpetrates their abjection and propagates Peninsular fears of the African other as a (sexual) threat to the integrity of Spanish identity. With its preoccupation with the abject and the formation of Spanish subjectivity through African expulsion, the novel reveals that the scatological subject is ultimately the Spaniard, not merely the African. Indeed, when the protagonist “releases” Boo, he presumes that Boo will return to the illegal fighting rings in Spain; thus Moisés perpetuates the capitalist exploitation of immigrant bodies to help sustain the Spanish economy. Even this evacuation, this saving of a life, then, is a figural evacuation of the abject: Boo is expelled to the eclipsed outside that is paradoxically inside, for it sustains the functioning of the scatological subject. This is the final function of the abject in society, for Kristeva: to revive the specter of what was expelled in order to experience the fear of separation, and then expunge the abject and reassert the boundaries of identity once more as founded on that repudiation. Literature, she suggests, is aptly suited to interrogate the slippage of identity borders in its exploration of the abject:

all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so—double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject (1982: 207).

The challenge for Spanish authors, I would aver, is to write about issues such as immigration and sexuality without re-inscribing the other as the abject evacuated and eliminated by the subject; to

explore, instead, the liminal frontiers of alterity and abjection in a productive interrogation of the stakes and strategies of identity formation and expulsion.

## BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- AGRELA, B. (2002), "La política de inmigración en España: Reflexiones sobre la emergencia del discurso de la diferencia cultural", *Migraciones internacionales*, 1.2, pp. 93-121.
- AHMED, S., STACEY, J. (eds.) (2001), *Thinking Through the Skin*, New York, Routledge.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., M. KUNZ and I. D'ORS (2002), *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Editorial Verbum.
- BAÑÓN HERNÁNDEZ, A. (2002), *Discurso e inmigración: Propuestas para el análisis de un debate social*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BASANTA, Á. (2003), "Los príncipes nubios", *El cultural.es*, 27 feb, <[http://www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspx?id=6512](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=6512)>
- BELAUSTEGUIGOITIA, S. (2003), "Bonilla presenta 'Los príncipes nubios,' una novela con 'un aire de esperpento'", *El país*, 27 feb, <[http://wlpais.com/diario/2003/12/27/andalucia/1046301752\\_850215.html](http://wlpais.com/diario/2003/12/27/andalucia/1046301752_850215.html)>
- BENTHIEN, C. (2002), *Skin: On the Cultural Border between Self and the World*, Trans. Thomas Dunlap, New York, Columbia University Press.
- BONILLA, J. (2003), *Los príncipes nubios*, Barcelona, Seix Barral.
- BOSWELL, J. (1980), *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality: Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

- CHARNON-DEUTSCH, L. (1995), "Exoticism and the Politics of Difference in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodicals", *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Ed. L. Charnon-Deutsch and J. Labanyi, Oxford, Clarendon, pp. 250-70.
- CHECA, F., J.C. CHECA and A. ARJONA, eds. (2000), *Convivencia entre culturas. El fenómeno migratorio en España*, Sevilla, Signatura Demos.
- COLMEIRO, J.F. (2002), "Exorcising Exoticism: *Carmen* and the Construction of Oriental Spain", *Comparative Literature* 54.2, pp. 127-44.
- CORNEJO PARRIEGO, R, ed. (2007), *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- DERRIDA, J. (2005), *On Touching—Jean Luc Nancy*, Trans. C. Irizarry, Stanford, CA, Stanford University Press.
- FLESLER, D. (2008), *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press.
- FOLKART, J. A. (Forthcoming), "Scoring the National Hym(e)n: Sexuality, Immigration, and Identity in Najat El Hachmi's *L'últim patriarca*", *Hispanic Review*.
- GAMERO DE COCA, J. (2011), "Los príncipes nubios y el mito perdido en la historia de la prostitución", *Cultura y representaciones sociales* 5.10, pp. 210-37.
- GARCÍA TORREGO, J. (2012), "El racismo en *Escupiré sobre vuestra tumba* de Boris Vian y *Los príncipes nubios* de Juan Bonilla", *ISSUU*, 1 September, <[http://issuu.com/jorgegarciatorregol/docs/escupir\\_sobre\\_vuestra\\_tumba\\_de\\_boris\\_vian\\_y\\_los\\_p](http://issuu.com/jorgegarciatorregol/docs/escupir_sobre_vuestra_tumba_de_boris_vian_y_los_p)>
- GOYTISOLO, J. and S. NAÏR (2000), *El peaje de la vida: Integración o rechazo de la inmigración en España*, Madrid, Aguilar.

- HORVATH, A., B. THOMASSEN, and H. WYDRA, eds. (2009), "Introduction: Liminality and Cultures of Change", *International Political Anthropology* 2.1, pp. 3-4.
- KLEINER-LIEBAU, D. (2009), *Migration and the Construction of National Identity in Spain*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- KRISTEVA, J. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Trans. L.S. Roudiez, New York, Columbia University Press.
- MARTIN-MÁRQUEZ, S. (2008), *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven, Yale University Press.
- NAIR, P. (2006), *Rumbo al norte: Inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y España*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, G. (2012), Email to Jessica Folkart, 28 August.
- PRECIADO, B. (2011), *Manifiesto contrasexual*, Trans. J. Díaz and C. Meloni, Barcelona, Anagrama.
- (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- RICCI, C. (2010), "African Voices in Contemporary Spain", *New Spain, New Literatures*, ed. L. Martín-Estudillo and N. Spadaccini, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 203-31.
- RICHARDSON, N.E. (2002), *Postmodern Paletos: Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2008), "Entre dos siglos", *Paralelosur: Revista de literatura* 5, < [http://www.paralelosur.com/revista/revista\\_dossier\\_028.htm](http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_028.htm)>
- SÁEZ, J. and S. CARRASCOSA, (2011), *Por el culo: políticas anales*, Madrid, Editorial Egales.
- SAMPEDRO VIZCAYA, B. and S. DOUBLEDAY, eds. (2008), *Border Interrogations: Questioning Spanish Frontiers*, New York, Bergahn.

- TAYLOR, I. (2009), "Against Abjection", *Feminist Theory* 10.1, pp. 77-98.
- THOMASSEN, B. (2009), "The Uses and Meanings of Liminality", *International Political Anthropology* 2.1, pp. 5-27.
- TREXLER, R. (1995), *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order, and the European Conquest of the Americas*, Ithaca, Cornell University Press.
- UGARTE, M. (2010), *Africans in Europe: The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- VELÁZQUEZ JORDÁN, S. (2003), "Juan Bonilla: 'El cuento no se merece el olvido en el que está'", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bonilla.html>>

# AMOR, GÉNERO Y ORDEN SOCIAL EN *EL ÚLTIMO PATRIARCA Y LA CAZADORA DE CUERPOS*, DE NAJAT EL HACHMI

Katarzyna MOSZCZYŃSKA-DÜRST  
(Universidad de Varsovia, Polonia)

**Palabras clave:** amor, identidad, género, ideología, Najat El Hachmi.

**Resumen:** Las prácticas discursivas amorosas existen siempre dentro del marco cultural concreto y se relacionan con otros discursos e interpretaciones individuales y colectivas generados por dicha cultura. Este artículo reflexiona sobre *El último patriarca* (2008) y *La cazadora de cuerpos* (2011), dos novelas de la escritora catalana Najat El Hachmi, que pueden ser leídas conjuntamente como un relato sobre la historia de los conceptos del amor, la sexualidad y del matrimonio en Occidente. Asimismo, las dos novelas no solo se complementan al poner en el centro de su atención las cuestiones de identidad, género, cuerpo y amor, sino que también reinscriben la evolución de tales conceptos, su mitificación y desmitificación.

**Mots-clés:** amour, l'identité, le sexe, l'idéologie, Najat El Hachmi.

**Résumé :** Les pratiques discursives de l'amour sont toujours dans le contexte culturel spécifique et se rapportent à d'autres discours et interprétations individuelles et collectives générées par cette culture. Cet article se penche sur *El último patriarca* (2008) et *La cazadora de cuerpos* (2011), deux romans par l'écrivain catalan Najat El Hachmi, qui peut être lu en même temps comme une histoire à propos de l'histoire des concepts de l'amour, la sexualité et mariage en Occident.

En outre, les deux romans non seulement se complètent à placer au centre de leur attention sur les questions de l'identité, le sexe, le corps et l'amour, mais aussi réinscrivent l'évolution de ces concepts, leur mystification et démystification.

**Keywords:** love, identity, gender, ideology, Najat El Hachmi.

**Abstract:** Discourse practices of love always enhance cultural meanings and social values. Every single love discourse, every version or interpretation of affective experiences can solely exist and be decoded within a specific cultural framework as it is connected with other socio-ideological narratives generated by a given culture. This article aims at analyzing *El último patriarca* (2008) and *La cazadora de cuerpos* (2011), two novels written by the Catalan writer Najat El Hachmi as one story highlighting the evolution of the concepts of love, sexuality and marriage in Western culture. Thus, the novels not only complement one another by focusing on the questions of identity, gender, body and love, but also re-write the history of those concepts, their mythification and demythification.

Hoy en día asistimos a una verdadera eclosión de investigaciones y reflexiones teóricas dedicadas a la dimensión sociocultural e ideológica de las emociones, incluido el amor, que parten de la premisa que las emociones no son sino respuestas a estímulos fisiológicos generadas en el proceso cultural de percepción e interpretación de dichos estímulos (Herrera Gómez, 2010). En su famoso estudio *El amor desde la psicología social*, Yela García (2002) define el amor como “conjunto de pensamientos, sentimientos, motivaciones, reacciones fisiológicas, acciones (incluida la llamada comunicación no verbal, con frecuencia inconsciente) y declaraciones (conducta verbal) que engloba el fenómeno amoroso” (2002: 34), subrayando su inevitable carácter cultural.

En efecto, desde la perspectiva sociocrítica que asumimos en este trabajo, la totalidad de los discursos sociales (Angenot, 1998), de todo lo que en una sociedad dada se dice y se argumenta, pero también se silencia o simplemente ignora, las narraciones, los mitos, símbolos e imágenes forjan los esquemas y mapas emocionales que

nos preparan para interpretar los estímulos de una manera u otra, así como para comunicar nuestra propia historia amorosa en función de los modelos sociodiscursivos vigentes. Como advierten Herrera Gómez (2011), Yela (2002), Malcuzyński (1993) y Gdula (2009), entre otros, el amor no tiene carácter de esencia; cada una de los discursos amorosos, cada versión o interpretación de experiencias afectivas existen dentro del marco cultural concreto en relación con otros discursos e interpretaciones individuales y colectivas generados por dicha cultura.

Puesto que la construcción de los esquemas cognitivo-emocionales sucede involuntariamente, o sea, no es fruto de libre albedrío o del consenso consciente, lo *cultural* se codifica como *natural*; y entonces los seres humanos vivimos nuestras emociones en cada cultura como algo natural al aplicar a los estímulos fisiológicos unos esquemas que nos son impuestos en cuanto producto de la socialización misma (Bourdieu, 2002). De ahí que el estudio de prácticas culturales amorosas necesariamente deba tomar en cuenta otras características, construcciones de identidades y otredades, valores y valoraciones del sistema social que las genera. Es decir, las reglas, normas de comunicación e interpretación, producción y reproducción de contenidos y expectativas afectivas con sus tabúes, prohibiciones tácticas, sus promesas, así como con sus roles de género, modelos proscriptivos y prescriptivos femeninos o masculinos tienen un fuerte carácter socioideológico y solo pueden entenderse dentro de marcos históricos concretos.

Para dar un ejemplo paradigmático, la experiencia corporal de gran excitación sexual que surge en el primer encuentro de los potenciales enamorados puede *leerse* de distintas maneras de acuerdo con el código interpretativo adquirido dentro de una cultura dada: como un encuentro de dos medias naranjas, un amor-destino sobre cuya fatalidad no podemos ejercer ningún tipo de influencia, una

subversión (valorada positiva o negativamente) de reglas sociales, un pensamiento pecaminoso que desemboca en una tentación o un mero desequilibrio hormonal provocado por factores ajenos a la persona que equivocadamente vemos como fruto de tal excitación (Illouz, 2007; Wojciszke, 2009; Yela, 2002).

Así, la interpretación asignada a los impulsos emocionales se fundamenta sobre el trabajo discursivo de significaciones e interpretaciones que operan y se desplazan mientras el sujeto interactúa con otros sujetos y otros textos, revelando la semiosis de la creación de los constructos culturales mencionados: cristianos, científicos, románticos, platónicos, etc., que nos impregnaron y que determinan incluso nuestras experiencias más íntimas. Flujos de discursos y de sus interpretaciones están, pues, siempre presentes en los procesos de codificación y decodificación de las emociones propias y ajenas presentes en la comunicación amorosa verbal y no verbal.

Cabe recordar, por ello, siguiendo a Rougemont (2010), Giddens (2004) y Yela (2002), entre otros, que el amor romántico es un invento cultural occidental bastante reciente que debería ser distinguido de lo que Giddens (2004) denomina el “amor pasión”, es decir, de la “atracción sexual” o el “enamoramiento” en cuanto que una experiencia universal, conocida en diversas culturas a lo largo de los siglos. En definitiva, los estudios antropológicos sobre 168 culturas corroboran el carácter casi universal del “amor pasión”, constatando que el enamoramiento provocado por atracción sexual aparecía en 147 de ellas (Jankowiak, Fisher, 1992).

Sin embargo, la atracción sexual y el enamoramiento no fueron hasta nuestros tiempos concebidos como necesarios para asumir el compromiso y contraer el matrimonio, sino más bien como potencialmente subversivos, o sea, como un posible atentado en contra de las reglas morales, sociales y jurídicas: “Resulta muy sorprendente que el amor pasión no haya sido reconocido en ningún lugar ni

como necesario ni como suficiente para el matrimonio y en la mayor parte de las culturas ha sido considerado como subversivo” (Giddens, 2004: 44). El matrimonio de “conveniencia”, por su parte, fue vivido como un medio para asegurar los intereses colectivos (de la familia, del grupo, del estado) e individuales.

Desde nuestro punto de vista las novelas de Najat El Hachmi, escritora catalana de origen marroquí, *El último patriarca* de 2008 y *La cazadora de cuerpos* de 2011, reinscriben la evolución de los conceptos del amor, la sexualidad y del matrimonio en Occidente al relatar distintas etapas del desarrollo afectivo y sexual de la(s) protagonista(s) en oposición a la historia matrimonial de los padres. En este sentido, las dos novelas no solo se complementan al poner en el centro de su atención las cuestiones de identidad, cuerpo, amor y sexualidad, sino que también pueden ser leídas conjuntamente como un relato sobre la historia de tales conceptos, su mitificación y desmitificación. El primer texto está contado desde la perspectiva de una joven catalana de origen marroquí que intenta ganar libertad (incluida la libertad afectiva y sexual) e independencia oponiéndose al orden patriarcal, encarnado y simbolizado por su padre, a quien pretende convertir en *el último patriarca*. Como veremos, el segundo arranca donde acaba el primero, ya que está concebido desde la perspectiva de una mujer que decide hacer pleno uso de su libertad sexual, pero se debate entre su papel de “cazadora de cuerpos” y el deseo (al principio inconsciente) de conseguir autoestima y estabilidad emocional.

Así, “La hija de último patriarca” en la primera parte de la novela relata la historia de sus padres, cuyo matrimonio no solo fue arreglado por las familias, sino que se convirtió para la madre en un verdadero “calvario” (El Hachmi, 2010), impregnado por la violencia física y simbólica; basándose en los relatos orales de los miembros de su familia, así como en su propia imaginación, se pregunta

por patrones de conducta y sucesos puntuales que pudieron haber contribuido a forjar en su padre actitudes y conductas obsesivas y violentas (vid. Folkart, ). En la segunda parte –que constituye el objeto de este estudio–, la protagonista recuerda su infancia y su adolescencia impregnada por el terror ante la violencia del padre y el victimismo de la madre, así como su incapacidad de cumplir las expectativas de su familia y las de su entorno social catalán.

De hecho, el personaje siente una gran confusión y lo que desde la perspectiva posterior llamará la crisis de identidad (El Hachmi, 2010: 272) al no saber cómo responder ante las expectativas y los deseos contradictorios: se pregunta, por ejemplo, cómo cumplir la prohibición de hablar con los chicos de su edad, de vestir pantalones o usar tampones, impuesta por su familia, y la necesidad de ser como otras compañeras de la escuela para no “parecer rara” (2010: 290). “Todo era un problema y yo cada día salía menos, a las nueve en casa, a las ocho en casa, a las siete en casa, cuando sea de noche en casa, e iba al revés que el resto del mundo” (2010: 290). Inmersa en este caos de necesidades y prohibiciones contradictorias, encuentra entendimiento y apoyo en su antigua maestra que le brinda respaldo emocional e intelectual al sugerirle lecturas que abren nuevas perspectivas hermenéuticas y motivarle para encontrar libertad en la escritura. Con el tiempo, la amistad que entabló con ella “se fue convirtiendo en transgresión y todo se fue tiñendo de miedo” (2010: 273) hasta desembocar en una nueva prohibición: la de volver a ver a su amiga. A partir de este encuentro, la literatura –los textos de Rodoreda, Faulkner, Goethe, Zadie Smith, entre otros (2008: 273, 291)– se convierte en su mayor aliado y el mejor cobijo <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Vale la pena señalar que en comparación con otras chicas de su entorno la protagonista gozó de una situación privilegiada si se tienen en cuenta “extrañas

Gracias a esta amistad, la chica aprende también los significados culturales del amor:

Y por encima de todo le hablaba del amor, de qué era y qué no era, de cómo se sabía, de cómo se aprendía, de si una mirada furtiva te da tanta información que ya puedes considerarte enamorada o de si necesitas toda una vida para descubrir a quién de verdad amas. Todo con poemas y canciones (2010: 273).

Las referencias culturales relacionadas con el amor, la sexualidad y la identidad de género le van a acompañar en toda su historia; cuando vive su primer fascinación adolescente hacia un primo dos años más joven que ella y tiene que ocultarlo para esquivar los castigos de su padre, se imagina que sigue los patrones del amor cortés: “me sentía la protagonista de una poesía trovadoresca, aunque yo no era esposa de ningún noble con el que me hubieran casado por convivencia” (2010: 282). Efectivamente, lo que caracteriza sus encuentros furtivos con el primo es la prohibición y el estorbo, o sea, los elementos constitutivos del modelo trovadoresco; es una relación en contra del orden establecido por el padre que desde el principio no puede realizarse, pero que se convierte para la protagonista en una fuente de inspiración literaria, realizada a través de largas cartas dirigidas a sus amigas: “Mientras yo te escribía una carta (...) él miraba cómo escribía (...) Bueno, aquello era una hoguera, toda la casa quemaba” (2010: 286).

---

desapariciones” de chicas que tuvieron lugar en su colegio, cuyos padres no estaban de acuerdo con su participación en el sistema escolar catalán y les prohibían atender las clases.

Se trata de una referencia cultura de máxima importancia, porque según los investigadores sociales la primera revolución del campo amoroso la constituye la invención del amor literario conocido como amor cortés, surgido a finales del siglo XII y generalmente reconocido como germen precursor más significativo del amor romántico (Rougemont, 2010; Simmonet y otros, 2004; Yela, 2002). Vale la pena recordar que si bien el amor cortés se opone a la institución del matrimonio arreglado al exaltar los sentimientos (idealistas, nunca consumados) y la veneración que experimenta un hombre joven hacia una mujer casada, fue, no obstante, un invento literario, ya que la sociedad feudal no pudo tolerar que la elección libre de pareja se convirtiera en una práctica cultural aceptada.

De acuerdo con la las reglas del amor cortés, la fascinación que sienten ambos no llega a convertirse en relación de ningún tipo, pero le da a la protagonista el placer trovadoresco de poder compartirlo con su amiga: “Pensaba que todo aquello había valido la pena sólo para podérselo contar a ella con tantos detalles y que si no fuera por la forma en que nos relatábamos todos los acontecimientos, seguramente la vida no habría tenido demasiado sentido. Habría querido que eso hubiera durado siempre” (El Hachmi, 2010: 286). Asimismo, es importante destacar que las prohibiciones cada vez más frecuentes y drásticas impuestas por los padres, así como las críticas en relación con la conducta sexual de otras mujeres codifican las prácticas discursivas relacionadas con “el sentido de la culpa, en detrimento de la mujer y con la concepción de ésta como incitadora del mal”, puesto que el pensamiento falologocéntrico binario ha “expresado y defendido estos sentimientos opuestos, que se han manifestado en la idealización de la figura femenina (la madre/virgen) o bien en su crítica más acérrima” (Pardo, 2009: 165). Tal idealización es particularmente visible en la problemática el drama del honor: lo que más temen los maridos es el deshonor que la falta de castidad

femenina significaría para toda la familia una vez descubierta por la sociedad. De acuerdo con la misma lógica cultural, los padres no quieren que la vean por la calle con ningún chico (2010: 256), que ande sola por la calles o que vaya de campamentos con su escuela: “Tres noches durmiendo fuera de casa, Dios mío, si te pasa algo yo saldré por la ventana en vez de hacerlo por la puerta” (2010: 268), amenaza la madre.

A la época que corresponde al amor al estilo cortés experimentado hacia el primo y a la dialéctica del drama del honor le sigue la fase del amor romántico, el segundo fenómeno que marcó la historia del amor en la cultura occidental de forma definitiva (Rougemont, 2010; Giddens, 2004). La protagonista ve en su enamoramiento ante todo una subversión, puesto que elige a un hombre que nunca podría ser considerado por sus padres como un buen partido; de hecho, cuando el chico menciona al padre su deseo de contraer el matrimonio con ella solo logra provocar una carcajada como la respuesta. La elección de un hombre sin formación o buen trabajo, acusado de ser traficante de drogas, es a todas luces irracional y gratuita, ya que va en contra de los intereses y beneficios de la enamorada y su familia. Está también relatado como un amor a primera vista: el personaje masculino desde el principio declara su amor y sin saber nada el uno del otro ella tiene la sensación “como si lo conociera desde hacía mucho tiempo” (El Hachmi, 2010: 293).

Esta construcción sociodiscursiva surgió en el siglo XIX en oposición al sistema de matrimonios arreglados y la estimación de los intereses del grupo sobre los intereses individuales, así como en oposición al capitalismo, puesto que pretendió evadir las categorías tradicionales del deber feudal, y al mismo tiempo se confronta con los elementos constitutivos de la lógica moderna. Así, el amor romántico en cuanto que constructo socioideológico propaga la superioridad de los sentimientos altruistas por encima de los de-

beres feudales (superación del orden feudal) y los intereses sociales y económicos (subversión del orden moderno), valorando de este modo el amor puro frente a todo tipo de intereses o beneficios en su dimensión utópica e individualista. En este sentido, el discurso del amor romántico no está concebido (y experimentado) como social y racional, sino individual e irracional, no como lucrativo y utilitario sino gratuito y solidario, y, finalmente, no como político o ideológico, sino íntimo y privado (Illouz, 2007, 2009; Giddens, 2004). No obstante, a pesar del surgimiento del discurso romántico, el matrimonio en el siglo XIX sigue siendo en la mayoría de los casos arreglado por las familias y separado tanto del amor como de la sexualidad. No podemos perder de vista, pues, que en sus inicios el amor romántico es siempre trágico, pues en el Romanticismo no hay finales felices y “el amor solo se dice cuando hay falta, obstáculo, alejamiento, sufrimiento” (Simmonet y otros, 2004: 99).

De acuerdo con la lógica romántica, a lo largo del desarrollo de la relación los enamorados sufren a causa de este “sentimiento desgraciado” y se juran el amor eterno que irá más allá del orden social y de la muerte: “estaremos juntos para siempre, es contigo con quien quiero (..) estar cada día de mi vida, no puedo vivir si no estás a mi lado” (El Hachmi, 2010: 299). El chico cae en una suerte de depresión que inmobiliza todas sus actividades sociales y laborales y provoca un insomnio: “Y no piensas buscar trabajo? Pero ¿es que no ves cómo estoy? Empezaba a llorar con una lágrima gruesa que le rodaban rápidas hacia abajo” (2010: 302-303).

La codificación del sufrimiento y de las promesas del amor eterno es crucial para esta etapa del desarrollo de la historia amorosa de la protagonista, ya que el discurso romántico retoma las ideas medievales del amor cortés y las seculariza para dotar el sufrimiento de una dimensión existencial, indispensable para el desarrollo de mentes cultivadas en cuanto que el grado más alto de la existencia

misma. De nuevo, como en la Edad Media, el sufrimiento –tanto provocado por el amor como el *weltschmerz* general– ennoblece y es una muestra de sensibilidad y profundidad espiritual del sujeto heroico que lo padece y sabe expresar a través de la palabra poética. Lejos de denotar un rechazo social o degradación del sujeto enamorado, el amor desgraciado se convierte en el elemento constitutivo de su ser (Illouz, 2011)<sup>2</sup>.

Asimismo, durante la relación la chica experimenta sensaciones caóticas y contradictorias: “Diría que me enamoré, pero de tanto leer a Erich Fromm y de tanto hablar ya no sabía qué era amar y enamorarse ni nada de todo eso” (El Hachmi, 2010: 293), para luego preguntarse si no se trataba más bien solo de un espejismo (2010: 301). Intenta analizar las reacciones de su cuerpo y de su mente en función de los discursos sociales que ha adquirido a lo largo de su socialización, sin poder encontrar ninguna explicación satisfactoria, ningún modelo cultural coherente para dar sentido a los impulsos que experimenta. No sabe, pues, si se trata del gran amor romántico, preconizado en la literatura y el arte, el cual ha esperado ansiosamente durante su adolescencia, o si toda la relación es fruto de la pura necesidad de sentirse querida, deseada y aceptada por cualquier hombre, pues “aún tenía asumido que si un hombre me miraba era porque tenía algo en la cara (...) Aún no entendía que pudiera gustarle a alguien de esta manera” (2010: 294). Además, en todo momento le acompañan el sentimiento de culpabilidad y ansiedad, provocados por el temor a la violencia que su conducta, una vez descubierta, podría provocar en su padre.

---

<sup>2</sup> En términos contemporáneos Illouz añade que el sufrimiento romántico estetizado debe ser visto ante todo como una muestra de distinción que solo unos pocos hombres privilegiados podían permitirse (Illouz, 2011).

Los sentimientos contradictorios crecen cuando empieza a mantener las relaciones sexuales con su novio; educada por un padre promiscuo, pero extremadamente celoso, en la *doble moralidad* sexual, según la cual las relaciones pre y extramatrimoniales les están permitidas a los hombres y en el caso de las mujeres significan la peor deshonra posible, vive su primer acto sexual como una manera de rebelarse en contra del sistema patriarcal que no deja por ello ser una experiencia atormentadora: “Lloré, sollocé como si aún tuviera dos años, pero no era sólo el dolor, era que ya me había cavado una fosa a mí misma o era que empezaba a tejer el camino hacia la derrota definitiva del patriarcado” (2010: 308).

Tras experimentar muchas vacilaciones y amenazas por parte de su familia, “la hija del último patriarca” recurre al arma romántica por excelencia en su intento (fallido) de cometer suicidio: “comencé a tragarme una, dos, tres, cuatro [pastillas], hasta perder la cuenta (...) En seguida me vino un sueño como de paz, sereno” (2010: 319). Tras este evento dramático, la familia permite que la protagonista se case “por amor”. A través de la boda la narración reescribe nada más que la segunda –tras el surgimiento del amor cortés– gran revolución del comportamiento amoroso (Ortega, 1983), pues a partir de entonces se consigue por primera vez en la historia del amor en Occidente –al igual que por primera vez en la historia de la familia Droïuch– la unión entre amor romántico, matrimonio y sexualidad.

Recordemos que es solo en la década de 1930 cuando el discurso romántico logra oponerse a la praxis de los matrimonios concertados, codificándose como el fundamento más relevante del matrimonio (Simmonet y otros, 2004: 116-117). La creciente industrialización, movilidad geográfica y social, y el desarrollo económico favorecieron en las sociedades europeas y hasta cierto punto en otras de la cultura occidental, sin duda, la individualización de la esfera íntima y el triunfo del “matrimonio por amor” (romántico). De esta manera,

el concepto del amor romántico evoluciona y se combina con el modelo del matrimonio burgués y la familia nuclear, con lo cual no está más marcado por el obstáculo y la imposibilidad, sino que se convierte en una experiencia deseable y legítima.

Tras relatar la boda y el sentimiento de la libertad experimentada al principio la protagonista confiesa: “La historia se podría acabar aquí, como en las películas americanas, pero no tenía que ser ni una película ni la historia de una relación amorosa, esto debía ser el relato de cómo se perdió el patriarcado” (El Hachmi, 2010: 324). Así, la narradora en primera persona juega con los tópicos de las comedias románticas: recordemos con Illouz (2007) que es también a partir de los años treinta cuando el amor se convierte en el tema predilecto de la industria cinematográfica hollywoodense y en herramienta cada vez más poderosa de la publicidad.

Sin embargo, a pesar de la promesa incluida en las comedias románticas (Wojciszke, 2009), los problemas de la protagonista no desaparecen con el matrimonio; pronto se da cuenta de que su marido no solo empieza a repetir el pensamiento estereotipado que detesta en su padre, sino que por falta de estabilidad emocional y el uso de la droga deja de prestarle el apoyo que tanto necesita tras sufrir el maltrato físico y psicológico durante años: “Al cabo de una hora en la que yo no paré de llorar dijo me voy a dormir, ¿vienes? (...) El llanto me iba a más y entre sollozos lo busqué en la cama, escucha, amor, te necesito, te lo digo de verdad, te necesito. Hizo eh y ya roncaba. Traté de despertarlo y me soltó un déjame en paz, coño” (El Hachmi, 2010: 329).

De este modo, la narración recuerda la fase de desmitificación del matrimonio burgués: tras el suceso citado, la protagonista se da cuenta que su “elección amorosa” fue más bien motivada por necesidad de amor y de reconocimiento que por la existencia de afecto recíproco y auténtica comunicación. Después de lo ocurrido,

toma la decisión de separarse y de empezar a vivir por su cuenta para poder estudiar, trabajar y decidir ella mismo su destino. Los padres se oponen a aceptar tal decisión, no entienden primero su deseo de separarse, luego tampoco pueden aceptar que su hija viva sola tras el divorcio. La novela termina con “una venganza en toda regla” (2010: 335), o sea, con un acto sexual que al obviar todas las prohibiciones pretende acabar con el poder hegemónico del padre para convertirlo en el “último patriarca” ya de forma definitiva.

Con ello, la vida afectiva y sexual de la protagonista es una vez más un reflejo de la historia del amor, el matrimonio y la sexualidad, puesto que a la revolución industrial y al triunfo del “matrimonio por amor” la siguen en los años sesenta la revolución sexual que en sus premisas teóricas pretende ganar libertad separando de nuevo la sexualidad del matrimonio y del amor, pero que en muchos aspectos acabó vinculándose al poder y al orden social del capitalismo tardío.

Ahora bien, ¿qué significación socioideológica tienen los discursos amorosos y eróticos codificados en la segunda novela de Najat El Hachmi?, y ¿cómo se relacionan con los discursos identitarios reinscritos en *El último patriarca*?, ¿y cómo con el nuevo orden social? La voz narrativa de *Cazadora de cuerpos* empieza su relato aparentemente donjuanesco –y dirigido a un interlocutor a quien llama solo “usted” sin revelar al principio su identidad ni el propósito de la conversación– del modo siguiente: “Si supiera usted qué recuerdos conservo de los hombres. Conservo muchos, aunque siempre me he dicho que sólo servían para pasar un buen rato, para divertirme un poco” (El Hachmi, 2011: 15). Las palabras citadas –que constituyen a su vez el comienzo de la novela– parecen sugerir que el único objetivo de la protagonista consiste en relatar y revivir las aventuras eróticas experimentadas hasta el momento de la enunciación con tal de mitificar sus propias conquistas y, consecuentemente, reinscribir el mito del conquistador o burlador

de mujeres invirtiendo los papeles tradicionalmente asignados a los dos géneros. De hecho, no es un factor casual que la primera de las tres partes del libro, llamada “La colección”, la componen catorce capítulos que llevan los apodos inventados por la protagonista para sus catorce “conquistas”.

Los usos amorosos aplicados por la protagonista y narradora en primera persona en “La colección” glorifican la búsqueda incesante de nuevas experiencias sexuales y de “relaciones abiertas” como vía de subversión, rechazo de las narraciones represoras y antiguas, o, en otras palabras, como el disfrute de liberación del cuerpo y de la sexualidad femenina; como tales, se pueden leer en clave de la novela anterior en cuanto que la mitificación de la libertad sexual por la que tuvieron que luchar las hijas de *los últimos patriarcas*. Sin duda, tanto la modernidad europea como el sistema social descrito en la novela anterior fueron caracterizado por la llamada *doble moral*, de acuerdo con la cual al hombre se le permitía ganar experiencia sexual y tener contactos pre y extramatrimoniales, mientras que la sexualidad de la mujer “de buena familia”, encerrada en el rol de “madresposa”, era vista como pecaminosa si no tenía como objetivo la reproducción.

Consciente de todo ello, la protagonista explica que las experiencias eróticas simbolizaron para ella “la libertad absoluta” que no se podían permitir otras mujeres, víctimas de la represión. Al recordar “la confusión de cuerpos de aquellos días, de pasar de uno a otro hasta perder toda noción de cuál había sido el último, de quién era el dolor que aún podía rastrear sobre (su) piel” (2011: 34) recurre a la descripción del deseo para marcar la diferencia con respecto a las mujeres de generaciones anteriores, sumisas ante las leyes del patriarcado. Es más, en su intento de oponerse a las pautas de conducta anteriores que encerraron a las mujeres en el rol del “ángel del hogar”, pretende desmitificar varios discursos, sobre todo

el referido al amor romántico y se declara incapaz de mantener una relación seria y duradera: “no me interesaba una relación de las de toda la vida, de las que empiezan, van pasando por todas las etapas y se acaban. Con pasión al principio, algo parecido al amor después, odio más tarde hasta llegar a la indiferencia.” (2011: 21). Las parejas de enamorados que encuentra en la calles le parecen hipócritas, aburridas y superficiales y, desde su perspectiva, necesariamente deben llegar o bien al aburrimiento rutinario, o bien a la mentira.

Sin embargo, aparte de proyectar una visión negativa de la experiencia femenina del pasado, las prácticas discursivas aplicadas en la primera parte codifican también la plena crisis de lo sólido y lo comprometido, así como la precariedad del compromiso que Bauman (2003) describe en términos de “peso derivado de una relación seria”. En efecto, las relaciones íntimas de la protagonista se vuelven cada vez más “líquidas”, menos comprometedoras y seguras. De hecho, la primera aventura acaba cuando la protagonista detecta las primeras señales de “manía, casi odio” y “asco” (2011: 19) que experimenta con respecto a su pareja, quien al principio también rehuía el compromiso y declaró sus intenciones usando los términos baumanianos al afirmar que “todo debe ser más libre, más fluido” (2011: 21), pero quien con el tiempo quiso transformar la relación en una unión más convencional y, consecuentemente, provocó el miedo de la chica y la consecuente ruptura.

En este sentido, parece que la actitud generada por el mercado laboral y la economía actual, cuyo paradigma es la flexibilidad, el cambio y la búsqueda de innovación, determina las relaciones personales de *La cazadora de cuerpos* tanto como su rechazo de las normas tradicionales del patriarcado, transformando su percepción del amor, de la afectividad y del sexo. Sus relaciones son cada vez más cortas y cada vez más liminales, sin conllevar el riesgo de compromiso, pues aparentan la utilidad de los productos actuales, que

han de ser consumidos y olvidados, sin que repercutan en el rumbo de la vida y, ante todo, sin que lleguen a producir el aburrimiento y estancamiento emocional tan temido, pero “cazar cuerpos” no es sino consumir compulsivamente (Bauman, 2003).

Con tal de potenciar la excitación provocada por lo novedoso, la protagonista se siente atraída por los hombres “dominadores” que además tienen alguna “particularidad” que les diferencia de todos los demás. Así, tras las primeras olas de emigración, se ve obligada a “reprimir el impulso de salir a probarlos a todos” para finalmente vivir su fascinación por lo exótico, o por lo menos, diferente, estableciendo relaciones fugaces con hombres a los se refiere como *su* ghanés, punuyabí, inglés, argentino, marroquí, libanés o su chino. No es un factor secundario, pues, que la autora empiece el libro con el lema de Bauman, citando así al sociólogo polaco: “La ciudad provoca mixofilia y, al mismo tiempo, mixofobia”. Nuevas configuraciones del orden social globalizado y el inevitable encuentro con el “otro” nos confrontan día a día con las preguntas sobre la identidad propia y ajena; provocan fascinación y enriquecimiento al igual que miedo a la pérdida de la cultura y la tradición nacionales.

Aparte de proporcionar la descripción de los amantes y las circunstancias de sus encuentros eróticos, en esta parte se plantean también las preguntas relacionadas con el carácter cultural del amor y de la sexualidad y su relación con el orden social, señaladas en la primera novela de la autora. En repetidas ocasiones la protagonista refiere a los usos discursivos propagados por la literatura y el cine para preguntarse hasta qué punto somos realmente “libres” en el ámbito amoroso y hasta qué punto inconscientemente repetimos las prácticas culturales que nos son impuestas por la sociedad en la que nos ha tocado vivir.

Así, frecuentemente menciona las reglas “vigentes en todas las películas y series de televisión” para reirse de los gestos teatrales

usados por algunos de sus novios con tal de emular el lenguaje corporal de los enamorados de Hollywood, los cuales, tras superar el gran obstáculo, finalmente pueden declararse el amor: “no podía por más que reírme de aquel gesto teatral (...) Es entonces cuando las miradas se encuentran, envueltas en una música empalagosa y una pátina de luz crepitante que impide que se sigan ocultando los sentimientos” (2011: 74-75). De igual manera parodia las prácticas discursivas de cortejo actual (“Es como un trámite, lo de decirte guapa, como una declaración de intenciones (...) Y es de lo más neutro, no quiere decir nada, no quiere decir hermosa, que es una palabra más del amor, ni qué buena estás, que es más del sexo”) como el discurso usado por una de sus parejas durante el acto sexual: “Si por lo menos hubiese sido un poco original, pero sus frases parecían sacadas de una película porno” (2011: 143).

Con el desarrollo de la narración, la historia de la protagonista reproduce una tensión muy característica para nuestros tiempos entre la libertad y el compromiso, o sea, el deseo de autonomía personal y libertad para buscar nuevas experiencias y el deseo de sentirse amado y, gracias a ello, más seguro. A causa de una socialización diferencial este problema, o más bien, esa tensión, caracteriza más al colectivo femenino, ya que la cultura contemporánea define a las mujeres más a través de su capacidad afectiva que en el caso de los hombres (Illouz, 2011: 234).

Es este tipo de tensión entre la voluntad de sentirse libre y no repetir los esquemas anteriores, por un lado, y el deseo de sentirse más aceptada, segura y amada, por otro, el que impregna las dos secciones restantes del libro. Sin embargo, la primera fisura entre los objetivos declarados y las vivencias relatadas la podemos observar ya en la primera parte, cuando el personaje se asusta ante su propia inclinación cada vez más acentuada hacia el sadomasoquismo. A pesar de su indignación ante el papel de víctima supuestamen-

te adoptado por muchas mujeres, las experiencias de la chica se inscriben gradualmente en el esquema de dominación dentro del cual le gusta el rol de la sumisa y de objeto de violencia, lo cual le proporciona “una euforia del abismo”, así como “el vértigo de llegar a los propios límites y rebasarlos” (2011: 88). Al final, tras recibir mordiscos y golpes muy fuertes que le dejaron “la piel tan tirante, gritando por todas partes” (2011: 97) empieza a cuestionar dicho papel y el significado de los encuentros eróticos vividos: “Se trataba de un castigo? ¿Por qué pecado? En unos segundos, tal como dicen que pasa cuando te mueres, se sucedieron ante mí las imágenes de todos mis amantes, como si estuviera en una carrera sin fin.” (2011: 104).

La segunda y la tercera parte de la novela no son sino la búsqueda de respuestas realizada gracias a su encuentro con el interlocutor sin nombre, quien se revela como escritor de novelas y juega el papel de terapeuta de la chica. En este periodo, el personaje sigue rechazando su feminidad (2011: 222) y critica a las mujeres de su trabajo, “todas con hijos de padres distintos o novios que les pagan o que son unos inútiles” (2011: 146), pero logra redefinir sus objetivos y cortar la relación dañina con un hombre casado, porque es un “cobarde” que “trata mal a las mujeres” y “sólo se quiere a sí mismo” (2011: 194).

En efecto, la toma de consciencia sobre el carácter perjudicial de la “caza” marca el principio de un proceso terapéutico al que se somete la protagonista gracias a las innumerables conversaciones mantenidas entre los dos. Tras relatar las experiencias eróticas (incluidas en “La colección”) e ir cada vez más lejos en su búsqueda compulsiva de lo nuevo, la chica se da cuenta de que lo que pretendía en realidad era olvidarse de su cuerpo y de sus carencias afectivas mediante el sexo (2011: 219). Así, lo que pretende conseguir a través del erotismo no es, como pensaba al principio, libertad, sino huida; la única

actividad a la que recurre para cumplir el mismo objetivo también tiene el marcado carácter adictivo:

cuando me coge este arrebató que me pide ser azotada cuanto antes, ser atada, ser sometida a la voluntad del otro para deshacerme de la mía, el único modo de sustituirlo es engullendo, sin apenas notarle el gusto, cosas que normalmente no comería, que considero malas (2011: 208).

Es más, en consecuencia de su terapia el personaje admite que los ataques de gula producen “la misma resaca que viene después del sexo compulsivo” (2011: 209). Dichas carencias emocionales, junto con la poca autoestima y el desprecio del propio cuerpo que falla en corresponder a los cánones de belleza, promovidos por los medios masivos de comunicación constituye un elemento constitutivo que une las narraciones de Najat El Hachmi y permite ver continuidad en sus novelas. En este sentido, ambas narraciones refieren a la ideología de la imagen y del “bello sexo”, inculcada en las mujeres al reinscribir el deseo que siente(n) la(s) protagonista(s) por poseer el cuerpo más bello y delgado, el deseo que, teniendo en cuenta su carácter insaciable, necesariamente tiene que desembocar en la desesperación y el odio hacia una misma (Bourdieu, 2002).

Al recurrir a las nociones y los discursos terapéuticos, *La cazadora de cuerpos* toca una cuestión primordial en la configuración de la identidad actual: para muchos teóricos, la aparición del psicoanálisis fue el elemento más decisivo en el proceso de la transformación de la cultura emocional occidental. Conceptos como “el *lapsus linguae*, el papel del inconsciente en la determinación de nuestro destino, la centralidad de los sueños en la vida psíquica, el carácter sexual de la mayor parte de nuestros deseos, la familia como origen de nuestra psiquis y causa última de sus patologías” (Illouz, 2007: 21)

no solo impregnaron nuestro imaginario social, sino que gracias a su atractivo también ayudaron a presentar la identidad, la emocionalidad y la sexualidad en términos de un misterio y una tarea por cumplir que consistía en el desciframiento y la reconstrucción de los relatos íntimos con ayuda de la terapia.

La terapia –y la narración– acaban con el triunfo del amor, uno de los mitos actuales de más repercusión social –si no el más fuerte de todos (Beck, Beck, 2001; Yela, 2002; Illouz, 2009)– y configurador de prácticas culturales colectivas e individuales que juega un papel primordial en el proceso de construcción de género en general, y en la vida de las mujeres en particular (Illouz, 2009, 2011). *La cazadora de cuerpos* desencantada logra entender sus carencias, superar la conducta compulsiva, aceptarse a sí misma y, finalmente, encontrar a una persona que le permite recuperar la fe en el amor:

ya no me parece extraño que le guste mi cuerpo, a mí me gusta y todavía me gusta más que vaya acompañado de mí. (...) Pero me espero, no tengo ninguna prisa. Sé que es así como tiene que ser, que poco a poco nos iremos conociendo y un día vendrá el sexo después del amor, y será un sexo maravilloso, ¿sabe por qué? Porque será un sexo humano, de ternura (El Hachmi, 2011: 268).

Concluyendo, dos novelas de Najat El Hachmi *El último patriarca* y *La cazadora de cuerpos* pueden ser interpretadas como reescritura de la historia del amor, la sexualidad y del matrimonio en la cultura occidental llevada a cabo a través de distintas etapas del desarrollo afectivo y sexual de la(s) protagonista(s). Asimismo, los textos analizados se inscriben en el debate acerca del nuevo orden social en España, donde a partir de la llegada de emigrantes se enfrentan o simplemente coinciden distintas prácticas discursivas del amor, de

la sexualidad y de género, provocando en el seno de una familia la “coincidencia de la no-coincidencia” o la “sincronía de lo no-sincrónico” (Cros, 2002), o sea, la coexistencia en el mismo sitio y espacio de valores, valoraciones, identidades y otredades pertenecientes a mundos distintos, e incluso, contradictorios.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (1998), *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- BAUMAN, Z. (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECK, U. BECK-GERNSHEIM, E. (2001), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Paidós
- CROS, E. (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- EL HACHMI, N. (2010), *El último patriarca*, Barcelona, Planeta.
- EL HACHMI, N. (2011), *La cazadora de cuerpos*, Barcelona, Planeta.
- GDULA, M. (2009), *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- GIDDENS, A. (2004), *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*, Madrid, Catédra.
- HERRERA GÓMEZ, C. (2011), *La construcción sociocultural del amor romántico*, Madrid, Fundamentos.
- ILLOUZ, E. (2007), *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, , Katz.
- ILLOUZ, E. (2009), *El consumo de la utopía romántica. El amor y las condiciones sociales del capitalismo*. Buenos Aires, , Katz.
- ILLOUZ, E. (2011), *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt, Suhrkamp.

- MALCUZYNSKI, P. (1993) “Para un monitoreo feminista de la cultura”, *Feminaria*. VI (10), pp. 16-20
- PARDO FERNÁNDEZ, R. (2009) “María Sabina, recreación y mito”, M. Falska (ed) *Encuentros literarios II*, Lublin, Wyd. Marii Curie-Sklodowskiej, p. 163-172.
- ROUGEMONT DE, D. (2010), *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós.
- SIMMONNET, D. y otros (2004). *La más bella historia del amor*, Buenos Aires, FCE.
- WOJCISZKE, B. (2009), *Psychologia miłości*, Gdańsk, GWP.
- YELA GARCÍA, C. (2002), *El amor desde la psicología social*, Madrid, Pirámide.



## EL ORDEN DE LA CULTURA Y LAS FORMAS DE LA VIOLENCIA. ESCRIBIR-DESTRUIR-REPARAR

Silvia N. BAREI  
*(Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)*

**Palabras clave:** Retórica, género, cuerpos, violencia social.

**Resumen:** Este artículo reflexiona sobre la obra de dos narradoras argentinas, Perla Suez y Elena Bossi, quienes en sus últimas novelas trabajan un microcosmos donde cada personaje, o cada narrador sabe algo pero des-compone las historias, las fragmenta, las pone al margen de la ley convencional del género. La contemporaneidad de *Humo rojo* (Suez, 2012) y *Otro lugar* (Bossi, 2008), permite pensarlas en sus puntos comunes, en sus conflictos y en sus modos de situar los cuerpos en los espacios de una cultura. Centradas ambas en las “fallas” de una tradición familiar, inscriben una zona del discurso social que cuenta los rumores vagos, las historias personales, los fragmentos de vida que, atravesados por la violencia y la guerra, producen efectos devastadores sobre los sujetos más vulnerables del cuerpo social: las mujeres y los niños.

**Mots-clés :** Rhétorique, genre, corps, violence sociale.

**Résumé :** Cet article se penche sur le travail de deux narrateurs argentins, Perla Suez et Elena Bossi, qui, dans leurs romans travaillent un microcosme où chaque personnage et chaque narrateur sait quelque chose, mais décompose les histoires, les fragmente, les met en dehors de la loi conventionnelle du genre. La contemporanéité de la *Fumée rouge* (Suez, 2012) et *Un autre lieu* (Bossi, 2008),

permet d'y penser depuis leurs points communs, leurs conflits et leurs façons de placer les corps dans l'espace d'une culture. Toutes les deux axées sur les «failles» d'une tradition familiale, elles inscrivent une zone du discours social qui raconte de vagues rumeurs, des histoires personnelles, des fragments de vie, traversés par la violence et la guerre, qui produisent des effets dévastateurs sur les sujets vulnérables du corps social: les femmes et les enfants.

**Key words:** Rhetoric, genre, body, social violence.

**Abstract:** This study is about two Argentine writers, Perla Suez and Elena Bossi, whose last novels deal with microcosms where each character, or each narrator knows something but de-composes the stories, fragments them, puts them out of the genre's conventional laws. The contemporaneity of *Humo rojo* ([Red smoke] Suez, 2012) and *Otro lugar* ([Another place] Bossi, 2008), allows thinking them in terms of their shared elements, of their conflicts and of their ways of placing bodies in the spaces of a culture. Both focused on the "failures" of a family tradition, the stories inscribe an area of social discourse that tells vague rumours, personal stories, fragments of life that, being affected by violence and war, produce devastating effects on the most vulnerable subjects of the social body: women and children.

*Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay  
antes, solo cámara de ecos.* (S. Molloy)

## ESCRIBIR

Permítanme comenzar narrando o volviendo a narrar una historia que todos conocemos: dos hermanos disputan el amor de una mujer. Para no ahondar en sus diferencias divinas, deciden casarla con un mortal. De esta unión nace un hijo al que la posteridad conocerá como Aquiles. Lo que sigue es famoso: una guerra, nuevamente la disputa por una mujer, un crimen, la ira y la furia, la destrucción, la muerte, la huida, el viaje de retorno y otro ciclo de renacimiento que se proyecta al futuro. Y acá otro héroe: Odiseo, el que vuelve

a casa dejando atrás un mundo arrasado. Vuelve para restaurar el orden perdido. Vuelve para recuperar a su mujer, garantizar que su hijo sea rey y que su estirpe sea legítima.

En la noche de los tiempos, el mito fija un centro o “eje del mundo” (como le llama Pablo Molina, 2009), ofrece un modelo de realidad, argumentos y relaciones espacio-temporales, un teatro de la vida que en los siglos siguientes habrá de ser el foco, la dimensión simbólica y el sostén imaginario de nuestra cultura occidental.

Muchas veces, en distintos tonos y ritmos, con otra orientación semántica, en diferentes lenguajes de la cultura –la literatura, el cine, el teatro, la opera– el conflicto entre dos hermanos o entre padres e hijos, ha sido dicho. También ha sido dicho infinitas veces el viaje de ida o de regreso.

Perla Suez inicia *Humo rojo* con el conflicto de dos hermanos y el trasfondo del viaje de los inmigrantes judíos-rusos de la Europa devastada por la guerra a la mesopotamia argentina.

Elena Bossi construye *Otro lugar* desde la historia de inmigrantes italianos escapados de su país, acosados por el hambre de la posguerra y las nuevas mafias delictivas.

El conflicto, la disputa por una mujer, el enfrentamiento padre-hija, la mentira, la huida, el crimen aparecen en el territorio novelesco como una manera de figurar la relación entre los avatares de la Historia (así, con mayúsculas), las historias personales, los cuerpos y el deseo (deseo de amar, de huir, de vengarse, de triunfar).

Me atrevo a decir que las dos narradoras escogen en estos textos un destino de discordia para sus personajes, un modo de relatar que no empieza situando, arraigando, sino que parte del carácter fragmentario, lacunario, indecible de una historia que el lector debe ir recomponiendo.

Las dos novelas muestran asimismo una preocupación por la escritura, o por el detalle de la escritura porque cualquier clasificación

que intentáramos dar, no tendría objeto sino no tratara de mostrar en perspectiva las reinventiones o transformaciones que en sede histórica han afectado tanto al estatuto del autor, a los mecanismos de la producción textual, como a los de su recepción y adaptación a nuevos lenguajes de la cultura

Tal vez una sola constante pueda definir a la novela sin encerrarla en una identidad genérica: para decirlo en términos de Balzac, la preocupación por la inestabilidad de la condición humana.

Si la novela es un dispositivo interdiscursivo también lo es inter genérico: a veces en el borde del poema, otras del drama, la concretización ficticia pone en escena una palabra personal que no es en absoluto autosuficiente. Las dos novelas que hemos de considerar en este trabajo cruzan miradas, voces, perspectivas, efectos retóricos que no alcanzan para dar una respuesta a la pregunta por la condición humana, para pensar un modo de explicar el mundo, solo para nombrar estas inquietudes en fragmentos. Porque ese mundo –atravesado por la guerra, el destierro y la enfermedad– se ha vuelto escombros.

Elena Bossi cuenta en *Otro lugar*, una historia de una familia de inmigrantes italianos en Argentina. Y la cuenta de una manera particular y seductora: desde la escucha de una niña que se esconde debajo de la mesa a la que están sentados los mayores rememorando historias que ella entiende en parte pero no puede hilvanar y por lo tanto, el trabajo le corresponde acá, al lector.

Debajo de la mesa la luz llega liviana, filtrada por el mantel. Patricia puede tocar la luz y los olores se le meten en el pecho y lo hinchan. Ahora todo se pone gris, el mar y el cielo nublado brillan en una sola tela compacta como el mantel. Y ve que llegan unos barcos enormes, barcos de guerra de los aliados... La voz dice que eran tropas de

color: marroquíes argelinos. Patricia ve a los soldados: rojos, verdes y ama rillos... (Bossi, 2008: 48).

1901, 1902. 1903, 190 y 1905 son los apartados breves en que está dividido el segundo capítulo de la novela *Humo rojo*. Y en ellos se recompone la historia de los padres venidos de Europa:

Ella había nacido en Óbuda, a orillas del Danubio, al lado de Budapest. Sus padres emigraron al pueblo de Saratov en busca de trabajo cuando tenía tres meses... Él nació en Saratov, Rusia en 1873. No conoció a su madre y el único trato que tuvo con su padre fue a través del trabajo. [...] Uthe Schuling y Wilhem Koler eran protestantes y aunque no frecuentaban la iglesia, estaban seguros de que Dios los había llevado lejos, hasta otro lugar apartado en el mundo, en América, donde no pasarían hambre... (Suez, 2012:27).

Un tipo de relato en el que hay voces que poco a poco se van entrecruzando y que construyen de alguna manera en el espacio de su efectividad, una suerte de trayecto colectivo donde sin embargo, predomina la voz y la mirada de las mujeres que son las primeras que se acomodan a este “otro lugar”. Y la discordia entre los personajes es la discordia del mundo arrasado por la guerra cuando se trata de Europa, o por los conflictos sociales en la Argentina del siglo XX, ese “otro lugar” en el que ambas novelas centran también su “otro tiempo”. Cronotopías –Europa y pasado, Argentina y presente– que es en las dos novelas siempre un lugar-otro y un lugar de otros: el de los personajes desplazados de su propia conciencia y el de los otros nombrados que vienen de estar en otro lugar, el lugar del inmigrante, del desplazado, del enfermo, del ausente.

La escritura que habla de estos seres comunes, de estos “nadies” como Ulises, no culpa a sus criaturas, solo se contenta con presentar historias discordantes introduciendo en el campo designativo una idea de desamparo, de soledad personal que es en realidad colectiva y epocal. En su capacidad de universalización, la escritura dice que este dolor de aquí y de allá, es de entonces y del presente, es de unos y es de todos.

## **DESTRUIR**

El problema de la escritura de una novela es como hacer un tejido de historias y personajes, con otro tejido que es el de las palabras; como hacer de un relato, un texto: la mimesis de los personajes –que siempre nos recuerdan la vida dura de los inmigrantes en cualquier lugar del mundo– y la diegesis mediante la cual un narrador ordena sus historias. La mimesis sucede mientras el escritor rompe la disposición de ciertas acciones para narrar una multiplicidad de hechos relacionados más que con el destino de un individuo, con el de una colectividad. La escritura destruye un orden –el de la lengua–, para construir otro –el del relato–.

A su vez, estos relatos trabajan sobre la destrucción del mundo de los personajes, del destino de todos, en la medida en que hay determinados acontecimientos que atraviesan y muestran esa especie de des-armonía propia del ser humano arrojado a la intemperie del mundo desde el comienzo de la historia de cada uno. Sobre todo de la historia de los niños:

Wilhem tiene diez años y se olvida de encender el fuego.  
El padre, con la cara arrebatada le dice, te voy a ahorcar.  
Los dientes del niño castañean, su lengua se seca,  
está aterido, tiene mucha sed, no puede hablar, parece

un animal extraviado en una tormenta de nieve...(Suez, 2012: 53)

En *Humo rojo*, además de Whilem en su infancia, como Laurentino, el hijo de una amante de Whilem, y luego Ungar, el hijo de Greta y Oskar, constituyen un signo mudo en una especie de reparto desigual entre lo sensible y lo audible, entre el afecto, la compasión y los intereses enfrentados de obreros y patrones.

Laurentino escuchó los gritos de Ungar y corrió hacia él. Cuando llegó vio que el chico se había arrastrado fuera de la pira. Se acercó, casi todo su cuerpo estaba quemado, y con la voz quebrada le dijo:

Aguantá, Ungar, ya vuelvo (...)

Hay que avisar al patrón, dijo Lorenzo.

No, refutó Vera, esperen, si vamos a llevarle esta noticia, nos va a pedir explicaciones. Mejor dejemos todo así y hagamos de cuenta que no sabemos nada, que lo encuentre otro (Suez, 2012:170).

En *Oro lugar*, hay un desfasaje brutal entre lo que una niña puede entender y lo que en términos de “realidad” podría sucederle: historia y materia para decirla no son reductibles a ninguna perfección y lo que parece señalar la novela es la distancia entre las formas de modelizar la violencia y la violencia misma : “Escucha ahora que esas tropas de color llegan, y que tienen armas y que cuando encuentran una chica la violan. Patricia no puede ver bien qué le pasa a esa muchacha que grita. Algo malo, seguramente...” (Bossi, 2008:48).

Tanto Suez como Bossi escriben novelas breves con personajes complejos y sobre todo, con una explicación de los hechos no como

someros mecanismos de acción sino como producto de una cadena de situaciones no lineales, cuyo vínculo nos desconcierta al principio, y que solo conseguimos rearmar al final. Historias desarmadas-personajes destruidos por sus propias historias.

La travesía por los textos es para el lector el comienzo de una búsqueda, de un tiempo puntuado por la emergencia de un accidente o un desencuentro que desconoce: hermanos padres, hijos, distanciados por la traición, los celos, la venganza o el crimen y fraguados por el narrador de tal modo que la distancia entre estas pasiones no sea evidente.

Le dijeron en el bar que su hermano había salido de la cárcel y estaba de vuelta en el pueblo.

Oskar Kohler hizo una mueca al escuchar eso, la cara colorada, el rictus desolado de su boca y los ojos fríos dejaron entrever que algo feroz venía de muy adentro y no iba a quedarse ahí (Suez, 2012: 17).

Lo que el lector advierte primero son rostros, gestos, surcos que atraviesan caras y gestos de cuerpos marcados por la violencia de algo que ha sucedido en el pasado.

Alguien vuelve al pueblo y vuelve también a sí mismo sin poder ya reconocerse. Pendiente del hilo de la memoria, lo que mira, habla y trata de explicar son los restos de un hombre, de una historia, de una deuda con la vida.

En la novela de Bossi, el equilibrio del mundo está destruido por la guerra

A veces, la niña narradora de *Otro lugar* se queda dormida debajo de la mesa y partes de la conversación se pierde, se quiebra o se desvía hacia otro fragmento de historia de modo que el lector tiene que hacer una especie de curva para suplir el hiato.

Acá la analepsis y la prolepsis, el necesario desandar el camino narrativo debe suplir lo que el asíndeton omite pero que: “Antes de partir a la Argentina, Leonardo fue a visitar a Virginia al convento. Ella lo odiaba. Nunca iba a perdonarle que le hubiera quitado a su hijo. Le gritó que Sacco era el padre del niño”. (Bossi, 2008:113).

## REPARAR

Si la obra de arte resultara en su efecto final un caos, no habría forma de recuperar los efectos de sentido ni la sorpresa que causa al lector encontrar a los acontecimientos narrados fuera del curso normal pero de una manera particular. Hay una diferencia crucial entre mostrar el caos y resolverse en un cosmos estético. Es por ello que el trabajo de la palabra “repara” aquello que el mundo narrativo disloca.

La actividad de la narración señala lugares, historias, tiempos, como un acto constructivo esencialmente dialógico y aparentemente paradójico: ninguno de los personajes puede narrarse a sí mismos. Tal vez la imposibilidad de la auto ficción sea la forma más desnuda de estos relatos: ninguno puede decir “yo”. Estos personajes cuentan la historia de otros o son contados por otros, un modo de referir multifacético o en perspectiva plural, de un acto subjetivo.

En su “potencia de creación” como le llamaría Castoriadis (2008) el arte hace existir un mundo que puede o no corresponderse con un afuera y hace existir algo –el texto– que era inexistente hasta ahora en ese afuera.

Por ello el espacio –como aspecto modelizante– es central en las novelas: alguien se esconde debajo de una mesa; otros viven reclusos en un pequeño pueblo, en un convento, en una cocina, en un bar.

La figura de la antítesis apuntala estas modelizaciones de lo “escondido” en conceptos construidos como dicotomías: en Suez afuera/adentro, en Bossi arriba/abajo.

Adentro y abajo desarrollan en ambas novelas la idea de cómo el sujeto esta “envuelto” por el espacio al mismo tiempo que produce en él, historias de distinta índole. Hay una relación dinámica entre sujeto-espacio-narración-memoria-desmemoria.

Adentro y abajo parecen no lugares, es decir, lugares donde no ocurre nada, pero en realidad son “lugares dentro de lugares”, o más bien formas de habitar, concretas y abstractas a la vez. Crean relatos, definen historias personales desde un locus individual que define armónicamente y aunque parezca paradójal, con la retórica del fragmento, acaso de la incoherencia, la contradicción y hasta el vacío o el sinsentido.

La otra figura retórica, aparte de las metáforas antitéticas por supuesto, es la del asíndeton, es decir la supresión de un fragmento en una secuencia del texto, lo que hace a la imposibilidad de una estructura genérica homogénea.

Las dos modalidades narrativas de aclarar y de esconder, muestran permanentemente que hay “algo” y “alguien” alterado. Obviamente, dado el tipo de trabajo con el género, predomina más la segunda modalidad (la del esconder, escamotear, regatear la información) sobre todo porque las formas transitivas –alguien hablado por otro– construyen formas de delegación y también de denegación.

Lo que estas narraciones hacen surgir son formas de la experiencia individual y social en las que la fragmentación de la conciencia del sujeto, el estar en algún límite que casi roza “la infamia”, se corresponde con los modos de decir de la novela.

Dice Michel Foucault:

La literatura forma parte de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en el un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano mas allá

de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos y a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse asimismo fuera de la ley, o al menos hacer caer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión o de la revuelta. Mas que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la infamia; a ella corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado (1985:194).

Hay relaciones profundas y secretas entre los protagonistas, relaciones signadas por la violencia que fundan el destino de todos. Y todos van a tener que recorrer un enorme camino para reconocer ese odio inicial y la imposibilidad de perdonar.

Por ello, estas novelas podrían definirse –si hay definición que le quepa– como una especie de laboratorio imaginario donde la exploración de la voz narrativa, la construcción de los tiempos y espacios, los cruces intertextuales y la incorporación de contextos conflictivos, terminan definiéndose como una posición política. Una forma de rehabilitación permanente de la experiencia humana y de las posibilidades de la creación: la política de lo íntimo y de lo colectivo que se atisba, se deja entrever en la palabra literaria y en el ejercicio radical de desfamiliarización con lo que se vive y se duele del mundo.

Lo que hace a la mirada política del mundo son las líneas de fractura en relación con el orden presuntamente preestablecido –social, patriarcal–. Porque no hay historia sin acontecimientos que sucedan a los sujetos, pero sí hay sujetos subalternizados que en algún momento toman la palabra –las mujeres, los obreros– y hay sujetos mudos, “como un animal extraviado” –los niños–.

La red sensible de las palabras les da a los personajes el cuerpo

por el que devienen sujetos y la capacidad –que es la de la literatura misma– para nombrar y para prometer. También para maldecir.

Porque el “eje del mundo” que sostenía el mito clásico se ha desplazado, se ha hecho literatura y por lo tanto, los sentidos se han multiplicado.

Somos ahora animales literarios, como diría Ranciere (2011:80), “animales captados por la palabra, alejados por la palabra del orden productivo y reproductivo” del mundo.

Porque lo que hace persistir a la literatura como excepción con respecto al orden normal de la palabra, es justamente la apropiación transgresiva de las historias comunes y del habla común, del habla de los obreros y los patrones, de las mujeres y los niños, evidencia sensible, reparto entre los que tienen y no tienen, pueden y no pueden, dicen y no dicen.

Las escritoras hacen uso de esta excepción interrogativa para dar cuenta de una comunicación con el pasado –tiempo de búsquedas, de albas y de caminos que finalizan en el dolor y el desencuentro–, acudiendo a una mediación o meditación escritural que permite transgredir las limitaciones que rigen nuestra vida cotidiana. Por lo tanto, favorecer nuevas experiencias de reflexión, nuevos experimentos mentales realizables solo en el ensayo –en la prueba de acierto y error– de la creación literaria.

Difícil desandar entonces los vericuetos del sentido, los indecidi- bles de la interpretación, los ¿qué quiere o qué quiso decir alguien con esta historia, estos personajes, este mundo descarnado, estos niños mudos o escondidos, estas mujeres que se van, estos héroes lejos de todo heroísmo?

Porque como dice el epígrafe que he elegido de Sylvia Molloy: “Ahora me encuentro hablando en un vacío: ya no hay casa, no hay antes, solo cámara de ecos”

Y solo la literatura puede hacerse cargo de estos ecos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1998), *Estética de la creación verbal*, México, Ed. Siglo XXI.
- BOSSI, E. (2008), *Otro lugar*, Córdoba, Ed. El Copista.
- CASTORIADIS, C. (2008), *Ventana al caos*, México, Fondo de Cultura Económico.
- FOUCAULT, M. (1985), *La voluntad de saber*, México, Ed. Siglo XXI.
- MOLINA AHUMADA, P. (2009), *Mitos, héroes y ciudades*, Brasil, Ed. Universidad Federal de Santa María.
- RANCIERE, J. (2011), *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Buenos Aires, Ed. La Cebra.
- SUEZ, P. (2012), *Humo rojo*, Buenos Aires, Ed. Norma.



# UNA MIRADA SOCIOCRTICA SOBRE LA MUJER INMIGRANTE EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL RECIENTE

Pablo MARÍN ESCUDERO  
(*Universidad de Granada*)

**Palabras clave:** sociocrítica, mujer inmigrante, cine documental español.

**Resumen:** Se aplican algunos conceptos de la teoría sociocrítica de Edmond Cros al análisis de la representación de la mujer inmigrante en el cine de no ficción español comprendido entre 2000 y 2010. Se hace visible la *transcodificación* de la estructura social española en sus textos filmicos. Se constata la persistencia del papel subordinado de la mujer y la reproducción no consciente del marco patriarcal. Se constata igualmente la utilización de la imagen de la mujer inmigrante a favor del sostenimiento del signo de la modernización de España.

**Mots-clés :** Sociocritique, femme immigrante, cinéma documentaire Espagnol.

**Résumé :** On applique des concepts de la théorie sociocritique d'Edmond Cros à l'analyse de la représentation des femmes migrantes dans le cinéma documentaire espagnol sur la période 2000-2010. On rend visible le *transcodage* de la structure sociale espagnole à travers ses textes filmiques. On y observe aussi la persistance du rôle subordonné de la femme ainsi que la reproduction non-conscient d'un cadre patriarcal. On a également constaté l'utilisation de l'image des femmes immigrées en faveur du maintien du signe de la modernisation de l'Espagne.

**Keywords:** sociocriticism, women immigrants, Spanish documentary film.

**Abstract:** We apply some concepts of the Edmond Cros' Sociocritical theory to examine the *representation of women immigrants* in recent Spanish non-fiction cinema (2000-2010) in order to visibilize the *transcoding* of the Spanish social structure in their film texts. At the same time, *we observe the persistence* of the subordinate role of women and non-conscious reproduction of a patriarchal framework. We also verify the use of the image of women immigrants in favor of sustaining the sign of the modernization of Spain.

Han sido numerosos los filmes de no ficción que han abordado el tema de la llegada de inmigrantes en las últimas décadas a España. Entre ellos una buena parte dan cuenta de un discurso acerca de la mujer migrante en cuya escucha vale la pena detenerse con el objetivo de detectar un grupo de signos con un llamativo nivel de recurrencia, *ideologemas* reguladores de ciertos discursos sociales presentes en los textos fílmicos, que agruparemos para mayor claridad expositiva, en cuatro epígrafes. Se trata en definitiva, siguiendo a Marie-Pierrette Maluczynski (1991), de una interpelación de la polifonía discursiva en aras de una identificación de sentido que permita una desmarginalización del sujeto femenino, su desterritorialización, mediante una escucha (*monitoring*) del imaginario canónico en torno a la cuestión de la mujer en un conjunto de documentales españoles de la primera década del s. XXI. Al mismo tiempo esta escucha es también un intento de leer la transcodificación de la estructura social de España en el momento en que se convierte en país receptor de inmigración.

## LA MATERNIDAD Y LA SUBORDINACIÓN A LO MASCULINO

Hemos de destacar en primer lugar el fuerte escorzo discursivo de determinados documentales hacia la presentación de la mujer

como *madre*, de ahí la permanente alusión a hijas e hijos en su interpelación. Del mismo modo, su subordinación a lo masculino se establece principalmente mediante preguntas reiteradas acerca de su estado civil en general o de sus novios o maridos en particular.

Esa suerte de pregunta elidida pero visible aparece en *Extranjeras* (Helena Taberna) unida a un significativo interés textual en dar indicación de la nacionalidad de las parejas de las mujeres entrevistadas para determinar si se han casado o no con españoles. Al mismo tiempo y en relación a sus hijos (la llamada, paradójica y significativamente, *segunda generación* de inmigrantes) se les plantea la pérdida o no de la cultura de origen de sus progenitores.

Encontramos por tanto que las mujeres entrevistadas son inducidas a hablar de su condición de esposas y de su condición de madres, de una manera singular que hace que los signos relativos a la feminidad y la extranjeridad aparezcan característicamente entreverados. Se da relevancia a una presencia de los hombres que hace a las mujeres insistentemente subsidiarias de éstos. Así un grupo de mujeres de Bangla Desh aparece hablando de su boda y de su maternidad. Se presenta como muestra de su cotidianeidad una conversación en el salón de su casa en la que hablan de joyas mientras reproducen de fondo el video de su boda, al mismo tiempo, la realizadora interviene con un subrayado enfático insertando un plano detalle de una de ellas acariciándose el pelo. Este conglomerado de signos (el cuidado corporal –peinado, joyas– o la boda como hecho central de su biografía) adscribe a la mujer a una representación visiblemente estereotipada.

En otro momento del film, una mujer rumana ubica su espacio en relación al de su marido, que ha llegado antes que ella a España y le ha facilitado conseguir *los papeles*, ha sido en definitiva, su vía de acceso a la ciudadanía. En la misma línea, dentro del subgrupo –establecido por el texto fílmico– de mujeres de países

del Este europeo, una joven polaca que trabaja cuidando niños cuenta como su venida a España tuvo que ver con una indicación (mandato) de su novio: “si me quieres, ven aquí”. También otra de las mujeres ucranianas, una abogada joven, señala como origen de su presencia en España a su novio vasco, siendo el resto de los motivos de su migración subsidiarios, incluidos los laborales. Se diría además que incluso en esta representación, la cualificación laboral es un hecho que permanece al margen de la subordinación a sus parejas masculinas, hecho que parece subsumir cualquier otra dimensión posible de la mujer. En este mismo film, otra de las mujeres regenta un bar y aparece junto a su hija, la representación de ambas se focaliza en su vínculo materno-filial obliterando así cualquier otra dimensión de su existencia. Un planteamiento similar se reproduce en el colectivo de las mujeres latinoamericanas que aparecen agrupadas en el texto de manera sucesiva, pese a su nacionalidad y condición diversa, creando un obvio borrado de la diferencia. Más adelante un grupo de mujeres cubanas son presentadas bajo un epígrafe que hace referencia a su estado civil, son todas mujeres *separadas*.

Este documental contiene varias transiciones que dan cuenta del momento del año en que se filma, la Navidad, acompañadas con música también navideña (“Silent night”). Esta presencia transversal de lo navideño, tal vez pueda leerse en tanto que alusión a un aspecto de lo femenino que se tiende a colocar en el primer plano del texto tanto en sus niveles patentes o manifiestos como en capas menos conscientes como sería esta de la presencia navideña: la maternidad, a través de la natividad.

Muy significativo también en esta indagación es *14 kilómetros* (Gerardo Herrero), texto filmico que comienza con la presentación del personaje protagonista femenino, Violeta, siendo objeto de venta como esposa a un hombre anciano. Se manifiesta la necesidad de

trazar con énfasis la representación y condena manifiesta de esta transacción de la que la mujer es objeto. Hecho relevante, enseguida veremos por qué. Este signo se repite en una conversación posterior en la que las mujeres hablan del matrimonio forzoso y de su necesidad de fugarse. Violeta dice querer huir a algún sitio donde *nadie pueda encontrarme nunca*, porque su hermano la mataría, no emigra, al contrario que los hombres del film, para encontrar nada sino para no ser encontrada por nadie. Mientras que Bubba, protagonista masculino, se presenta como sujeto de una búsqueda, Violeta *simplemente* es una buena mujer sin más atributo inicial que su victimización. El hermano de Bubba y la amiga de Violeta participan del proceso de inducir el inicio de la empresa migratoria –transfiriéndoles su propio deseo– con argumentos significativamente dispares por razón de género: la amiga de Violeta tiene el sueño de viajar a Europa para “cazar un blanco” que le dé “hijos café con leche”, Mukela en cambio inculca el sueño europeo a su hermano, pero no es de tipo familiar como el de la amiga de Violeta sino de prosperidad en el ámbito de un espacio público.

La historia narrada es fundamentalmente la historia del personaje masculino, Bubba, ya que es su trayectoria la que determina el viaje. El amuleto que su amiga regala a Violeta funcionará como una *marca* que permitirá a Bubba, el hombre, seguir su rastro e identificarla más adelante. Es un atributo para el reconocimiento de su identidad. Él pierde a su hermano y su sueño futbolístico europeo pero gana a Violeta. Se podría decir que todo el motor argumental del texto es una transacción –parecida a la que vemos al principio del film sometida a condena, de ahí la relevancia de aquella– en que Violeta es de nuevo el objeto, dentro del canon de la historia de amor cinematográfica. Ella huye de un patriarcado coercitivo a un patriarcado de consentimiento, el que impregna la ideología del amor.

Hay además otros aspectos dignos de escucha sociocrítica en el film *14 kilómetros*: el primer encuentro entre la pareja protagonista ocurre en un bar-pensión en el que Violeta aparece ya como prostituta y es la mirada de él (a cámara lenta) la que la instauro como objeto de su deseo bajo la caligrafía asimétrica patriarcal del amor romántico. En el siguiente pasaje de esa historia, los protagonistas masculinos la invitan a acercarse al fuego y le dan comida, la socorren, dado que a Violeta le han robado todo. Ella les pide entonces viajar con ellos. A cambio y dado que ellos no saben orientarse y ella sí, (a través de las estrellas porque se lo enseñó su padre, ahora fallecido<sup>1</sup>), les da indicación de donde se halla el nordeste. Más adelante veremos que este conocimiento aportado por la mujer (aunque transmitido por su padre) les servirá de poco, dado que se extraviarán en el desierto. La composición de algunos planos refuerza visualmente el carácter vicario de la presencia de Violeta que aparece sistemáticamente detrás de los hombres que la acompañan.

Tras la muerte en el desierto de Mukela, hermano del protagonista, Violeta dispensa cuidados y consuelo a Bubba, que no se siente con fuerzas para continuar sin su hermano. Es Violeta, portadora de los atributos –obsevemos, marianos– de la abnegación y la fortaleza quien lo respalda, *contribuyendo* a su tarea migratoria.

En otro momento del film Bubba mantiene una breve disputa con Violeta en la que ella reivindica su espacio corporal como propio respondiéndole a una demanda de contacto sexual con una bofetada. Ella pierde momentáneamente su tutela y pasa a recibir la bendición y/o tutela de otro personaje masculino, el jefe de los Tuareg. Pese

---

<sup>1</sup> Es una mujer, cómo no, huérfana de padre.

al leve amago de reivindicar su subjetividad ella no se separará de Bubba, al que sigue marcando visualmente una supuesta distancia que no rompe su subordinación a él.

En otra secuencia del documental Violeta es detenida en un puesto fronterizo: sabemos que el pasaporte del personaje masculino, Bubba, es falso pero resulta válido a los ojos de la autoridad, sabemos que el pasaporte de ella es auténtico, sin embargo la acusan de que es falso, no le dan validez. De este modo lo único que certifica la validez o no de un pasaporte (de la identidad y el derecho a la movilidad femenina en el espacio público al fin y al cabo) es la voluntad arbitraria de un hombre, un guardia fronterizo. En el reencuentro de Violeta y Bubba el final exitoso del tránsito migratorio se confunde con el final feliz de su historia de amor, es decir, de la apropiación codificada de Violeta por parte de Bubba.

En *Querida Bamako* (Omar Eké), tanto en la parte docudramática del texto filmico como en las entrevistas, la empresa migratoria aparece de nuevo significada como masculina, abiertamente entroncada con una responsabilidad de patriarca familiar del protagonista transmitida generacionalmente. Moussa es un campesino recolector con estudios universitarios cuya decision migratoria es benedida por los hombres ancianos de su aldea.

soy el hijo mayor y es mi responsabilidad cuidar a mi familia, lo haré porque así me han enseñado mis padres y antes de ellos los padres de mis padres desde los tiempos de los antepasados.

Paralelamente, esta idea aparece reforzada en las entrevistas donde, preguntados por las razones de su decisión de emigrar, la mayor parte de los inmigrantes arguyen razones de responsabilidad familiar.

Destacamos también que en la muestra de inmigrantes que aparece en este documental<sup>2</sup>, dos son mujeres y el resto hombres: si bien la proporción de mujeres migrantes en los colectivos subsahariano y magrebí es inferior a la media (algo más de un 31%), aquí aparecería un porcentaje que sería la mitad de esta cifra, es decir, una notoria infrarrepresentación.

Aún dentro de estas líneas de sentido y del mismo modo en *Cayuco* (María Miró) significativamente la entrada en el texto (el relevante *incipit* textual sociocrítico) dispone de manera clara una composición patriarcal: la voz en *off* que toma la palabra representa el pensamiento y la mirada de un anciano sentado frente a la playa, al fondo, una mujer tiende la ropa constreñida en un espacio interior (privado) delimitado por dos muros, de los que salen a jugar un niño y una niña, a los que el hombre observa: “mis pequeños niños, los hijos de mis hijos...”.

En otro nivel de este mismo texto fílmico el subtítulo delata la construcción del texto semiótico patriarcal al dar indicación tras el nombre de cada mujer de su condición de *viuda de, madre de* dando encuadre a la cuestión de la ausencia, de la falta y de la subordinación. Un segmento considerable del texto trata de las viudas y las madres de los hombres muertos en cayucos. Así, una mujer senegalesa que es “viuda de emigrante fallecido” afirma: “desde que murió no soy la misma persona, gran parte de mí se ha ido”. La hermana de uno de los menores emigrados sólo habla de su hermano, en ningún caso de sí misma. Su discurso, incluso su identidad personal no puede ser más que un *fragmento* de algo mayor, que solo la presencia de un hombre puede completar.

---

<sup>2</sup> El canon del modo de representación documental relativo a la representación metonímica del mundo convierte en muestra representativa de una totalidad a estos personajes.

Los hombres de este documental (pertenecientes a una asociación de repatriados) son los portadores del sueño y del espejismo europeo, de la empresa migratoria en definitiva, en la que han fracasado. Emergen quejosos, demandantes de ayuda, con el atributo de hombre adulto disminuido, son hombres infantilizados y en este imaginario, también feminizados, reclamantes de tutela paterna<sup>3</sup>: a sus gobiernos, a sus estados, al rey de España, a Europa, a Dios. Así su condición de repatriados, de hombres sin patria, se hace extensiva y se confunde con la de hijos sin padre<sup>4</sup>.

El cortometraje *Cartas a Nora* (Isabel Coixet) se articula de modo que el nivel de la imagen y el del sonido transitan de forma paralela pero estableciendo una jerarquía en la que las imágenes aparecen narrativamente subordinadas al sonido extradiegético: *voice over* (lectura de las cartas dirigidas a la protagonista) y una melodía de voz y piano: se trata de una canción, cantada por una mujer, titulada *Para llegar hasta tu lado*<sup>5</sup>.

Ambos segmentos, imagen por un lado y voces extradiegéticas por otro, aparecen a su vez subordinados a un tercero, la que sería la *voz impersonal* o tercera persona manifestada en forma de texto

---

<sup>3</sup> En *Cayuco*, a su vez, en la otra cara de la historia que el texto selecciona, los inmigrantes que están en España en centros de internamiento son menores, *acogidos* en centros especiales, con comodidades, bajo la *tutela* confortable de España/Europa. En sus familias, además, ha sido el padre el que les da su bendición para hacer su viaje.

<sup>4</sup> No es casual, en este marco ideológico que una de las interpelaciones del entrevistador omitidas, -como el resto- sea una invitación a que los inmigrantes manden un mensaje o se dirijan a las autoridades o al centro de menores donde están sus hijos.

<sup>5</sup> Interpretada por una mujer Lhasa de Sela (1972 –2010), una cantante mexicano-estadounidense que cantó en español, inglés y francés cuyo estilo combina la música tradicional mexicana con el *klezmer* y el rock.

sobreimpresionado al final del docudrama. Veamos en detalle, por su especial interés, cómo se articulan estos niveles del texto que separamos por cuestiones de claridad expositiva y en los que proponemos leer la realización de un mismo genotexto:

- a) El sonido extradiegético, que subdividimos en dos trayectos principales: por una parte el *voice over* de la hermana de Nora, que le escribe y por otra, la presencia de la canción. La carta de añoranza, impregnada de sentimiento de falta, puesta en voz de mujer que habla a Nora en segunda persona aparece conectada con la canción de amor, también en voz de mujer y también en segunda persona, que establece su posición vicaria con respecto a una identidad, sostenida y desaparecida para una fantasmagoría masculina, aspecto éste último no explícito, que viene dado canónicamente como premisa no enunciada:

Tuve que perderme para llegar hasta tu lado; Gracias a tus brazos doy por haberme alcanzado; Gracias a tu cuerpo doy por haberme esperado; Gracias a tus manos doy por haberme aguantado; Tuve que quemarme pa llegar hasta tu lao; Tuve que alejarme pa llegar hasta tu lao. [sic]

En sus cartas, la hermana de Nora, Rosa, habla de Walter, su marido enfermo que finalmente fallece. Rosa, por tanto, viuda. Es en esta narración convencionalmente epistolar donde se suministra al espectador el grueso de la información. En varios momentos parte de esta información no podría, dentro de la lógica dramática, ir dirigida a la destinataria de las cartas sino más bien al propio espectador no tanto para dejarnos oír lo que convencionalmente denominaríamos la voz de la *autora* del film como el emerger del sujeto cultural

necesitado de realizar su propio rezo expiatorio, ese *algo que se puede hacer* (al respecto de la curación de la enfermedad de Chagas) parece la justificación ideológica y moral misma de todo el texto fílmico. Lo que se presenta es en definitiva el relato de una falta, el vacío inherente a una ausencia masculina (como en la canción), equiparado como vacío inherente a su condición misma como mujeres.

- b) Las imágenes en las que se pretende condensar la existencia de Nora en Barcelona, siguiéndola a lo largo de un día de trabajo: Nora, sin voz, sin sonido diegético –más que el ambiental intermitente– siquiera recibe pasiva las cartas, encabezadas con un *Nora querida*, es decir Nora-objeto, porque las cartas no se ven, son una mera simulación por el artificio de un *voice over* impositivo. La voz en *off* y la canción escriben la historia sobre el cuerpo de la mujer en su espacio privado, una habitación estrecha compartida con otra mujer fotografiada desde un callejón estrecho, su imagen es por momentos sólo un reflejo cortado, constreñido, fragmentado por un espejo.

El rol que le suministran sus ocupaciones, su acceso al espacio público, en la periferia del mercado laboral español resulta ser una simulación de hija (en la medida en que cuida ancianos) y una simulación de madre (en la medida en que cuida niños), dos nichos laborales feminizados. Sabemos además que la protagonista, esa Nora que *es escrita* por las cartas sonoras sobre su imagen silente y fragmentaria, perdió a su hija, nada sabemos de su marido, excepto que tampoco está. Se podría decir que más que filmarse su invisibilidad se filma en mayor medida la visibilidad de una condición fragmentaria que se deriva de la ausencia de un marido, padre o hijo.

- c) Los textos sobreimpresionados del inicio del film (título, seguido de *basado en un hecho real* y autoría) conectan con

la articulación final del texto –como conclusión– de una denuncia de tipo bioético, desplegada en tercera persona. Es la cara demostrativa, racional, ético-filosófica, en definitiva, masculina, (aspecto implícito, canónicamente –no decible– del enunciado) del reverso afectivo, del llanto, de lo *femenino* de los dos segmentos más arriba señalados.

- d) Un cuarto nivel que haría referencia a la pertenencia del texto *Cartas a Nora* a un texto filmico mayor titulado *Invisibles* dedicado a cinco historias basadas en un *ranking* establecido por *Médicos sin fronteras* (dos epidemias y tres conflictos armados).

Se podría decir en definitiva que ciertos implícitos del enunciado son *invisibilizadores* de algo, al mismo tiempo que sus explícitos denuncian la propia invisibilización. Este *mundo femenino* que se propone es un mundo escrito sobre diversas carencias: a Nora se le murió su hija, quedando amputada de su condición *canónica* de madre, a su hermana se le muere su marido, quedando viuda. La infección las deja sin hombres y sin descendencia. Está sacada del territorio de la *madre* patria: la denominación de la enfermedad popular se da a través del nombre del insecto que la transmite, la vinchuca (femenina) mientras que su nombre masculino es el del médico que la describió, Chagas.

El enunciado ideológico expreso, teóricamente perteneciente a, diríamos, un discurso social feminista, dice *dar* visibilidad aquí a una mujer conectada en sus hándicaps emocionales, morales o sociales con otras mujeres protagonistas de filmes de la misma autora: mujeres sordas, autocondenadas por la tortura y la violación, cerradas en territorio neurótico (*La vida secreta de las palabras*), desahuciadas por una enfermedad mortal (*Mi vida sin mí*), o abandonadas por un hombre (*Cosas que nunca te dije*). Por otra parte Nora aparece como una mujer abnegada, que sonrío en su trabajo pese a su des-

dicha personal, este efecto enfático sobre su capacidad de sacrificio y humildad puede tener, como en otros filmes, un eco del culto marianista fijado en torno a la fortaleza casi divina y superioridad moral de la mujer.

Otro texto filmico relevante es *Nuevos españoles* (Fernando Ampuero) que narra la historia de cinco inmigrantes: tres hombres y dos mujeres. En el caso de la familia pakistaní, es el hombre quien habla, su mujer y su hija aparecen constantemente, pero no toman la palabra, las mujeres de su familia no tienen voz. El sueño declarado de este inmigrante es que su hija sea médica, que estudie medicina, él por tanto, sueña por su hija. En paralelo una mujer ucraniana hace referencia a que ella les pregunta a sus hijos (varones) si son felices aquí: “sólo pensaba estar aquí para darles una oportunidad de elegir cuando sean adultos [...] será la decisión suya”. En otro segmento una mujer colombiana también ha preguntado y respeta el deseo de su hijo de alistarse en el ejército. El hombre camerunés y el marroquí, se refieren a su propio proyecto vital individual.

Tanto en la narración de la mujer colombiana como en la de la mujer ucraniana se manifiesta la autodefinición de su tarea migratoria como elemento puente hacia la construcción de la vida de sus hijos, como si ellas fuesen el sujeto elidido cuya única acción posible fuese hacer a sus descendientes sujetos de una vida mejor. Así Marcela dice: “el afán mío era sacar a mis hijos de allá, para que tuvieran un futuro más fácil”. Por su parte Irina dice: “ellos [los hijos] decían por qué tenemos que irnos. Y yo decía, por vosotros”. La empresa migratoria en el caso de los hombres en ningún caso aparece formulada de este modo.

En los dos casos señalados (las mujeres colombiana y ucraniana) es significativo el modo en que se omite la presencia de la figura paterna-masculina, ambas tienen hijos varones pero aparentemente

no tienen pareja, que no obstante aparece siempre en viejas fotos de su país de origen, anclada en la fantasmagoría, hecho acentuado en el nivel textual del montaje cuando la transición entre planos se hace tras su previo desenfoque.

Por otra parte en *Querida Bamako* (Omer Oké) la historia de amor entre Justin, amigo del protagonista, y la chica, Kadhy, aparece argumentalmente subordinada con respecto a la amistad masculina del protagonista Moussa, con Justin, inserta en parte en el código del *buddy movie*<sup>6</sup>, es decir la relación entre hombres convierte en subsidiario el papel de la relación hombre-mujer. Kadhy es la protagonista femenina, que viajaba en grupo pero se ha quedado sola. Moussa y Justin intervienen para evitar su violación lo cual dará pie a su ofrecimiento de protección, amistad y posteriormente a la introducción de una historia de amor entre Justin, el amigo de Moussa, y Kadhy.

Ella manifiesta pronto su deseo de ser madre al ver la fotografía familiar de Moussa: “Ya me gustaría tener a un niño tan precioso y risueño...”. A su vez, tras la noticia de su embarazo, Justin considera un hijo una carga mientras que Moussa, su amigo, lo alecciona diciendo que se trata de una bendición. Justin *reconoce* su paternidad al llegar al campamento y admite su error al rechazar inicialmente la responsabilidad paterna, reconciliándose así con Kadhy.

Al encontrarse más cerca de Europa su prioridad se convierte en que su hija nazca en España, cosa que llamativamente deciden los dos hombres en una conversación en que la mujer inmigrante y

---

<sup>6</sup> El *buddy movie* sería un género estrictamente nacido en los años setenta como respuesta al movimiento feminista: el habitual protagonismo de las historia de amor hombre-mujer queda relegado a segundo plano o desaparece ante la importancia de la relación de amistad entre hombres. (Gates, 2004)

futura madre no está presente. Ellos resuelven sobre la conveniencia del lugar de nacimiento de la descendencia. En este caso el alumbramiento es el fin del viaje para ella.

Hay que recordar también que en el inicio de este documental, cuando el protagonista del docudrama se presenta en primera persona dice: “Me llamo Moussa” y al referirse a su mujer dice “conocí a Fátima, venía de la capital de Mali y por eso la llamé Bamako”. Él posee no sólo la palabra como narrador sino la capacidad de dar y quitar el nombre propio a su *objeto* amoroso. Es una afirmación máxima de poder masculino, que significativamente pasa –asumida– al título del film *Querida Bamako*.

Otro documental, *La historia de la más bella* (Martha Zein) aborda más abiertamente las cuestiones relativas a las mujeres inmigrantes africanas que llegan con niños o embarazadas a Europa. Se utiliza como base la historia de un pesquero español que en el año 2006 rescató a 51 inmigrantes a la deriva en aguas de Malta, la mayoría procedentes de Eritrea.<sup>7</sup> A partir de este suceso, se plantea como interrogante, a modo de enigma, el final de la historia de una de las mujeres *rescatadas* por este barco español: la llamada Olurombí, una mujer “cuyo destino se quedó en el aire” y cuyo nombre significa “la más bella, hija del más grande”. La traducción española de su nombre da por tanto título al texto fílmico y hace referencia a la cualidad física de la belleza femenina, además de a su filiación paterna.

La mujer representada, más acá de la perentoria metáfora acerca de lo fértil y lo estéril, es una mujer cuya existencia gira en torno a su potencial condición de madre. Mujer y madre son signos inseparables en la mirada que establece el film sobre estas personas africanas, significativamente no ocurre lo mismo en el caso de las

---

<sup>7</sup> Es la misma historia narrada en el documental *Malta Radio*.

mujeres europeas que, con un discurso intelectualizado aparecen en el desempeño de su vida profesional, es decir, integradas en un espacio público, no sujetas a su potencial condición de madres.

La paradoja que conscientemente plasma el texto sobre las mujeres africanas es su condición de personas-pasarela para la visibilidad y la ciudadanía de su descendencia, son seres que deben –a causa del entramado jurídico español– sacrificar su existencia para que sus hijos sean españoles. Son “madres capaces de parir niños llenos de derechos”. La maternidad las hace inexpulsables del país al mismo tiempo que su carencia de *papeles* las hace inasumibles como ciudadanas.

El cuerpo femenino de la africana, en especial su vientre, aparece fetichizado. Para ser fetiche primero ha de ser objeto, y a continuación se le atribuyen cualidades especiales: “en el vientre de la mujer no hay geografías, todo es mar”. Se desplaza lo demográfico, es decir, el vientre fértil de la mujer africana es el África fértil, el África fértil de la que la Europa con tecnología y conocimiento (esas mujeres españolas portadoras de saberes *técnicos* que hablan en el documental, también esa mirada tecnológica  *europea* de la ecografía que se muestra en el film) extrae fruto, como de cualquier otro recurso natural, como cualquier otra materia prima que la metrópoli busca allende sus fronteras: “el vientre de una mujer muestra hasta qué punto Europa y África están lejos”. Refiriéndose a la tasa de mortalidad de mujeres en el parto (mucho mayor en África): “sin darse cuenta las más fuertes dan la vuelta a los mitos de Europa, se embarcan hacia un continente cada vez más viejo y menos fértil”. Explícitamente se afirma:

El feto que aparece en pantalla será una imagen cada vez menos frecuente, España envejece [...] En el 2050 muchos españoles habrán nacido en el vientre de una mujer invisible.

Otra línea de sentido esencial relativa a esta parte de nuestro análisis está en *El tren de la memoria* (Marta Arribas, Ana Pérez). Se diría que en este documental el planteamiento viene resultando ser el de la llamada *historia contributiva*. Es decir, el marco interpretativo que estudia la *contribución* femenina a diferentes movimientos, entre ellos el movimiento obrero. Si bien este enfoque conceptualiza la historia ya con un claro desplazamiento del foco androcéntrico anterior, sin embargo,

analizan únicamente la aportación femenina a tales movimientos desde la perspectiva de su efecto sobre el conjunto del movimiento y no de esa actividad sobre sí mismas y sobre las demás mujeres, reforzando de esta manera la concepción de víctima que se tiene de la mujer (Nash, 1984: 23).

Inicialmente se nos presenta un documental escrito y dirigido por dos mujeres y cuyas protagonistas son principalmente mujeres cuyo rol de esposas o madres es invisible o irrelevante. Las voces masculinas van ganando sin embargo terreno a medida que avanza el film y a medida que se encamina por la narración de la lucha obrera y los movimientos sociales de protesta. El protagonismo femenino inicial pierde peso a medida que se cargan las tintas temáticas en la empresa emancipadora de clase, retratada en este sentido como principalmente masculina. Encontramos también referencia a la condición mayoritariamente masculina de la inmigración. La trabajadora social alemana entrevistada, cuando describe las posibles causas de rechazo en la sociedad alemana de los inmigrantes, alude también a que se trata mayoritariamente de hombres que eran percibidos como deseosos de acceder a las mujeres de los autóctonos.

Muy significativo para nuestra escucha sociocrítica es también el texto fílmico *Princesa de África* (Juan Laguna) en el que a través

de una historia de amor entre una española y un senegalés polígamo inmigrado a España, se construye un singular entramado en el que de forma bien manifiesta o bien sintomática se pueden detectar diversos ejes y signos de diferente tipo que bosquejamos a continuación:

El personaje masculino es un músico que emigró a España y consiguió cierto éxito en su carrera. Su peripecia migratoria no se narra, sólo su estatus actual. Alrededor de él se construye la historia de sus mujeres: sus dos esposas senegalesas, su esposa española (Sonia) y su hija mayor (también senegalesa) Mereem. El signo marido-padre subordina a él una serie de historias femeninas.

Europa (España) es el sueño de Mareem, la hija mayor del músico, pero lo es a través de un proceso de identificación con la esposa europea de su padre, Sonia. Desea bailar como Sonia, seguramente porque es su fantasía de acceso a un lugar privilegiado junto a su padre, que está en Europa, ausente. Mareem parece querer seducir a su padre bailando como su *madre* blanca.

Por su parte Sonia, la esposa española reconoce una cierta condición suya infantilizada así como la naturaleza edípica del vínculo con su marido, es huérfana de padre y busca su filiación junto a él: “no tengo muy claro si es mi pareja, si quiero que sea mi padre o cómo va”. Más adelante un grupo de mujeres senegalesas se despiden de la mujer española con una canción en la se llama *hermanas* de Sonia a las otras esposas, haciendo manifiesto este imaginario en que el marido es el padre.

Los intentos de hallar filiación de estas dos mujeres (hija mayor y esposa española) que parecen no poder ser sin padre/marido, fallan, están sujetos a una decepción: por una lado la decepción de Sonia cuando al visitar África descubre que no tiene proyecto familiar con su marido (al contrario que sus otras esposas), y por otro lado la decepción de Mareem que regresa decepcionada de España donde

iba a intentar comenzar una carrera de bailarina como su *madre* europea, Sonia.

En este documental el proyecto migratorio exitoso es masculino y los proyectos migratorios femeninos son fantasías fallidas de filiación paterna. Además no hay más hombres significativos en el texto fílmico (ni en África ni en Europa) que el protagonista, Pap N'diaye. La poliginia aparecería como una representación extrema del poder patriarcal. Mareem, la hija mayor, deja claro que “Europa es el sueño que todos los de mi tierra queremos alcanzar” y que solo su padre alcanza, por su parte la mujer blanca está condenada a la infelicidad por haberse entregado al hombre africano, *contaminada* por el elemento *extraño* de la poligamia, evidentemente sometido a juicio desaprobatorio en el texto.

La llegada de Sonia a Senegal está narrada con una singular parafernalia estética alejada de toda convención realista, que escenifica una auténtica inmersión en un estilizado *corazón de las tinieblas*, en el *peligro* africano. De modo paralelo, la llegada de Mareem a Madrid está narrada como un paseo extraño y una visita borrosa y visualmente filtrada a un parque de atracciones. La estancia de Mareem en Madrid es una especie de repetición del aterrizaje de Sonia en el extraño *planeta* senegalés. En ambos casos la distancia que establece la diferencia es irreconciliable y el mensaje no está exento de cierta carga de pesimismo en cuanto a la imposibilidad de contacto. No obstante en este mutuo extrañamiento la asimetría es persistente: África no deja de adscribirse al lugar común del peligro selvático y Europa, insistimos, a penas a unas bulliciosas calles y un significativo parque de atracciones al que la joven africana accede por un día.

Por otra parte se presenta a cierto nivel una relación entre Europa y África metaforizada como relación erótica, sexual, desde la imagen del beso inicial, en que el estrecho de Gibraltar es la boca que besa

a África, hasta en el peso visual de la danza y la temática amorosa en el film. Un lugar común de repertorio discursivo colonial.

## LA COMPARTIMENTACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICO Y PRIVADO

Es muy llamativo el modo como la mayor parte de las mujeres del documental *Extranjeras* aparecen presentadas y ubicadas (territorialmente demarcadas) en templos y en cocinas. Así se presenta a las mujeres chinas en un templo budista, también aparecen en torno al rezo las inmigrantes rumanas ortodoxas, las polacas católicas y las mujeres de religión musulmana. Al mismo tiempo este texto fílmico aparece estructurado de manera que se compartimenta a las mujeres protagonistas según su nacionalidad, religión y/o región de origen. A modo de preámbulo un *clip* recorre los rostros en primer plano de las mujeres que van a protagonizar el film, proponiendo al espectador el significativo *mosaico* y con él, la alegoría de la convivencia multicultural en positivo. El signo *compartimentación* se realiza así en varios niveles del texto.

Un grupo de mujeres ucranianas señalan como uno de sus puntos de encuentro habituales una estación ferroviaria, la de Atocha, en Madrid. Se trata de un espacio público, lo cual en principio, desmentiría la idea de la constricción de la mujer en el espacio privado, no obstante recordemos que en *El tren de la memoria* también se señalaban las estaciones como lugares de encuentro de inmigrantes, pero quizás se trate de un espacio *heterotópico*, señalado como un margen, un espacio para el descarte, a la vez accesible y aislado.

En esta misma línea el film presenta a una mujer colombiana que desarrolla en España un proyecto de “cocina intercultural”, en el que participan una mujer dominicana, una venezolana, etcétera. Son, en definitiva mujeres que se transmiten conocimiento en torno a

la cocina o al hecho de cocinar: “somos mujeres que nos beneficiamos del saber de otras mujeres con relación a lo que se hace en las cocinas [...] estar en la cocina nos junta, es un ritual”. Un *ritual*, se podría añadir, de adscripción de la mujer a un espacio privado y a la función de madre nutricia.

En *14 kilómetros* la protagonista Violeta lava en el río junto a su amiga, huye por desapego a una tradición que la convierte en objeto, su marcha será en principio la huida del espacio privado al que se la adscribe opresivamente, por contra el protagonista masculino aparece inserto desde el inicio en un ámbito más tecnológico, repara coches y lavadoras, ya pertenece a un espacio público.

Recordamos que en *El tren de la memoria* aparece un señalamiento evidente del papel del franquismo en la separación entre lo público y lo privado, que en el caso de las mujeres es un fundamento de su exclusión de la ciudadanía. En este sentido el activismo promovido por la llamada *Sección Femenina*<sup>8</sup> estaba claramente enfocado a aceptar asimetrías de género desde un explícito enfoque androcéntrico.

En *Cartas a Nora* el atributo de ganar dinero para mantener a su familia en Bolivia, que situaría a Nora, la mujer inmigrante, en una posición no sustituta, patriarcalmente *masculina*, solo puede ejercerla en un espacio en el que no está (Bolivia, su patria). En el espacio en que sí está (España) vive miserablemente, sin dinero. Curiosamente uno de los destinos del dinero es pagar el ataúd de Walter, su cuñado. Nora, formalmente borrosa y fragmentada, perseguida casi *voyeuristicamente* por la cámara, no tiene territorio en el que ser. La visibilización de esta mujer inmigrante se lleva a cabo a través de la narración de un problema infeccioso. La

---

<sup>8</sup> Rama femenina del partido político Falange Española, denominada durante el Franquismo la FET de las JONS.

enfermedad va asociada a la pobreza, pero no es la enfermedad la que invisibiliza, en todo caso agudiza la invisibilidad de clase. Se da un trasvase conceptual entre enfermedad y pobreza en el que ésta última adquiriría atributos como lo infeccioso, lo contagioso y lo azaroso, por ejemplo la enfermedad de Chagas como fruto del ataque *invisible* de un mosquito.

## LA EMANCIPACIÓN DE LA MUJER EN ESPAÑA

Lugar común de la estructura simbólica de la España reciente, la auto-representación como un país modernizado encuentra especial apoyo en las cuestiones relativas a la mujer. Así en *Extranjeras* el *compartimento taxonómico* que presenta a las mujeres de Bangla Desh explicita a través de los propios personajes las diferencias (para la mujer) entre España y su país de origen:

las mujeres de Bangla Desh no salen de casa. Aquí es distinto. [...] las mujeres y los hombres son iguales, pueden hacer lo mismo. En mi país, las mujeres dependen de sus maridos y de sus padres.

Estos testimonios contraponen pues una España de igualdad de género, frente a un Bangla Desh, un *tercer mundo*, digamos, de sometimiento de la mujer al hombre. También las mujeres polacas y ucranianas hacen referencia explícita a su desapego de la moral excesivamente conservadora –que las constreñiría– del colectivo polaco, adhesión implícita a una supuesta moral más abierta española, “yo no busco contacto con los polacos”. Se establece así de nuevo esta insistente marca de separación entre *atraso* (el lugar del que procede) y *progreso* (el lugar en que se encuentra).

Inevitablemente, en esta línea de sentido, hallamos referencias sobre Islam y mujer: “el Islam no te discrimina como mujer, tienes

un montón de derechos... dime tú si hay igualdad entre el hombre y la mujer es España mismo”, dice una joven árabe en *Extranjeras*. Y establece una comparación con el grado de libertad que como mujeres tienen las españolas (es decir, son preguntadas sobre ello):

los extranjeros piensan que la mujer musulmana está encerrada, pero no es así [...] la mujer tiene que estar separada de los hombres. Solamente es para su marido y no la tiene que ver nadie.

Evidentemente uno de los lugares comunes sobre los que se construye la imagen del Islam en occidente es la opresión de la mujer. Es una generalización que permite ubicar a occidente en un momento diferente de la historia en el que esa opresión, si no desaparecida, estaría en vías de desaparecer. La elisión de cualquier lectura del papel femenino en las sociedades musulmanas es significativa<sup>9</sup>.

En *14 kilómetros* la transacción inicial de la que Violeta es objeto también puede ser leída en tanto que presentación de este *locus* en torno del imaginario occidental acerca del sometimiento de la mujer en las sociedades africanas (además son musulmanes) que, como venimos señalando, conlleva su deseado contrario, es decir la representación de la mujer occidental cristiana como emancipada.

En *Cayuco* la insistencia en la religiosidad de las mujeres y en la estructura patriarcal sugiere detenerse en la conexión entre ambos elementos: patriarcado e Islam. Se diría que el poder de los gober-

---

<sup>9</sup> Existe un movimiento de desafío a las tradicionales políticas religiosas de efecto discriminatorio en estas sociedades. Gran parte del impulso de reforma de las sociedades islámicas viene dado por mujeres. La determinación de las relaciones familiares patriarcales y su extensión a los espacios públicos viene dada por factores exteriores a la religión musulmana, que además, en el caso de la cuenca mediterránea, preexisten a ésta y desde luego no le son exclusivas.

nantes en la sociedad es trasunto del poder del padre en el ámbito familiar del mismo modo que lo es del poder de Dios en lo religioso. El patriarcado es anterior al Islam y toma de éste aquellos elementos que contribuirían a su sostenimiento y descarta aquellos otros que podrían desestabilizar el orden social. Dios, el gobernante y el padre comparten muchas características, entre ellas la verticalidad de las relaciones que establecen:

En una concepción familiar en la que el grupo o la comunidad predominan sobre la individualidad, la virtud queda inexorablemente al servicio del honor del grupo. Por ello, en la sociedad tradicional la mujer adquiere sólo identidad mediante la intermediación masculina (pertenencia a un clan o linaje en el que ella es «la hija de», «la esposa de» o «la madre de») (Martín, 1995: 41).

En *Nuevos españoles* Marcela, una mujer colombiana, hace referencia explícita a la diferencia de consideración a la figura de la mujer en España en comparación con su país de origen: “se vive de otra forma, es totalmente diferente, aquí como valoran a la mujer, yo quedé alucinada”. Sin embargo, al hacer referencia a su trabajo como limpiadora, dice que es el primer país en el que le *ha tocado* limpiar.

En definitiva, se trata de contraponer y jerarquizar lo español (europeo) frente a lo extranjero. En la *Historia de la más bella* también se plantea una danza performativa de dos actores, una mujer y un hombre blancos, (con sus cuerpos pintados de blanco) sobre los cuales se proyectan imágenes y palabras, para ilustrar diversos pasajes de la historia. Él desempeña diversos papeles, ella es inicialmente Olurombí con toda su carga alegórica. Llama la atención la escritura en palimpsesto sobre el cuerpo –que ha de ser blanco– de una mujer negra.

Pese a que el grado de conciencia acerca de determinadas causalidades de este texto fílmico sitúa su reflexión por encima de otros textos analizados (“Barcos varados, pescadores empobrecidos a los que la crisis económica les cambió el nombre ahora los llaman cayucos y mafias”), en un nivel discursivo menos consciente se filtran los aspectos más verticales de la posición del europeo ante el africano. Así, la *racionalidad* del estado de derecho se contrapone al sistema de creencias más *primitivo*, observado desde un cierto paternalismo: la providencia africana frente la justicia española:

donde antes reinaba la providencia ahora se alzan las leyes en las que no caben las canciones, [...] muchos se reúnen todos los domingos para seguir cantando a los dioses, a la providencia, al cielo. Hacen bailar su corazón africano.

En *Cartas a Nora* este discurso además se pone a la vista en tanto que herramienta autojustificativa de un modelo de cooperación (aquel al que pertenece la organización que produce el film, *Médicos sin fronteras*). Es decir, el país –o grupo de países– del *norte* poseen un saber, poseen una solución (la industria farmacéutica). El esquema es, lógicamente, asimétrico, el país del *sur* no decide prioridades. Se trata de un modelo de cooperación en que no todos los actores tienen la condición de sujetos. Tras una descripción somera de lo que es la enfermedad de Chagas estos textos indican:

Afecta a 18 millones de personas en Latinoamérica que viven en la pobreza. Eso hace que no sea un mercado lo suficientemente *atractivo* para las compañías farmacéuticas que no tienen interés en investigar ni producir medicamentos para enfermedades olvidadas, para el Chagas. [...] En este momento ningún laboratorio del mundo está investigan-

do para desarrollar un remedio contra la enfermedad de Chagas. [...] En este momento hay 1800 medicamentos pendientes de patente destinados al adelgazamiento.

Se hace un señalamiento crítico, por tanto, de las patentes adelgazantes como efecto de la economía de mercado, con su eco –no olvidemos– en el disciplinamiento del cuerpo de la mujer occidental, pero el marco amplio del modelo de cooperación en que se incardina el texto es el que el propio sistema produce. La traducción propositiva de este texto vendría a decir que la industria farmacéutica *debería* investigar el Chagas para ayudar a los pobres, pese a que se trata de una opción no rentable. En este planteamiento, una industria debería hacer aparentemente algo absurdo como fabricar un producto para un mercado no rentable, por razones éticas. En otras palabras, el texto fílmico, en defensa de un modelo de cooperación subsidiario de la verticalidad capitalista, señala a otro nicho del sistema como falto de ética.

## **EL SUJETO FEMENINO Y LA CONDICIÓN DE EXTRANJERA**

El propio título *Extranjeras* de Helena Taberna puede leerse como propuesta de fusión o de al menos *proximidad* entre ambos signos, el de lo femenino, y el de lo extranjero. Esta línea de sentido encuentra prolongación en el desarrollo del film, por ejemplo, en las significativas líneas de contenido propuestas por la realizadora en sus preguntas elididas según la convención habitual del género. Así encontramos que a estas mujeres se les pregunta por el uso del idioma a fin de determinar en qué situaciones hacen uso de su lengua materna y en cuáles hablan español. Verdaderamente hablan de la extranjería. Es una reflexión acerca de lo extranjero a través del par de opuestos cultura-idioma chino / cultura-idioma español.

También se las interroga sobre su sentimiento de pertenencia o no: “Creo que ya no soy ni china ni española”. Aprovechando el contexto de la Navidad se les pregunta por su celebración como piedra de toque de la diferencia, hablan del año nuevo chino que se ilustra con imágenes de su celebración en Madrid. Por otra parte, las adolescentes árabes hablan del trato que reciben de los españoles. Se refieren a algunos españoles como “racistas” y ejemplifican algunos prejuicios del imaginario islamófobo: “mira, la hija de Bin Laden”, “hay algunos españoles que nos tratan muy bien, pero otros no”. Se introduce así el elemento de los atentados de Madrid del 11 de marzo de 2004. Una mujer que regenta una tienda de productos árabes, refiere al llamado *11-s*, como factor de aumento del racismo que sin embargo “[ya] antes estaba”. La cuestión de la pertenencia también encuentra referencia expresa en boca de una mujer en *El otro lado* (Basel Ramsis) que afirma: “si has nacido aquí pero tu papá es marroquí, sigues siendo un árabe, aun no eres un español”.

En *La historia de la más bella* hemos de tener en cuenta, como en otros ejemplos, que las voces de las inmigrantes están al servicio de la argumentación general, un enunciado que no es el suyo sino otro situado jerárquicamente por encima. Pero más allá de esto cuando se presenta la voz de personas españolas su discurso está visiblemente a otro nivel (dentro del enunciado argumentativo-demostrativo general) y en otros registros, los de una abogada, una psicóloga, un geógrafo, una diputada, etcétera. Es decir, las entrevistas aparecen en dos niveles bien jerarquizados: las realizadas a las propias migrantes y las realizadas a diversos españoles que introducen su criterio diríamos *experto*. El descubrimiento del enigma en torno a la mujer cuyo final se desconoce se plantea como una investigación que debe llevar a cabo un periodista blanco español, acompañado de una psicóloga que hace de guía hasta el corazón de África en Europa, para hallar aquello que no viene en los mapas. La

referencia a ese *corazón de África* resulta finalmente referirse a los barrios donde habitan en Mallorca los emigrantes africanos y sus celebraciones y rituales religiosos: “el viajero que quiera encontrar un final para Olurombí deberá conocer su mundo de forma directa sin filtros ni escudos protectores...”. Aquí, el recurrente imaginario del *corazón de las tinieblas* es tan solo un hiperbólico adentramiento en los espacios urbanos habitados por los migrantes.

Finalmente tras las entrevistas que el periodista español mantiene con mujeres parlamentarias españolas de diferentes partidos, el cuentacuentos-narrador plantea los posibles desenlaces del desconocido final de Olurombí (que se fugó, al parecer, de un centro de internamiento en Sicilia), que no son más que las alternativas por antonomasia de la inmigrante a su llegada España/Europa: la repatriación, es decir la expulsión, el cierre de frontera; el *limbo* legal que impide su repatriación, pero las deja fuera de derechos, de la ciudadanía al fin y al cabo, referida tan frecuentemente como *invisibilidad*, una especie de *muerte civil*; el mestizaje, la opción que se postula conscientemente en el texto como la deseable, esa supuesta mezcla de culturas en la que participarían ambas partes, a la que el propio discurso se opone, pese a su supuesta pretensión de afirmar lo contrario: “el final de Olurombí está en algún lugar entre los escaños y el mar”.

## CONCLUSIONES

Dentro del conjunto general de los textos fílmicos analizados encontramos especial utilidad en el señalamiento de aquellos segmentos discursivos en que en que hay una pretensión declarada de valorizar a las mujeres inmigrantes, es aquí donde afloran las mayores contradicciones entre lo no-consciente –en este caso el marco patriarcal– y el texto manifiesto. En nuestra escucha sociocrítica hemos

podido detectar a esa mujer imposible de encuadrar fuera del signo de la maternidad (*Cayuco*), subalterna (*Querida Bamako*), objeto de transacción codificada (*14 kilómetros*) o como *apoyo contributivo* a la empresa migratoria masculina (*El tren de la memoria*), una mujer tutelada bajo un paternalismo de múltiples formas (*Princesa de África*), constreñida en espacios privados o en espacios públicos limitados (*Extranjeras*), y con el atributo de la extranjería elevado a la enésima potencia (*Cartas a Nora*).

El signo *modernización*, a su vez, ocupa un lugar central de las formaciones ideológicas de principios de siglo XXI en España y se ha encontrado transcodificado en formaciones discursivas a través de una imagen de transformación de la propia identidad imaginaria, de pobreza a riqueza, de vigilado a vigilante, de oprimido a opresor, de niño a adulto, de fugitivo a guardián, de perseguido a perseguidor. También de sociedad igualitaria por razón de género, frente a otras, señaladas como con menor grado de desarrollo social en esta materia. El derrumbamiento de los pilares raciales y religiosos de la identidad hispánica conservada hasta finales del s. XX aboca a una transición azarosa hacia otros soportes imaginarios, condenados a ser cuestionados por la realidad social, política y económica. En este contexto la mujer y lo femenino son signos relevantes de un texto semiótico subyacente que, en su reconstrucción hace legible el poderoso mensaje acerca de una Europa envejecida, infértil y de un África joven con mujeres fértiles y niños que pone a la España del delirio identitario-unitario *blanco* ante el imperativo del mestizaje para mantener su propia continuidad, para seguir existiendo. Tal vez la pertinaz representación del África como pobre, desértica e infértil no sea más que la visión proyectada por Europa de su propia infertilidad, solapada eso sí por el envoltorio de la opulencia material de sus clases medias y altas que sirve para taponar la visibilidad del drama demográfico europeo.

La desaparición brusca de buena parte de la demanda de mano de obra masculina en España a partir del año 2008 ha dejado a buena parte de las mujeres inmigrantes como soporte único del proyecto migratorio, dado que subsisten sus nichos de empleo feminizados, visibilizándose así las fallas de esos discursos que las presentan insistentemente subordinadas y con una mera labor contributiva a una empresa migratoria representada como masculina.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGOTE, R. (2003), “La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI”, *Feminismo /s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, 2, pp. 121-138.
- BAREI, S. y BORJA, A. (2006), “Territorios afines: sociocrítica y feminismo”, *Acta Poética*, 27/1, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp.63-95.
- CROS, E. (1998), *Genese socioideologique des formes*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques.
- (2003) *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT.
- (2009) *La sociocrítica*. Trad. de F. Linares. Madrid, Arco libros.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2012), *Entre lo dado y lo creado: una aproximación a los estudios sociocríticos*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- DI FEBBO, G. (2006), “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión”, *Cuadernos de historia contemporánea*, 28, pp.153-168.
- ELENA, A. (2005), “Representaciones de la inmigración en el cine español: la producción comercial y sus márgenes.”, *Archivos*

- de la filmoteca: Revista de estudios histricos sobre la imagen*, 49, pp.54-65.
- (2005b) “Latinoamericanos en el cine espaol: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 22, pp. 107-133.
- GATES, P. (2004), “Always a Partner in Crime: Black Masculinity in the Hollywood Detective Film”, *Journal of Popular Film and Television*. 32/1, pp. 20-29.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (1991), “La anti-modernización de España: análisis sociocrítico de una práctica discursiva” en MALCUZYNSKI, M. P. *Sociocriticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam, Rodopi, pp.95-110.
- MALCUZYNSKI, M. P. (1991), *Sociocriticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Amsterdam, Rodopi.
- MARTÍN MUÑOZ, G. (1995) “La igualdad entre los sexos y la cuestión de los derechos humanos y del ciudadano en el mundo árabe”, *Mujeres, democracia y desarrollo en el Magreb*, Madrid, Pablo Iglesias, pp. 3-18.
- MASANET, E. y RIPOLL, C. (2008), “La representación de la mujer inmigrante en la prensa nacional”, *Papers*, 89, pp. 169-185.
- NASH, M. (1984), *Presencia y protagonismo: aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, Serbal.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1996), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- SORIANO MIRAS, R. M. (2006), “La inmigración femenina marroquí y su asentamiento en España: Un estudio desde la *Grounded Theory*”, *Revista internacional de sociología (RIS)*, LXIV/43, pp.169-191.

**Listado alfabético de películas analizadas:**

*14 kilómetros*, Gerardo Olivares 2007

*Cartas a Nora*, Isabel Coixet 2007

*Cayuco*, María Miró 2009

*El otro lado*, Basel Ramsis 2002

*El tren de la memoria*, Marta arribas y Ana Pérez 2004

*Extranjeras*, Helena Taberna 2003

*La historia de la más bella*, Martha Zein. 2008

*Nuevos españoles*, Fernando Ampuero y Pablo Fernández 2007

*Paralelo 36*, José Luis Tirado 2004

*Princesa de África*. Juan Laguna 2009

*Querida Bamako*, Omer Oké 2007

## II. Entrevista



## ENTREVISTA A ÁNGELES ENCINAR

**Ángeles Encinar** es Catedrática de Literatura Española en Saint Louis University, Madrid Campus. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, realizó su doctorado en Washington University in Saint Louis. Ha sido profesora visitante en University of Texas at Austin, Stanford University, Washington University in Saint Louis, University of Illinois at Chicago y Växjö Universitetet.

Sus publicaciones han aparecido en revistas españolas, europeas y norteamericanas. Entre sus libros cabe destacar: *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*; Edición crítica de *La orilla oscura* de José María Merino; *Ignacio Aldecoa, Maestro del cuento. Nuevas perspectivas sobre su obra y Antología de cuentos*; *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*; *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*; *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas, vols. I y II*; *Maneras de vivir. Antología de cuentos de Ignacio Aldecoa*; *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*; *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*; *Historias de detectives*; *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras españolas contemporáneas*; *Cuento español contemporáneo*; y *Novela española actual. La desaparición del héroe*.

**Pregunta:** ¿Qué visiones de lo femenino y lo masculino están codificadas en las literaturas hispánicas? ¿Cuál de ellas ocupa un lugar hegemónico y cómo se relaciona con la lógica cultural y con otros discursos sociales?

**Respuesta:** Lógicamente me voy a centrar en la segunda mitad del siglo XX y en la década del siglo en el que nos encontramos. La visión ha cambiado radicalmente desde los años 50 y 60 hasta el momento actual. En la narrativa de escritoras como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, por citar a las autoras más representativas de la década de los cuarenta y de la Generación del Medio Siglo, se ve una figura de mujer sometida a las exigencias sociales, al papel que tiene asignado, aunque estas escritoras luchaban por denunciar esa situación y sus protagonistas por encontrar su propio sitio en el mundo. Puede verse en cuentos tan significativos como “Rosamunda”, de Laforet; el volumen de *Las ataduras* de Martín Gaité, o en algunos relatos de *Historias de la Artámila*, de Matute.

A partir de 1975, con la desaparición de la dictadura y de los modelos impuestos por la ideología franquista (recordemos el importante papel que jugó la “Sección Femenina” de la Falange Española durante todos esos años), las mujeres empiezan a deambular por otros caminos con libertad. Sin embargo, no es fácil pasar de una situación represiva a un estado de liberación de forma natural y espontánea. Así lo reflejan algunas protagonistas de obras escritas en la década de los setenta; un ejemplo paradigmático lo encontramos en la novela de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*. Su protagonista representa a la perfección la ambigüedad y las contradicciones vividas por las mujeres de aquellos años: quieren ser otras, vivir en consonancia con sus ideas liberales, pero sucumben a la presión de la sociedad que les rodea y en la que han sido educadas. Un progreso podría verse en la extraordinaria novela de Montserrat Roig, *La hora violeta*.

En este sentido, me parece iluminador un artículo de Rosa Montero en donde subrayaba que los avances culturales y sociales alcanzados por las mujeres en Europa durante un período de cincuenta años, después de la Segunda Guerra mundial, habían acaecido en España en tan solo dos décadas, de 1975 a 1995, de ahí la dificultad de adaptación de la mujer y de la sociedad española a estos cambios. También me parece de sumo interés el volumen de Inés Alberdi, *La nueva familia española* (1999), que desde una perspectiva principalmente sociológica analiza la evolución del papel de la mujer española en esos años y su repercusión en toda la sociedad.

**P.:** Efectivamente, dado el ritmo del cambio, muchos críticos han visto en la España democrática el paradigma de la posmodernidad. Teniendo en cuenta la velocidad y la envergadura de los cambios, ¿podemos aún observar en la narrativa de escritoras españolas actuales fricciones entre viejos y nuevos patrones de comportamiento, así como entre viejas y nuevas formas de conciencia? ¿Cómo son en este sentido los personajes de las novelas: ¿se ven aún atrapados entre deseos y expectativas contradictorios, como las protagonistas de Roig y Tusquets que mencionas?

**R.:** En efecto, el paradigma de la posmodernidad ha estado muy presente en la literatura española a partir de la década de los ochenta. Precisamente, se ha señalado que en “la nueva episteme neomoderna” se ponen de relieve varios aspectos y entre ellos está “la potenciación del yo sobre todo a partir de la reconsideración de la nueva identidad femenina” (Navajas, 1996: 183). Este aspecto se ve de forma clara en algunas películas de Pedro Almodóvar, por ejemplo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la protagonista es capaz de darse cuenta del engaño a que ha estado sometida y asume con decisión un nuevo camino en su vida. En literatura se me ocurre la novela de Soledad Puértolas, *Queda la noche* (1989). Aurora vive su vida con

determinación y toma las decisiones personales de manera tal que prime sobre todo su independencia, además la soledad se convierte para ella en un modo natural de vivir desde el que se siente bien instalada. La novela más reciente de Soledad Puértolas, *Mi amor en vano* (2012) también resulta aleccionadora en este sentido.

Muchos personajes de novelas actuales escritas por autores y autoras se ven atrapados en contradicciones, no es algo que se restrinja solo a personajes femeninos. La contradicción me parece una situación frecuente en los seres humanos. Estamos en un mundo fragmentario, que ha perdido todas sus certezas. Ya no existe el pensamiento absoluto y claro de décadas anteriores, por eso, no es extraño que los seres humanos se debatan en ocasiones entre actitudes extremas.

**P.:** Sin embargo, indagando en las relaciones entre los sexos y los cambios surgidos en este ámbito durante las últimas décadas, algunos creen que en el momento dado asistimos más bien a una involución ideológica. Retomando la pregunta hecha por Cruz y Zecchi (2004): ¿asistimos a una evolución o a una involución en relaciones afectivas?

**R.:** No hablaría de involución. De todas formas, después de los años de la transición, donde se efectuaron grandes progresos en relación a la situación de las mujeres en España, podría ser que se haya producido una desaceleración. La sociedad se mueve lentamente, en especial cuando se persigue una situación de igualdad inexistente durante siglos.

**P.:** ¿Tiene la producción literaria de mujeres un carácter subversivo, o, al contrario, propugna ideas conservadoras?

**R.:** En la actualidad, me resulta difícil pensar en escritoras cuya obra propugne ideas conservadoras. Al menos en la literatura que conozco y que me interesa ni mucho menos. Creo que sería ilógi-

co pensar, a estas alturas del siglo XXI, en una papel tradicional y conservador de las mujeres, especialmente en la obra de escritoras.

**P.:** ¿Y en el campo político? Podríamos decir que –tras los primeros grandes logros de la Transición y la eclosión del movimiento feminista– a partir de la década de los noventa las transformaciones en la situación social de la mujer se ejecutan más bien sobre el papel y no siempre en la conciencia femenina? ¿Dirías que la política feminista está socavada por la ideología de los tiempos post-ideológicos, la muerte del sujeto, la lógica del consumo y el culto a la imagen? ¿Es válido hablar del potencial emancipatorio (parcialmente) frustrado?

**R.:** Toda la política, no solo la feminista, se ha visto debilitada por el ocaso de las ideologías y el triunfo del pensamiento mercantil. En la actualidad, año 2013, muy a mi pesar veo un mundo y una sociedad dominados por la corrupción en todos los ámbitos y a todos los niveles, parece que impera esa expresión popular “sálvese quien pueda”.

A esto se puede añadir que la teoría va siempre por delante de la práctica, especialmente en lo que se refiere al cambio de modelos y patrones en las relaciones hombre-mujer.

**P.:** Estarías de acuerdo con los teóricos que anuncian el fin de la era del compromiso de cualquier tipo, sea en el ámbito privado, o en el público? Podemos detectar en la novela de mujeres un fuerte sentimiento de “desideologización” y “despolitización”, así como un rechazo generalizado del compromiso social?

**R.:** No he sido nunca partidaria de los radicalismos. Me parece obvio afirmar que el compromiso social en bloque ha desaparecido del horizonte socio-cultural y literario. El individualismo se ha impuesto desde los años ochenta en todas las esferas sociales, y en literatura la perspectiva individual se ha adoptado como un

modo de explicarse a uno mismo. El intimismo ha sido una de las tendencias sobresalientes. Sin embargo, no diría que este sentimiento de “desideologización” que mencionas sea mayor en las novelas de escritoras. Voy a dar varios ejemplos que contradicen esa propuesta. Las dos últimas novelas de Almudena Grandes, *Inés y la alegría* (2010) y *El lector de Julio Verne* (2012) tienen un sustrato muy fuerte de compromiso ideológico. También la novela más reciente de Clara Usón, *La hija del Este* (2012), es una obra magnífica y de sumo interés que reflexiona sobre las guerras de los Balcanes, con un enfoque especial en los excesos nacionalistas y la manipulación política. Se trata de un texto híbrido que combina realidad y ficción de forma original. Lourdes Ortiz ha mostrado su visión crítica del mundo y la sociedad actual en sus novelas *Antes de la batalla* (1992), *La fuente de la vida* (1995) y *Cara de niño* (2002); asimismo, en sus dos volúmenes de cuentos *Fátima de los naufragios* (1998) y *Ojos de gato* (2011). Y por supuesto voy a mencionar a una escritora cuya obra narrativa siempre ha tenido un compromiso ideológico manifiesto: Belén Gopegui. De ella te puedo citar todas sus últimas novelas: *Lo real* (2001), *El lado frío de la almohada* (2004), *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009) y *Acceso no autorizado* (2011). Y para terminar, aunque habría más, la obra poética y narrativa de la escritora vasca Julia Otxoa también se mueve en el ámbito del compromiso ético y estético, por ejemplo sus dos colecciones de cuentos *Un extraño envío* (2007) y *Un lugar en el parque* (2010).

**P:** Qué textos narrativos se destacan entre la producción artística de escritoras españolas contemporáneas por combinar una visión artística con una reflexión teórica en el proceso de la exploración de la temática de género, identidad (femenina), sexualidad y representación?

**R.:** Voy a mencionar algunos, aunque es obvio que existen muchos más. En primer lugar, el magnífico volumen de cuentos de Almudena Grandes *Modelos de mujer*. Hay dos relatos fundamentales al respecto: “Malena, una vida hervida” y “Modelos de mujer”. En ambos se contrastan dos posibles visiones de mujer, opuestas, y triunfa la que presenta a mujeres que controlan su propia vida, que han pasado de ser objeto del deseo a ser sujeto.

La obra de Alicia Giménez Bartlett es una de las que mejor combina los aspectos que mencionas. En su novela *Vida sentimental de un camionero* (1993) propone, desde mi punto de vista, que la inversión de papeles en la relación entre los dos sexos puede conducir a la mujer a una situación de igualdad, e incluso de dominio. En *Una habitación ajena*, ganadora del Premio Femenino Lumen en 1997, novela metafictiva, sobresale la perspectiva feminista; nada extraño si tenemos en cuenta que enfoca la peculiar relación establecida entre Virginia Woolf y su cocinera Nelly Boxall. Finalmente, en su serie policiaca, iniciada con la novela *Ritos de muerte* (1996) y que le ha llevado al éxito comercial —ocho entregas hasta ahora—, ha creado un personaje, el de la inspectora Petra Delicado, que tanto en su vida personal como profesional responde al paradigma feminista.

Por último, voy a mencionar a una escritora mucho más joven, Elvira Navarro. Su obra *La ciudad en invierno* (2007) presenta a una protagonista en la niñez y adolescencia que responde al ambiente liberal en torno a la mujer que parece predominar en la sociedad española actual.

**P.:** ¿Podemos, pues, suponer que los textos de Almudena Grandes, Alicia Giménez Bartlett o Elvira Navarro pertenecen al nuevo canon de la literatura feminista?

**R.:** Hablar de canon me resulta algo ostentoso, muy en particular cuando se ha comprobado que con las listas canónicas se pone al

mismo tiempo de manifiesto el desconocimiento de diversas literaturas y de muchos autores.

Yo diría más bien que señalan nuevas líneas por las que discurre la narrativa española escrita por mujeres. Pero hay muchas más, por ejemplo, la narrativa fantástica, una de sus más importantes cultivadoras es Cristina Fernández Cubas; la literatura del absurdo con Julia Otxoa y la escritora catalana Imma Monsó; el realismo urbano de este nuevo siglo se pone de relieve en la narrativa de Irene Jiménez, Cristina Cerrada y Cristina Grande.

**P:** ¿Cómo se relacionan la literatura, la sexualidad y los mecanismos de la construcción de la identidad générica?

**R:** Creo que se relacionan como cualquier otro medio artístico –la pintura, la fotografía, el cine– o los medios de comunicación.

La literatura es un arte y un modo de expresión. Escritores y lectores intentan indagar sobre el mundo y la realidad que les rodea a través de la palabra escrita. La cosmovisión que reflejan los escritores se entiende dentro del contexto social, histórico y político que les rodea a ellos y a su producción. Pienso, por ejemplo, en obras muy dispares: *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, una de las mejores novelas históricas que se han escrito en España en el último tercio del siglo XX, y *Atlas de geografía humana* (1998) de Almudena Grandes. En la primera, se reivindica la figura de la reina Urraca de Castilla, encerrada en una celda por orden de su hijo Alfonso Raimúndez, y a partir de ahí se hace una profunda reflexión e indagación en las relaciones entre los individuos –hombres y mujeres– con el poder; un tema de absoluta contemporaneidad. La identidad générica y el sexo son motivos que están muy presentes, y así se ve las diferencias existentes entre hombres y mujeres en la época, pero también la lucha por alcanzar la igualdad, que en cierta manera se relaciona con lo acaecido en las últimas décadas en la sociedad española.

La novela de Almudena Grandes se enfoca en los años noventa y en cuatro mujeres profesionales de edad similar, alrededor de los cuarenta. Su proyecto laboral les reúne para deliberar sobre sus objetivos y planificar su trabajo, pero también les permite intimar y contrastar sus vidas: sueños, logros, fracasos, insatisfacciones, deseos, etcétera. En su mirada introspectiva descubren confusión y una crisis generacional, aunque también son capaces de vislumbrar nuevos caminos.

**P.:** ¿Qué nuevos caminos escoge la mayoría de autoras para sus protagonistas?

**R.:** Los caminos son muy diversos y reflejan a la perfección la pluralidad de tendencias que predomina en la narrativa española actual.

**P.:** ¿Qué prácticas discursivas son las más frecuentes a la hora de describir las relaciones entre las mujeres protagonistas?

**R.:** El uso de la primera persona narrativa fue fundamental en las décadas de los setenta y ochenta. El yo de las protagonistas facilitaba la introspección y la indagación en sus propias vidas y en todo su entorno. En gran parte de las obras de ese tiempo los personajes llegaban a un acto de concienciación. Remito a uno de los estudios más lúcidos que analizan todas las técnicas y procedimientos narrativos utilizados por las autoras en esa franja temporal, es el volumen de la profesora y crítica Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*.

Hoy en día se utilizan todo tipo de técnicas discursivas, al igual que sucede en la narrativa en general. La ironía y el humor han predominado para enfocar la realidad actual con distanciamiento. Menciono algunas obras de escritoras actuales que sobresalen en

este sentido: *Amigos y fantasmas* (2004) y *Media docena de robos y un par de mentiras* (2009) de Mercedes Abad; *Tejidos y novedades* (2011) de Cristina Grande; y *El malestar al alcance de todos* (2004) de Mercedes Cebrián.

**P.:** La transición de las tendencias modernistas a las posmodernistas, tal y como las concibe Jameson (1991), es el paso de la profundidad a la superficialidad. ¿Es lo que podemos observar en la narrativa actual al nivel formal? ¿Qué escritoras españolas destacan como las más innovadoras en el ámbito estético?

**R.:** La superficialidad me parece casi una consecuencia del mercantilismo que ha predominado en la literatura de los últimos años. La pasión de las editoriales por lanzar al mercado *best-sellers* ha sido una de las pruebas más claras. Pero también hay muchos autores y autoras que han sabido resistirse al marketing editorial y han practicado la literatura que quieren hacer. A muchas de ellas ya las he mencionado: Mercedes Abad, Cristina Grande, Imma Monsó, Pilar Adón –su volumen de relatos *El mes más cruel* es extraordinario–, Clara Usón, Julia Otxoa, Berta Vías Mahou –su novela *Los pozos de la nieve* (2008) deja ver el poderío de su lenguaje–, y muchas otras. Me satisface ver que se puede dar una buena nómina.

**P.:** Volviendo a la vieja pregunta, ¿tiene sexo la literatura? ¿Existe la escritura femenina? Hay rasgos diferenciadores que caracterizan a la obra narrativa de escritoras españolas?

**R.:** En efecto, es un planteamiento que calificaría de anticuado. Nunca me ha parecido apropiado hablar de escritura femenina. Si reflexionamos en la literatura escrita por autoras a partir de la posguerra, podríamos observar algunas preferencias temáticas entre las escritoras, estoy pensando en algunas obras de Elena Soriano, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, o Concha Alós,

por ejemplo. A finales de los setenta y en la década de los ochenta es notable la incorporación de mujeres al mundo literario, y al analizar su producción narrativa se ha constatado la recurrencia en ciertos procedimientos y técnicas –el libro de Biruté Cipliauskaitė, al que ya he hecho referencia, es ilustrativo en este sentido. Hoy en día no veo ninguna diferencia, ni técnica ni temática, entre la escritura realizada por autores o autoras.

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST



## SOCIOCRITICISM

### *Colaboraciones*

La revista publica artículos y notas —teóricos, metateóricos y aplicados— que ya empleen la perspectiva sociocrítica o bien centren su atención en la dimensión social de todo producto cultural, si bien prevalece el interés por los textos literarios dada su densidad semántica. También cuenta con una sección de reseñas.

*Sociocriticism* acepta el envío de originales tanto en español, francés e inglés, las lenguas oficiales de la revista, que, una vez informados por dos lectores especializados designados por la dirección, podrán ser publicados en la misma.

Podrán enviarse a las siguientes direcciones:

Dr. Antonio Chicharro Chamorro  
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja  
E-18071 GRANADA (España)

achichar@ugr.es

### *Normas de presentación*

1. Los textos de los artículos, a espacio y medio, en Times New Roman 12 cpi (34 líneas por página), constarán de un mínimo de 15 páginas y un máximo de 25, si bien el Consejo de Redacción podrá encargar artículos de mayor extensión en ocasionales números monográficos. Las notas constarán de un mínimo de 8 páginas y un máximo de 14. Las reseñas, 5 páginas como máximo.
2. Todos ellos incluirán una carátula en la que se indique el nombre del autor o autores, título, entidad a la que pertenece y dirección.
3. En página aparte se incluirá un resumen de un máximo de 150 palabras y una lista de 3 a 6 palabras clave (términos o sintagmas de dos o tres palabras). Dicho resumen y palabras clave se presentarán en las tres lenguas oficiales de la revista, puesto que se incluirán las tres versiones en las hojas finales del número correspondiente.
4. Las notas, en cuerpo 10, irán todas a pie de página. Éstas se han de reservar para comentarios, aclaraciones y excursos del texto principal y no como lugar de referencia bibliográfica.
5. La bibliografía debe ir en lista única al final del trabajo.
6. Las llamadas a nota se indicarán mediante números volados y sin paréntesis:<sup>1</sup>. Los signos de puntuación se pondrán detrás de las notas.

7. Cada uno de los párrafos deberá ir precedido de un sangrado de un salto, salvo el inicial de cada epígrafe del texto.
8. En el caso de que el trabajo se presente dividido en epígrafes, la presentación y/o numeración de éstos se organizará del siguiente modo:
  - 1. 1. Negrita MAYÚSCULAS**
  - 1. 1. Negrita minúsculas**
  1. 1. 1. *Cursiva*
  1. 1. 1. 1. Redonda
9. Siempre que se desee destacar un término en el texto, dicho término aparecerá en *cursiva* y nunca subrayado ni en negrita. Asimismo las voces extranjeras y abreviaturas latinas irán siempre en *cursiva*.
10. Las citas, que pueden ser de resumen o textuales, han de llevar su referencia exacta. Las citas de resumen se distanciarán lo máximo posible en la expresión del texto original, manteniendo fielmente su sentido. Las citas textuales cortas, de no más de dos renglones, irán entrecomilladas y dispuestas en el cuerpo del texto sin una especial separación. Las citas textuales largas, de tres o más renglones, irán entrecomilladas y resaltadas en el texto con una sangría izquierda de un salto. En el caso de omisión de una parte del texto citado se indicará mediante tres puntos entre corchetes y nunca entre paréntesis: [...].
11. El sistema de cita bibliográfica en el interior del texto se hará como sigue, según las distintas posibilidades:
  - Apellido del autor, año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995: 27) o (Cros, 1995: 27).
  - Apellido del autor, año, orden en letra dentro del año si coinciden varias publicaciones en ese año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995a: 36-38) o (Cros, 1995a: 36-38).
  - En el caso de que la referencia de páginas fuera múltiple: Cros (1995: 27-29, 31-39) o (Cros, 1995: 27-29, 31-39).
  - Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma: (Cros, 1995: 27-29; Bajtin, 1979: 36-38).
12. La bibliografía citada irá por orden alfabético e internamente cronológico —en el caso de varias entradas de un mismo autor— en una lista única final, precedida del epígrafe **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.

