

Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas

Editoras

Katarzyna Moszczyńska-Dürst

Karolina Kumor

Ana Garido González

Aránzazu Calderón Puerta

Identidad, género
y nuevas subjetividades
en las literaturas hispánicas

Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas

Editoras

Katarzyna Moszczyńska-Dürst

Karolina Kumor

Ana Garrido González

Aránzazu Calderón Puerta

Varsovia 2016

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia

El presente volumen se vincula con reflexiones teóricas del grupo de investigación GENIA. Género, identidad y discurso en España y América Latina.

EVALUADORA

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA:

ANA GARRIDO GONZÁLEZ

DISEÑO Y MAQUETACIÓN, DISEÑO DE LA PORTADA:

BARTOSZ MIELNIKOW (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN Y ENCUADRACIÓN:

Sowa–Druk www.sowadruk.pl

ISBN: 978-83-60875-11-7

EDITOR:

Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
de la Universidad de Varsovia

www.iberystyka.uw.edu.pl



Szczególne podziękowania składamy
Fundacji Uniwersytetu Warszawskiego,
która dzięki swojej dotacji umożliwiła
publikację niniejszego tomu

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 7

I PARTE

LA IDENTIDAD, DISCURSOS DE PODER, EL RETO DE LA ESCRITURA

Ángeles ENCINAR, Escritura en libertad: Identidad y tendencias
diversas en la última narrativa de autoras españolas 21

Mari Jose OLAZIREGI, Mikel AYERBE, El conflicto de la escritura y la
rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas
que abordan el conflicto vasco 45

María LACUEVA I LORENZ, María de los Ángeles HERRERO HERRERO, 67
Construyendo las genealogías femeninas literarias valencianas:
estado de la cuestión

Olga NOWAK, ¿Quién es “la mujer X”? Las protagonistas de jóvenes 89
autoras españolas de los años noventa

Mariola PIETRAK, Representaciones de la familia en *Esta no es mi 111*
noche, de Patricia Suárez

José GONZÁLEZ-PALOMAR, *En el común olvido* (2002) de Sylvia 129
Molloy: La fuerza narrativa y performativa del tabú y lo no-dicho

Małgorzata MARZOCH, En el “no-lugar del lenguaje”: el cuerpo y el 145
otro en la poesía de Teresa Soto

II PARTE

VINDICAR LA SUBJETIVIDAD

Irina DOGARU, El feminismo militante de Emilia Pardo Bazán y el 167
despertar de la conciencia femenina en “De un solterón”

Ana María RISCO, Mujer, folletín y literatura española en la prensa argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX	189
Marita FORNARO BORDOLLI, María Eugenia Vaz Ferreira. Poesía, música y trauma en la construcción de una identidad múltiple	209
Montserrat PENA PRESAS, Identidades femeninas a través de la educación literaria en la II República y primer Franquismo. El caso de Elena Fortún	233
Aránzazu CALDERÓN PUERTA, Tomasz ŻUKOWSKI, Alcanzar lo imposible: la identidad femenina en construcción. La imagen de las revolucionarias en la cultura española contemporánea	255
Roland SPILLER, Mujeres que cuentan. Carol Zardetto: <i>ConPasión Absoluta</i> . Escritura guatemalteca en clave transcultural	275

III PARTE

LÍMITES, CUERPOS, IDENTIDADES MÚLTIPLES

Miguel ALVARADO BORGÑO, La metafísica del “huacho” en Latinoamérica: el barroco del padre ausente	295
Ana GARRIDO GONZÁLEZ, “Ahora la loca soy yo”. Identidad y locura en la viuda de vivo. Una interpretación del cuento “La asegurada” de Rafael Dieste	319
Wojciech SAWALA, La mirada subversiva de los “bichos raros”: Cortázar, Lispector, Guimarães Rosa y la desnaturalización de la identidad	345
Véronique PITOIS PALLARES, “El Caso de los Hombres Castrados”: paradojas genéricas de la construcción identitaria en <i>La muerte me da</i> de Cristina Rivera Garza	367
Michelle GAMA, Ética e identidad: aproximaciones a <i>No todos los hombres son románticos</i> de Héctor Manjarrez	387

INTRODUCCIÓN

En las sociedades del capitalismo tardío hemos experimentado una verdadera eclosión de investigaciones y reflexiones teóricas dedicadas a la dimensión sociocultural e ideológica de la identidad, el género y las nuevas subjetividades, que transforman el concepto tradicional de dichas entidades como esencias naturales e inamovibles, acabadas de una vez por todas y para siempre. En efecto, a estas alturas del desarrollo de los estudios de género, las identidades (sexuales) no pueden pensarse en términos de unidades estables: se conciben como construcciones culturales que se encuentran en un proceso de creación y renegociación constante. Sin embargo, lejos de ser fruto de nuestra voluntad o libre albedrío, son más bien vistas como efectos de los mecanismos psíquicos de poder que operan en ellas. En una referencia clara a las teorías de Althusser y de Foucault, Teresa de Lauretis y Judith Butler afirman que la “sujeción” genérica denota la subordinación al poder de la misma manera que la creación del sujeto.

Así, observamos cómo las identidades genéricas –en cuanto identidades procesuales, construidas y reconstruidas en tiempo y espacio concretos– se producen a través de una reiteración constante, heredada de generación en generación, de modos canónicos y ex-canónicos de ver y vivir el mundo. El género corresponde de esta manera a una norma, o sea, a un ideal prescriptivo, cuya realización se logra (o no) de modo performativo mediante la repetición de prácticas culturales impuestas e interiorizadas. Desde esta perspectiva, las propias categorías de “identidad”, “hombre” y “mujer” o “gay” y “lesbiana” pueden resultar problemáticas; de ahí surgen tensiones, presentes también en este tomo, entre los estudios feministas y gay, por una parte, y queer, por otra, que en algunas ocasiones equivalen

a una lucha entre la eficacia política de los grupos anteriormente discriminados, conseguida gracias a una fuerte narración identitaria, y el cuestionamiento filosófico de identidades y alteridades “fijas” o “cerradas”.

Con este planteamiento no solo pretendemos alejarnos del esencialismo, sino también abrir el debate sobre la posibilidad de una transformación o, incluso, subversión, que radicaría en las prácticas literarias: el no repetirlo todo, el *de-formar* o reiterar paródicamente. Los artículos reunidos en tres partes temáticas (“La identidad, discursos de poder, el reto de la escritura”, “Vindicar la subjetividad”, “Límites, cuerpos, identidades múltiples”) pretenden analizar los textos literarios hispánicos como potenciales herramientas de transformación o subversión de éticas y políticas identitarias. Nos interesan ante todo las fracturas del poder y los lugares donde emergen nuevas subjetividades y cuerpos disciplinados con la intención de desestabilizar el pensamiento binario, así como aquellas instancias que cuestionan esencialismos y construcciones binarias de todo tipo.

Ahora bien, si en el siglo XX se ha producido una revolución duradera y extensa esa ha sido, sin duda, la que afecta al papel cada vez más protagonista de la mujer en la sociedad occidental. La calidad y variedad de la creación literaria de las autoras en lengua española dan buena cuenta de tal fenómeno, y dicha producción –a su vez– de las consecuencias que las transformaciones sociales han provocado en la autoconciencia femenina.

En el ámbito del territorio español, desde la Transición hasta nuestros días las escritoras vienen planteando en sus obras cuáles son las limitaciones de la expresión del sujeto-mujer, recurriendo para ello a la heterogeneidad en cuanto a géneros literarios, con apuestas formales múltiples y novedosas –arriesgadas en ocasiones– pero sin duda no carentes de interés, como muestra en sus reflexiones Ángeles Encinar. Como indica la estudiosa, la novela

femenina española contemporánea parece dar buena muestra del cuestionamiento de la identidad como entidad estable: no debe sorprender, en consecuencia, que la fragmentariedad narrativa y la ironía sean –entre otros– recursos literarios recurrentes utilizados para tal fin. Por otra parte, el regreso al pasado resulta a su vez un elemento clave para poder replantearnos quiénes somos hoy: la reaparición incesante de la temática vinculada a un pasado violento y la riqueza de sus representaciones en la prosa de los últimos decenios no deja lugar a dudas al respecto.

Resulta evidente que la identidad femenina se ha visto fuertemente condicionada por los cambios económicos y sociales que se han producido en España desde los años 70 a esta parte. Estos han derivado en conflictos de diversa índole. Por ejemplo, políticos como el terrorismo de ETA, cuya representación en la prosa analizan e interpretan en su artículo Mari Jose Olaziregi y Mikel Ayerbe. De sus reflexiones se infiere el llamativo predominio en el caso de las escritoras en euskera del género epistolario (tradicionalmente vinculado a la esfera privada) para narrar el conflicto vasco.

Por otra parte, las aceleradas transformaciones que se han producido en la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XX provocaron y provocan tensiones intergeneracionales. Estas se sitúan en el centro de la narrativa femenina en castellano de la década de los 90, de acuerdo con el estudio de Olga Nowak. La aparente rebeldía de las jóvenes de la denominada *generación X* a la hora de enfrentarse al mundo, parece sin embargo ocultar una patente falta de autonomía real, pues las protagonistas de las novelas –como explica la autora– continúan firmemente sujetas a la valoración externa.

La prosa de autoría femenina se empeña por tanto en hacernos entrever que las mujeres hemos avanzado mucho en cuestiones de autoconciencia y expresión, pero menos de lo que cabría esperar

a estas alturas. Ello se debe en parte a la falta de una tradición, o sea, de un canon que recoja y reconozca las aportaciones a lo largo de siglos de las escritoras. Tal es precisamente el aspecto que interesa a María de los Ángeles Herrero Herrero y María Lacueva Lorenz respecto a la literatura valenciana. Su artículo recupera y resitúa el lugar que han ocupado –aunque haya sido siempre desde los márgenes– las creadoras en *valencià*. Sus reflexiones nos permiten un replanteamiento más general de la historia literaria de esta región.

Como ya se ha comentado, la identidad está vinculada a nuestro pasado: como sociedades (la historia colectiva) y como individuos (el núcleo familiar). De este modo, Daniel –el protagonista de *El común olvido* de Sylvia Molloy– durante una estancia en Buenos Aires se verá obligado a enfrentarse a los vacíos y silencios de la biografía de su madre. Pero lo revelado de ella –y por ende de él mismo– no fijará su concepto de sí en lo que se refiere a la identidad argentina y a su sexualidad, sino que por el contrario se volverá más consciente cada vez de la movilidad del *yo*, de acuerdo al estudio de José González-Palomares.

En cuanto al segundo ámbito, la familia, Mariola Pietrak se plantea en su artículo el carácter ideológico de esta institución, fundamental en lo que respecta a la conformación de la subjetividad. La autora destaca el papel político y emocional clave que tuvo el grupo familiar en las dictaduras del Cono Sur. Se pregunta acerca de cómo la escritura es capaz de subvertir desde distintos ángulos un modelo familiar tradicional al que –pese a que pueda dar la impresión de lo contrario– parece que seguimos estrechamente apegados. Pietrak muestra la manera en que en *Esta no es mi noche* de Patricia Suarez el núcleo familiar ideal queda desmontado por elementos múltiples de carácter no normativo o subversivo (los hijos robados, la separación forzada de los progenitores desaparecidos por el régimen, el hogar que no ofrece refugio, el cuestionamiento de las figuras paterna y materna, etc.).

La segunda parte del libro recopila trabajos enfocados en vindicar la subjetividad, y muestra cómo es en la lucha constante por transformar significados heredados donde radica la fuerza real y la especificidad de la escritura de mujer. Este apartado del tomo fija la mirada en el despertar de la conciencia femenina y en todas esas identidades en construcción, fronterizas, múltiples y en la imagen que de ellas construyó la sociedad de su época.

Las autoras feministas, como Emilia Pardo Bazán, se revelaron contra la idea de una identidad única y lucharon por su deconstrucción, que al igual que el discurso había de convertirse en múltiple y fluido (¿concordancia de género?). Para Irina Dogaru, *Memorias de un solterón* encierra el ideal de amor de esta escritora gallega, visto como relación entre iguales, tal como lo había descrito Pardo Bazán en “La mujer española”. Así se rebela la escritora contra la figura del *ángel del hogar* y nos presenta a un personaje *ángel de la guerra*, Feita, joven protagonista que defiende la ilustración de la mujer, sus derechos y libertades. Según Dogaru, se trata de una mujer nueva que ilustra la toma de conciencia femenina.

A continuación, Ana María Risco nos ofrece un análisis del papel que juega la mujer, el folletín y la literatura española en la prensa argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX. La autora nos muestra cómo las mujeres periodistas y las literatas practicaban la heterogeneidad discursiva como respuesta a la necesidad de conquistar nuevos espacios y, de esta forma, adoptaban las maneras de sus “pares masculino” para ser admitidas dentro del exclusivo círculo letrado finisecular decimonónico. Según Risco, los textos de autoras españolas como Pardo Bazán contribuían a mostrar que la presencia de autoras en la esfera pública no debía limitarse a su participación en las revistas femeninas, ya que estas hacían referencia exclusivamente a temas supuestamente femeninos, aislados y aislantes.

El estudio de Marita Fornaro Bordolli nos presenta cómo la música y el multifacetismo artístico en general contribuyen a

la construcción de identidades múltiples en la obra de María Eugenia Vaz Ferreira. Fornaro hace un recorrido por la manera en que los diferentes aspectos de la creación de la autora reflejan el trauma que implicó la imposibilidad de aceptar las normas sociales y el entorno familiar en los que produjo su obra. Una sociedad que consideraba los problemas psicológicos como inherentes a la naturaleza femenina, lo cual facilitaba considerar enfermas a aquellas mujeres que se apartaban de las normas socialmente aceptadas. De este modo, María Eugenia Vaz Ferreira, creadora multifacética, fue primero tachada de rara y luego de loca al ser pionera en diversas facetas como la composición musical, que –a pesar del relativo progresismo de la época y de su propia familia– seguían vedadas incluso para las mujeres de buena posición.

La autora del siguiente capítulo, Montserrat Pena Presas analiza las creaciones de la escritora Elena Fortún (y en concreto su personaje más popular, Celia) que comenzaron a publicarse por entregas en el suplemento infantil *Gente Menuda* del diario ABC en 1928. La producción literaria de Fortún en la prensa infantil española de la época será de las pocas que continúe tras la Guerra Civil. Cuando la escritora vuelva a recuperar su trayectoria tras la contienda recolocará al personaje ante el advenimiento de un panorama político-social radicalmente diferente. El trabajo de Pena Presa analiza las diferentes identidades femeninas que se configuran en la serie, poniéndolas en relación con el compromiso de la autora con la educación de las mujeres y, en general, examina su vigencia a la luz del tratamiento que la literatura infantil y juvenil ha otorgado a los personajes femeninos.

Aránzazu Calderón Puerta y Tomasz Żukowski, por su parte, reflexionan acerca de cómo los cambios sociales que llevaron en España a la proclamación de la Segunda República generaron un fuerte proceso de creación de una identidad nueva entre las luchadoras de izquierda. Pese a la fuerte conciencia adquirida por

muchas de ellas (e incluso de ellos), el artículo muestra que las antiguas estructuras identitarias no desaparecieron pese a los amagos revolucionarios y las nuevas estaban sujetas a una continua negociación. Eran objeto de disputa, más tarde de transgresión y en ocasiones de experimentos existenciales trágicos. En el caso de las mujeres de la izquierda, este proceso resultó doblemente complejo. La emancipación radical en cuestiones de género resultó ser un proyecto que superaba el horizonte de las prácticas de la izquierda de los años treinta. Así, el capítulo plantea cómo se representan en las narraciones culturales inspiradas en aquel periodo aspectos como los límites de lo posible, la relación entre política y hogar, las lagunas del proyecto emancipador...

El autor del último capítulo de esta parte, Roland Spiller, se interesa por la escritura guatemalteca, y en concreto por la obra *Con Pasión Absoluta* de Carol Zardetto. Se trata de una novela excepcional, dado que son escasas las autoras de Guatemala que destacan en narrativa breve. Spiller señala la importancia clave de esta novela, que a través de sus personajes femeninos permite observar las características de la sociedad de su país desde un punto de vista femenino. La sociedad guatemalteca es joven y transcultural y, según el autor, la etnicidad y el género crean conceptos desde lo “trans” y permiten poner en tela de juicio el fundamento étnico, la homogeneización social y la limitación intercultural de los conceptos tradicionales. Así, *Con Pasión Absoluta* la autora enfoca los fenómenos que van a través y más allá de las culturas concebidas en la base de estos criterios.

El último bloque del libro “Límites, cuerpos, identidades múltiples” reúne cinco artículos que, por muy variados que sean, coinciden en considerar al sujeto desde los límites de las categorías a partir de las cuales este se construye. Esta parte se abre con el trabajo de Miguel Alvarado “La metafísica del «huacho» en Latinoamérica: el barroco del padre ausente”, dedicado al estudio de *Madres* y

huachos, alegoría del mestizaje chileno de Sonia Montecino Aguirre, una colección de ensayos literarios y antropológicos que constituyen una particular reflexión sobre la condición de “hijo sin padre conocido”, propia de la mayoría de los latinoamericanos desde la conquista europea. Da cuenta de la manera en que en Chile (y, por extensión, en América Latina) lo femenino se constituye desde una ausencia de lo masculino: la ausencia como pareja de “la” mujer y del mismo modo abandono del padre. Por ello se puede afirmar que se erige desde una falta, lo cual contradice la idea “lacaniana” del padre como epicentro de la cultura y de la ley.

El segundo artículo de esta parte nos traslada al ámbito de la cultura gallega. Su autora, Ana Garrido González, examina detalladamente al personaje de Eloísa, la protagonista del cuento “La asegurada”, de Rafael Dieste, para ver como la locura, junto con la espera, contribuyen a forjar una identidad propia y particular para la viuda de vivo, es decir, la mujer que aguarda al emigrado. Con el objetivo de situar su análisis en un contexto socio-cultural más amplio, la investigadora parte de un repaso de las numerosas manifestaciones de la locura que se dan en la literatura gallega de los siglos XIX y XX, explicando a la vez cómo muchas de las locas se han convertido en iconos de dicha cultura. Además, siguiendo a Foucault, Garrido González analiza el modo particular en el que la comunidad gallega construye su concepción de locura, para intentar echar luz sobre la configuración del personaje femenino del cuento de Rafael Dieste y, en particular, sobre los porqués de su locura en cuanto elemento identitario.

En el siguiente ensayo, el investigador polaco Wojciech Sawala se propone analizar los esquemas narrativos utilizados por autores tales como Julio Cortázar, Clarice Lispector y João Guimarães Rosa para problematizar la cuestión de la identidad existencial del sujeto. El autor observa un importante paralelismo estructural entre dichos esquemas narrativos y la teoría construc-

cionista del funcionamiento del género propuesta por Judith Butler, ya que en todos los casos estudiados se trata de la existencia de ciertas proyecciones externas naturalizadas, mientras que en realidad no son sino constructos arbitrarios e inestables que pueden verse cuestionados por medio de un proceso de subversión. A la luz de estas ideas –a las que se suman la teoría *queer*, los conceptos de lo *Unheimliche* (Freud), el “valle inquietante” (Mori) o la “saciedad semántica” – se estudian tres cuentos y una novela, a saber, “Axolotl” de Cortázar, “O espelho” de Guimarães Rosa, “O ovu e a galinha” y *Perto de coracao*, ambos de Lispector, todos ellos entendidos como expresiones literarias de cuestionamientos de la realidad visible, los cuales abren camino al replanteamiento de las cuestiones identitarias. Los momentos clave de tales cuestionamientos son sobre todo la mirada al espejo y la mirada a los ojos de un animal.

Los procesos de problematización del constructo identitario se hallan también en el centro de interés de Véronique Pitois Pallares, quien estudia la novela *La muerte me da* de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, un libro híbrido que mezcla diversos géneros literarios alrededor de una trama policíaca. Sus protagonistas enfrentan violentos crímenes en los que las mutilaciones sexuales conviven en el escenario con versos de la poetisa Alejandra Pizarnik copiados por el asesino. La connotación genérica de los asesinatos y el aspecto encriptado de los mensajes poéticos que los acompañan llevan a los investigadores a adoptar una postura (auto-)reflexiva ante los sucesos referidos. Se lleva así a cabo un cuestionamiento del concepto de género, a partir del cual se reelaboran no solo las identidades individuales, sino también la articulación social y colectiva de las mismas. A lo largo del relato y a través del entramado de voces de las distintas instancias narrativas, se fragua paulatinamente una visión innovadora y subversiva de las identidades sexuales, la cual transgrede el marco heteronormativo tradicional, a la par que el texto rompe con las normas del género de la novela negra e

indaga en los terrenos del ensayo, de la poesía y de la metaficción. El “deseo de alteridad” afecta así tanto a los personajes como a la escritura misma, y desemboca en una obra que proclama el derecho a la pluralidad y a la hibridez en lo que se refiere a la identidad y al género, al igual que al ámbito de la creación literaria.

El libro se cierra con la aportación de Michelle Gama quien ofrece una nueva lectura de los cuentos del escritor mexicano Héctor Manjarrez reunidos en la antología intitulada *No todos los hombres son románticos*. Dicha lectura se realiza a la luz de tales teorías de lenguaje, cuerpo y sexualidad como: la contra-sexualidad de Beatriz Preciado (2002), el concepto ético de la nueva relación entre los sexos propuesta por Luce Irigaray (2010) o las posturas de Chantal Mouffe frente al sujeto, la alteridad y la diferencia desarrolladas desde la teoría política anclada en un corte marxista. Como demuestra la autora de este capítulo, las posibilidades que presentan esas aproximaciones teóricas comparten las mismas constantes, a saber, el lenguaje en cuanto freno y facultad, el cuerpo como lugar de inscripción y de rebeldía y el erotismo que se convierte en un acontecimiento que desobedece, la ética en tanto que una determinación y la resistencia como una prerrogativa del sujeto. Y precisamente esta última es un elemento clave para leer los relatos de Héctor Manjarrez.

Para concluir, cabe subrayar que somos conscientes de que la dificultad de analizar, nombrar y definir una práctica artística femenina radica en analizar la creatividad y la productividad de las mujeres sin por ello caer en trampas esencialistas. Por eso, queremos subrayar que no pretendemos sostener la existencia de una escritura “femenina” partiendo de una concepción “esencialista” del texto literario, sino que tenemos la intención de analizar los textos de mujeres en relación con los discursos socioculturales y una política de género inscritos en ellos dentro de las culturas hispánicas concretas.

Siguiendo a Hélène Cixous, asumimos también la dificultad que supone para una *femme-auteur* situarse en la tradición literaria, esto es, en un sistema de representación precondicionado por la previa exclusión y la invisibilidad de la mujer como “otra” que ha tenido que funcionar siempre en el discurso creado por “tecnologías de género” patriarcales. Así, partimos de la premisa de que está disponible una codificación de la “gramática violeta” (González Fernández) en los textos de autoría femenina, y, de manera particular, analizaremos la inscripción de las identidades, género y nuevas subjetividades como fruto de una tradición sociocultural que ha determinado no solo la educación, el horizonte de expectativas y de experiencias de las mujeres, sino también sus “miradas” y modos particulares de ver y sentir el mundo.

Este es precisamente uno de los aspectos en el centro de las reflexiones del grupo de investigación GENIA. Género, identidad y discurso en España y América Latina. En este sentido, el presente volumen es fruto de una trayectoria común de reflexiones teóricas y de labor interpretativa compartida, al igual que el resto de la presente serie editada por GENIA. En la misma se incluyen, además del presente tomo, los siguientes títulos:

- *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas;*
- *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas;*
- *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?.*

Editoras

PARTE I:

La identidad,
discursos de poder,
el reto de la escritura

Escritura en libertad: Identidad y tendencias diversas en la última narrativa de autoras españolas

Ángeles Encinar

(Saint Louis University, Madrid Campus)

La búsqueda de identidad ha sido durante años uno de los temas más frecuentes en la narrativa de autoras españolas. Podemos mencionar algunas obras fundamentales al respecto, como son, *Entre visillos* (1957) y *Las ataduras* (1959), de Carmen Martín Gaité, *La plaza del Diamante* (1962), de Mercè Rodoreda, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets, *Mi hermana Elba* (1980) y *Con Ágatha en Estambul* (1994), de Cristina Fernández Cubas, *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero, *La enredadera* (1982), de Josefina Aldecoa, *Queda la noche* (1989) y *Gente que vino a mi boda*, de Soledad Puértolas, y desde *Palabra de mujer* (1980), versión en castellano de los dos primeros libros de cuentos de Carme Riera, pasando por *Persona interpuesta* (1989), hasta una de sus obras recientes, *La mitad del alma* (2004); no en vano, la autora al recibir el Premio Ramón Llull por *Joc de miralls* afirmó que estaba “basada en la suplantación de un personaje por otro y en los problemas de la identidad, un tema que puede apasionar a cualquier persona que escribe: el hecho de no saber quiénes somos” (Riera 1989: 55). Tenía toda la razón la autora mallorquina, pues interesa a todo escritor, hombre o mujer, antes y ahora. En la obra entera de José María Merino –novelas, cuentos, microrelatos– sobresale esta cuestión, fundamentalmente en *La orilla oscura* (1985); y para ejemplificarlo con una autora muy actual citamos el volumen de microrrelatos de Patricia Esteban Erlés, *Casa*

de muñecas (2012), que destaca por este tema y por la adopción de una estética tragicómica sumergida en el género fantástico y de terror. La identidad, por tanto, ha sido foco narrativo en numerosas obras desde la posguerra hasta el momento actual. Sin embargo, si en algunas de aquellas primeras novelas de mujeres se trataba del inicio de la autoconcienciación, del descubrimiento propio de ser mujer, intentando liberarse de las presiones sociales y políticas impuestas durante siglos por el patriarcado, la aproximación en la actualidad se parangona con el afán de todo ser humano de poseer una identidad, anhelo muy dificultado por la fragmentariedad que caracteriza a la sociedad y el mundo contemporáneos y por la profunda crisis de valores.

Si bien tendremos en cuenta este tema en las presentes reflexiones, no será un objetivo prioritario. Nuestra propuesta es presentar la variedad de tendencias y recursos técnicos utilizados por distintas autoras en estas primeras décadas del siglo XXI. Enfocaremos las novelas de Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne* (2012), Sara Mesa, *Cuatro por cuatro* (2012), y Begoña Huertas, *Una noche en Amalfi* (2012), junto con algunos cuentos de las colecciones de Mercedes Cebrián, *El malestar al alcance de todos* (2004), Cristina Grande, *La novia parapente* (2002) y *Dirección noche* (2006), y Pilar Adón, *El mes más cruel* (2010). No obstante, antes que nada, vamos a referirnos muy brevemente al contexto sociopolítico que ha rodeado a la autoría de escritoras en los últimos años. En un interesante artículo del año 1995, Rosa Montero señalaba que los avances culturales y sociales alcanzados por las mujeres en Europa durante un período de cincuenta años, a partir de la Segunda Guerra mundial, habían tenido lugar en España en tan solo dos décadas, de 1975 a 1995, por ello se había creado una situación muy especial respecto a la adaptación de la mujer y de la sociedad a todos estos cambios (1985: 381). En este sentido, desde mi perspectiva, es lógico que la velocidad de cruce de

los cambios relacionados con la posición de la mujer española en los años más recientes haya disminuido, mantener un ritmo tan vertiginoso como el de entonces hubiera resultado casi imposible. Por otro lado, si examinamos el panorama mundial, tenemos que aceptar que el camino se está haciendo largo y empinado para todas las mujeres, al igual que en nuestro país, y mucho más en la actualidad con un gobierno extremadamente conservador, que ha hecho de la crisis económica global su bandera y punto de apoyo para recortar todo tipo de derechos y libertades que, en su momento, nos parecieron irrevocables.

Una vez insinuado el marco contextual, vamos a centrarnos en obras de escritoras que demuestran variedad y plena libertad de enfoques, tanto en contenido como en registros narrativos. *El lector de Julio Verne* es la segunda entrega de los “Episodios de una guerra interminable”, proyecto novelesco de gran envergadura que al modo galdosiano se ha propuesto la escritora madrileña Almudena Grandes. El tiempo y el espacio narrativo se detallan al inicio, en el interior, al precisar bajo el título “La guerrilla de Cencerro y el Trienio del Terror, Jaén, Sierra Sur, 1947-1949”. Los tres primeros capítulos, el cuarto se puede considerar un apéndice, se corresponden a cada uno de esos años, y el narrador es Nino, ya adulto, que rememora ese tiempo de aprendizaje, desde la edad de nueve años y en la casa cuartel de la Guardia Civil de Fuensanta de Martos, donde su padre había sido destinado. El modelo de la *Bildungsroman* y la novela de aventuras configuran el texto sin perder por ello el importante valor testimonial de una época y de unas gentes: varios de los personajes están basados en la realidad, y afrontaron de manera épica la crueldad, la represión, la violencia y la hambruna a las que se vieron sometidos en la inmediata posguerra.

Resulta un gran acierto la perspectiva narrativa, que sitúa al niño en aquel momento, pertrechado sobre todo de inocencia e

ingenuidad –aunque en algunas ocasiones se incorporan reflexiones desde una visión adulta– y enfrentándose a acontecimientos y experiencias que marcarán su vida y le enseñarán la dificultad de cualquier elección con su correspondiente responsabilidad moral. La trama justifica episodios descriptivos, a modo de crónica, de la persecución de los maquis y de la dictadura del terror impuesta como único método de control de los rebeldes, pero también del miedo y de la angustia de la familia del protagonista, cuyo padre parece haber aceptado el desempeño de esa profesión forzado por las circunstancias.

Los personajes femeninos tienen una importancia relevante en el texto. La madre de Nino, mujer de Guardia Civil, muestra una personalidad fuerte. Mercedes es ama de casa y se dedica a las tareas tradicionales encomendadas a la mujer en esa época; sin embargo, es una mujer con las ideas claras y segura de su posición en todo momento. Si bien acepta las decisiones maritales tomadas sobre su hijo o relacionadas con alguna conducta de este, no claudica nunca cuando se trata de juzgar los procedimientos de los guardias en su persecución a los republicanos de la resistencia. Nino recordará impresionado las palabras de su madre:

-Esto no se va a acabar nunca, Antonino, ¿me oyes?, nunca. Por cada uno que matéis, se van para arriba siete, y cuando matéis a esos siete, ya habrá en el monte catorce...

Él le pidió que se callara, pero ella negó con la cabeza porque no había terminado de hablar. (Grandes 2012: 64)

Y en otra ocasión defenderá con vehemencia a la mujer de Cencerro –héroe y símbolo de la resistencia en toda la zona y pesadilla del régimen franquista–, que estaba en prisión acusada falsamente:

...¿Decir que te acuestas con tu marido es hacer propaganda subversiva? Y ponerle los cuernos, ¿qué es? ¿Apoyar a Franco? Pues sí que, tanto cura y tanta misa, y luego...

-Que te calles, Mercedes, que no sabes de lo que hablas.

-Pues no me callo porque no me da la gana [...] Lo único que hizo la Rosa fue decir que la había dejado embarazada su marido. ¿Eso es para ir a la cárcel? (2012: 92)

Resultan fundamentales estos diálogos para comprobar las contradicciones vividas en el seno de una misma familia, algo común en aquellos años, además de evitar una visión maniquea de los personajes. Pero la escena donde deslumbra el arrojo de esta mujer es cuando se opone frontalmente al superior de su marido y autoridad máxima del pueblo al pretender que su hijo actúe de correo en una situación de emergencia. En esa circunstancia no duda en calificar de cobarde a aquel hombre y de asegurarle que merece la muerte por sus continuas represalias a inocentes. Nino admitirá que sintió miedo al verla, escucharla y entender el alcance de sus afirmaciones.

El apodo de "las Rubias" aglutina a un grupo de mujeres de primordial trascendencia en el entramado novelesco. Son todas viudas y huérfanas del bando de la República, vigiladas y perseguidas con insistencia, que, a pesar de su desgracia y de su situación ominosa, afrontan la vida con valentía y no se han dejado doblegar ni vivencial ni ideológicamente. Ni los actos vandálicos de los falangistas al finalizar la guerra (los afeitados de cabeza a mujeres e hijas de republicanos), ni el acoso policiaco para obstaculizar sus medios de subsistencia, ni su encarcelamiento injustificado, ni la noticia de la muerte del hijo de una de ellas en una persecución logran disuadirlas de su empeño en vivir en su propio lugar y de manifestar con su conducta la persistencia en sus convicciones. Así sucede con una de ellas, Filo, embarazada por su relación con

uno de los refugiados en el monte, que desafía a los habitantes del pueblo que pretenden abochornarla públicamente: “Estoy preñada, sí, de cuatro meses y medio. ¿Pasa algo? No me da vergüenza. Es asunto mío y de nadie más” (2012: 284). La independencia de estas mujeres y su solidaridad representan los valores de libertad e igualdad que las mujeres consiguieron durante la II República, suprimidos de forma radical por la dictadura franquista. Aborda el texto esta visión de una existencia posible de convivencia paritaria soterrada oficialmente al finalizar la guerra.

Doña Elena representa el ámbito educativo, esencial en el desarrollo de Nino. Casada con un maestro encarcelado por ateísmo y por manifestar opiniones científicas, que morirá en prisión pocos días después de la victoria de Franco, coincide estando ya viuda con la madre de las Rubias por razones familiares y desde entonces un sentimiento de solidaridad y profunda amistad cimentará sus relaciones. Elena dará clases de mecanografía y taquigrafía a Nino, pero mucho más importante que eso, será quien le introduzca al mundo de la lectura. En las estanterías de esta mujer el joven encontrará todas las novelas de Julio Verne, autor descubierto por casualidad que conseguirá fascinarle –de ahí el título de la novela–, y obras de la literatura universal, desde las creaciones cervantinas hasta la poesía de Machado o Neruda y las novelas de los clásicos rusos, Baroja y, cómo no, las obras completas de Galdós. Esta mujer culta le propone la lectura de algunos Episodios Nacionales para una mejor comprensión de la historia española aprendida en la escuela. Además de literatura, música y otras disciplinas, doña Elena, reconocerá Nino, “sobre todo, me enseñó un camino, un destino, una forma de mirar el mundo, y que las preguntas verdaderamente importantes son siempre más importantes que cualquiera de sus respuestas” (2012: 191).

Las mujeres comparten primer plano con el protagonismo masculino, y todos juntos dan testimonio de una lucha y de unos

valores que defendieron sin atisbo de claudicación. Una obra, la de Almudena Grandes, de compromiso con la historia, sin duda, pero de calidad literaria, porque partiendo de hechos reales sabe transformarlos bajo el tamiz de la ficción y logra convertirlos en una fábula de poderosa verosimilitud.

También es oportuno calificar de comprometida la novela de Sara Mesa, *Cuatro por cuatro*. Escritora madrileña residente en Sevilla, con esta obra fue finalista del Premio Herralde de Novela 2012. No es nueva en el panorama literario, aunque ella misma se ha considerado una “outsider” al ser preguntada en una entrevista (2012, en línea), pues ya ha publicado otras dos novelas, una de ellas ganadora del Premio Málaga, dos colecciones de cuentos y un poemario que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Miguel Hernández en 2007.

Cuatro por cuatro es una obra innovadora tanto por su estructura y el manejo del punto de vista como por su temática. Dividida en dos partes y un epílogo, en la primera aparecen dos líneas narrativas en diferentes secuencias temporales: en una, iniciada en el mes de febrero, es Celia la narradora en primera persona, una joven de quince años perteneciente al grupo de las becas que ha liderado un intento de fuga; en la otra, con origen en noviembre, un narrador omnisciente va presentando algunos de los hechos relacionados con estudiantes, profesores y personal del Wybrany College, institución educativa fundada para ricos por un exiliado polaco que acepta a algunos jóvenes de clase social baja, gran parte de ellos hijos de los empleados de mantenimiento y limpieza. La distinción narrativa también sirve para subrayar la segregación entre unos alumnos y otros: existe el módulo de “Especiales”, así se denomina a los alumnos acogidos, y el edificio donde viven los estudiantes de solvencia económica.

El *colich*, grafía españolizada a lo largo del texto, está situado en un espacio no precisado de forma voluntaria para alejar a los

curiosos, se afirma desde la omnisciencia narrativa, pero cercano a Cárdenas y camino de la desaparecida ciudad de Vado, territorio imaginario creado por la autora en *Un incendio invisible*¹. Tampoco se determina el tiempo, suspendido en cierta forma, como se indica, “los días se parecen tanto los unos a los otros, se acumulan unos sobre otros, se amontonan” (Mesa 2012: 18), aunque se actualiza en algunos hechos y en la clara alusión a la página web del colegio. Esta ausencia de coordenadas espacio-temporales claras resulta muy apropiada para dotar a la temática de un carácter universal, pues la explotación de los débiles, el establecimiento de relaciones coercitivas de poder y la alienación del ser humano son rasgos que persisten en este mundo globalizado.

La segunda parte, titulada “Diario de un sustituto”, sigue el formato anunciado con un total de cincuenta y cinco entradas que van desde el 12 de noviembre, día después de la llegada del profesor suplente al *colich*, hasta el 23 de febrero, cuando ya está fuera del recinto. El lector entenderá ahora algunos de los misterios planteados en la primera sección. Desde el inicio se van presentado diferentes perspectivas y se van descubriendo algunos hechos en parte vislumbrados, aunque surgen nuevos interrogantes: ¿qué ha sucedido con el anterior profesor, García Medrano?, ¿por qué nadie se refiere a eso?, ¿la desaparición de Celia responde a una expulsión o se trató de un suicidio, como parece insinuarse? Protagonista y lector se verán inmersos en estas incertidumbres, pero a ellas se acumularán algunas certezas: el ambiente de humillación y extrañamiento, la farsa, el fingimiento. Este último es el comportamiento adoptado por el sustituto, que ha usurpado la

1 La creación de este lugar imaginario, presente ya en tres novelas de Sara Mesa, nos hace recordar la mítica Región de Juan Benet; también la misma escritora ha recordado este tipo de espacios ficticios entre los que destacaba “la Santa María de Onetti y el condado de Yoknapatawpha de Faulkner” (2012, en línea).

personalidad de su excuñado y está ocupando un puesto docente para el que no está preparado, por eso apuntará en su diario: “El esfuerzo del fingimiento es agotador, pero también imprescindible en esta etapa de mi vida” (2012: 121).

Las relaciones de poder recorren el texto. Los estudiantes ricos tienen preferencia frente a los especiales; los chicos fuertes se imponen sobre los débiles; Celia se verá domeñada por el Guía, el psicólogo del colegio que acabará abusando de ella; el director humillará a la subdirectora, conocida tan solo con el sobrenombre de “la Culo”, claro ejemplo de su alienación, y también se aprovechará de Ignacio, su particular Gerasim; hasta Isidro Bedragare, el sustituto, parece imponerse sobre la limpiadora. Las mujeres son las peor malparadas en este microcosmos, pues se llegará hasta el extremo de la explotación sexual de las niñas becadas incapaces de mantener un nivel mínimo en sus estudios. La revelación de este hecho sorprendente, asumido por el director como “el mal contemplado de frente, como complemento ineluctable del bien, sin connotaciones morales” (2012: 191), dota de pleno sentido a los documentos que Bedragare custodiaba y que conforman el epílogo novelesco titulado “Héroes y mercenarios (Los papeles de García Medrano)”. La fragmentariedad caracteriza esta última parte, donde en una docena de páginas se concentran reflexiones filosóficas sobre la negación del ser y la privación de libertad del ser humano –recluidas las niñas, o niños, en un espacio de cuatro por cuatro al que alude el título– hasta convertirlo en un individuo totalmente alienado, animalizado.

El gran teatro del mundo calderoniano cobra significación en esta novela de “raigambre kafkiana” (Basanta 2013), y también de horror, donde todos representan diversos papeles y fingen no saber más de lo que se les ha señalado en el guión. Es importante subrayar dos aspectos sobresalientes en esta ficción. El primero: si bien hombres y mujeres son víctimas de la dictadura de un poder

deshumanizante, son sobre todo ellas las grandes afectadas. En la genealogía femenina predomina el fracaso y el rechazo entre hijas y madres. La prostitución, el abuso, el suicidio y la alienación han sido resultados de la opresión a la que han sido sometidas unas y otras, en especial las que provienen de un estatus social bajo. Desde una perspectiva feminista, habría que pensar en la novela bajo el paradigma de la transmodernidad que

configura sin duda una ética, pero crítica y deconstructiva frente a las tendencias universalizadoras, [...] inmersa en la heterogeneidad y la contextualidad, comprometida en una constante analítica del poder, en la reconstrucción de una genealogía propia, de una mitología, de un imaginario creador y electivo, en la apertura y exploración de nuevas formas de subjetividad, que apuesta por la libertad y la ficción de unir la estética a la ética en el reto de la autonomía. (Rodríguez Magda 1997, en línea)

El ambiente de irrealidad o de pesadilla, tan presente en el texto (“El silencio es turbador [...]. Hay una cualidad anómala en las sombras. Una temperatura enfermiza, como de destemplanza” [Mesa 2012: 128]), remite a un mundo de exclusión, de explotación y enajenación del que cada vez se van conociendo más datos. Por ello, la denuncia exige una liberación, una erradicación de ese modo de ver y estar en el mundo y, en este sentido, es acertado considerar la novela desde el prisma de la transmodernidad, que no solo apunta al hecho de la necesidad de transformación, sino también a la

necesaria transcendencia de la crisis de la modernidad, retomando sus retos pendientes éticos y políticos (igualdad, justicia, libertad...). [...] [ya que] Los enunciados de la pospolítica o el postdeber no pueden resolverse en el nihilismo, sino en la formulación

de un horizonte que asuma el vacío ontológico como desafío racional, creador y comprometido. (Rodríguez Magda 2011: 7)

El segundo aspecto notable está relacionado con la intertextualidad y la escritura. El apelativo de Gerasim, a semejanza del personaje de *La muerte de Iván Illich* de Tolstoi, para el alumno predilecto del director, la lectura de *La calera*, de Thomas Bernhard, por parte del sustituto, o la cita del ensayo de Elias Canetti en los papeles de García Medrano son referentes ineludibles que intensifican la temática tratada en la ficción. Por otro lado, la escritura del diario de Isidro Bedragare, escritor frustrado, se convierte en confirmación de la veracidad textual desde su perspectiva al afirmar: “me di a escribir diarios porque en ellos no es necesario inventar nada. Todo se convierte en un puro registro, una consignación metódica de hechos [...]. Jamás tengo tentaciones de inventarme las cosas” (Mesa 2012: 133). El acto de escribir llega a transformarse en prueba, según esto, pero la naturaleza de lo contado es tan ilusoria en ocasiones que se desdibujan las fronteras entre lo real y lo ficticio, e incluso el narrador contemplará la posibilidad de plasmar lo sucedido en una novela de misterio o de miedo. Inextricable la unión entre realidad y ficción, parece postular el texto, muy en la línea de las declaraciones efectuadas por la autora: “En casi todo lo que he escrito hasta ahora me sucede lo mismo: hay una sensación de irrealidad pero todo es real, o podría serlo [...] es más bien una tendencia mía a fijarme en el ángulo extraño de las cosas. Es que este mundo, si se mira de cerca, es muy raro” (2012, en línea).

De suspense, un auténtico *thriller*, es la novela *Una noche en Amalfi* de Begoña Huertas, autora que desde su primera publicación en 1996 –el volumen de relatos *A tragos*– ha desarrollado una narrativa novedosa con una voz personal. En su última obra, una pareja joven emprende la etapa final de su viaje hacia la costa

amalfitana donde espera pasar unos días tranquilos de vacaciones. Durante el trayecto en barco la mujer, Lidia, no para de utilizar su teléfono móvil y el portátil para acabar supuestamente el trabajo pendiente y poder disfrutar del descanso veraniego. Sin embargo, al llegar a su alojamiento, la falta de internet le supone un enorme contratiempo, porque necesita enviar un informe a su empresa antes de entregarse al deseado ocio. Este estado de incomunicación inicial irá aumentando de forma angustiosa a lo largo de todo el tiempo narrativo, la noche de espera que el marido, Sergio, padece confiando en el regreso de Lidia, que se había desplazado a Amalfi para acceder a la red y así finalizar su obligación laboral. El paso del tiempo adquiere protagonismo estando muy presente en el devenir de la ficción –las horas se van registrando de forma progresiva al consultar el móvil– y motivando algunos hechos de la trama, el más importante el encuentro entre los dos hombres, el marido y el vecino de hotel, que más tarde saldrán en busca de la mujer.

El lector no tendrá acceso directo al personaje de Lidia, salvo unos instantes al comienzo y al fin de la novela, pero se irá haciendo una imagen de ella a través de la conversación entre estos hombres; estrategia narrativa muy sugerente que subraya un acertado perspectivismo. La ausencia de voz de la mujer, el expresivo silencio, fue uno de los motivos recurrentes más significativos en las novelas femeninas de posguerra; sin embargo, en pleno siglo XXI el hecho de que la mujer no tome la palabra, en la vida real o en la ficción, no se debe a una represión política o social similar a la de aquellos años sino a una decisión propia o, en ocasiones desafortunadas, a la violencia de género, como se desvelará en el desarrollo narrativo de esta obra sin conocer con certeza el alcance de dicha acción hasta la conclusión.

Es interesante subrayar la percepción que Sergio tiene de Lidia. Ante la pregunta de cómo es su mujer por parte del ex-

traño, que sorpresivamente no es alguien ajeno para ella, la respuesta se circunscribe a un ámbito de indecisión para finalizar con un adjetivo tan indeterminado como ‘normal’, e incluso, en otro momento, admitirá para sí que su relación está basada en el desconocimiento. No obstante, la imagen proyectada es la de una mujer progresista. Embarazada antes de formalizar su vida de pareja, el nacimiento del niño no supuso ninguna restricción a su actividad; por el contrario, aceptó los nuevos retos propuestos por su empresa, que la obligaban a pasar estancias largas fuera del hogar y a delegar en su marido y en su suegra el cuidado del hijo. Frente a la maledicencia familiar en relación a sus prolongadas ausencias, Sergio opondrá la satisfacción de convivir con una mujer diferente, alejada de toda expectativa convencional, que no se deja amedrentar por reproches sin fundamento.

Esta visión liberal se confrontará con un punto de vista diferente: la posibilidad de que esta mujer lleve una doble vida y practique la poligamia. De hecho, para pasar el tiempo de espera el marido mirará un fichero con fotos en el ordenador y se sorprenderá de ver a Lidia con un niño en sus brazos en nada parecido al hijo común. En varias ocasiones, la novela enfatiza el importante papel de la tecnología y cómo el exceso de información o la carencia de algunos recursos, como internet o la cobertura de la telefonía móvil, produce efectos desestabilizadores en las vidas de los individuos, pues en la actualidad es preciso admitir que el progreso tecnológico es “uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva con el mundo” (Pérez Tapias 2003: 18).

Las temporadas extensas en Brasil, China o Rusia propiciarían la idea de haber creado otra familia en un lugar distante. Resulta transgresora esta propuesta ficticia, sobre todo si tenemos en cuenta que la definición de la palabra poligamia en el diccionario de la Real Academia Española señala, en su segunda acepción,

“régimen familiar en que se permite al varón tener pluralidad de esposas”, y en primer lugar, al precisar la connotación de polígamo, especifica que su mayor uso es “para referirse al hombre que tiene a un tiempo varias esposas”. La condición de igualdad entre todos los seres humanos en lo bueno y en lo malo, que debería estar totalmente asumida en el siglo XXI, supondría una aceptación de esta opción en personas de ambos sexos. Pero, como en tantas ocasiones, la teoría y la práctica parecen recorrer caminos diferentes. Así, el pacto implícito entre amantes, “aceptar sin retener al otro sus idas y venidas” (Huertas 2012a: 116) recordará el otro personaje masculino de la novela, no se mantiene de forma bilateral debido al orgullo malherido del hombre y, por otro lado, la idea de una mujer polígama resultará impensable para Sergio, en el extremo de la ingenuidad, a pesar de algunas evidencias.

Según ha declarado Begoña Huertas, el autoengaño fue la idea-germen de la novela (2012b). En este sentido, no sería en absoluto banal que el libro de lectura de Sergio durante el viaje fuera *Cómo funciona el cerebro*, donde se exponen curiosos conceptos sobre el funcionamiento de la mente, a modo de una computadora, respecto a la maldad o el sentido común. Esas reflexiones científicas contrastan sobremanera con el comportamiento de este hombre que, a pesar de la acumulación de pruebas, se niega a aceptar una realidad inesperada y adversa. La cita inicial que enmarca al texto, “El mundo quiere ser engañado, pues será engañado”, adquiere plena significación y se convierte en uno de los temas centrales desarrollados en la obra.

Coincidimos con la opinión de Santos Sanz Villanueva al referirse a la literatura escrita en las últimas décadas y señalar “que la novela sí ha dado fe del fenómeno revolucionario del cambio de papel de la mujer en la sociedad” (2013: 36). Y también es apropiado añadir que desde una lectura feminista de la novela de Huertas, cuya protagonista sería representante de la lógica igualdad entre

los sexos en todos los ámbitos, habría que inferir la necesidad de alcanzar los postulados propuestos por el feminismo ético o humanista, del que hablara Celia Amorós, que aboga por un proyecto de sociedad que posibilite la existencia de un sujeto máximo, y con él se refiere a un sujeto, tanto hombre como mujer, con el máximo nivel de autonomía y de capacidad crítico-reflexiva (*vid.* Caballé 2013: 315).

La ironía es, entre otros, uno de los recursos más y mejor utilizados por las autoras españolas actuales. Está muy presente, por ejemplo, en las obras de Mercedes Abad, Mercedes Cebrián, Isabel González, Cristina Grande y Berta Marsé. Señalaba Rosi Braidotti que una de las formas adoptadas por las prácticas feministas del “como si” (*as if*) es la ironía, que es la ridiculización aplicada de forma sistemática, una interminable provocación, una sana deflación de la retórica demasiado vehemente. Una posible respuesta a la nostalgia generalizada de la cultura establecida no se puede resumir, tiene que practicarse, según ella (1996: 13-14)². A esto se dedica con maestría Mercedes Cebrián en *El malestar al alcance de todos*, colección de cuentos cuyo título parodia la reconocida obra de Freud. El relato que abre el volumen, “Aluminosis”, discurre en abundancia irónica al contar el yo narrador, el novio de la boda que acaba de celebrarse, mientras espera que el fotógrafo capte la instantánea del momento, lo que vislumbra en su futuro matrimonial: una temprana infidelidad con su cuñada soltera; y su ensimismada fantasía llega a tal extremo que acucia al profesional para que realice la fotografía sin darse cuenta de la ausencia de su reciente esposa. La banalización de la unión matrimonial será el hilo conductor de la narración y así se manifiesta en numerosas ocasiones:

2 La traducción es nuestra.

[...] cómo despertar al mundo de su atocinamiento y decirles que no es solo con esa chica de blanco marfil con la que me he casado, sino también con la afición por la informática de su hermano Fran, con las reglas dolorosas de su hermana Berta y con la alergia al polen de sus sobrinos. (Cebrián 2011: 11)

Y algo más adelante:

[...] cruzaremos dentro de unos años el umbral que nos habilite como matrimonio sin hijos. Sabremos dónde hemos puesto las cosas [...] y nuestro piso se tornará casa-museo, con centenares de objetos acumulados y un horario estricto y restringido de visitas. Y eso sí, ni una bolsa en los ojos por berrinches nocturnos. (2011: 13)

También es una boda la anécdota de “La novia parapente”, cuento que titula el primer libro de relatos de Cristina Grande. La perspectiva irónica se subraya desde la voz narradora: en esta ocasión es la novia quien transmite sus sentimientos de una forma nimia minutos antes de la celebración, durante la ceremonia y en los momentos posteriores de felicitación. La falta de entusiasmo previa (“Se supone que me caso dentro de veinte minutos. Se supone que hoy no es un día cualquiera” [2011: 18³]) se transforma en celos y vacilaciones expuestos de un modo sarcástico y socarrón hasta pensar incluso que la boda podría detenerse si se cayera encima del cura el enorme crucifijo y lo matara, al igual que sucedía en la película *El día de la Bestia*. Por último, a la salida de la iglesia, una fuerte racha de viento convierte el traje de novia en un parapente próximo al despegue y para evitarlo la prota-

3 Este volumen reúne todos los cuentos publicados por la autora hasta ese año. Todas las citas al texto provienen de esta edición.

gonista pide a su padre que le queme el vestido con el cigarrillo, petición de marcado carácter simbólico, que provoca en ambos un estallido de risa. El tono irónico suprime cualquier señal de la pompa esperada en estos casos, patente –como sucedía en el otro cuento– en la falta de protagonismo concedida al novio, aludido solo de manera fugaz. En ambas narraciones se manifiesta una tremenda ironía y humor al afrontar la temática del casamiento, presentado sobre todo como un trámite festivo y social, incluso absurdo, que anula cualquier significado de mayor compromiso entre los contrayentes. La visión de ambas autoras ridiculiza la institución matrimonial, a pesar de que se efectúe mediante el rito religioso, e induce a pensar en su desvalorización.

Los personajes femeninos de los cuentos de Mercedes Cebrián responden a la imagen de una mujer actual consciente de su posición de igualdad en el mundo. En “Algo resentido de este pie”, desde el mismo título se alude a la idea de subversión al masculinizar el adjetivo de la canción infantil. La narradora resume con enorme sentido del humor e ironía su encuentro con el chico que se convierte en su pareja, y admite que para hacerle sentir bien permite que sobresalga su ego, pues su cojera le acompleja. Pero más adelante, en una reunión con amigos, el orgullo de aquel quedará derrocado al fallar en una respuesta del Trivial y hacer que el equipo de chicos pierda frente al de chicas. Esto motivará un acto de violencia de género inesperado, oculto a primera vista, que la joven no está dispuesta a olvidar. Su revancha es un acto de crueldad psicológica, pues en la fiesta sorpresa de cumpleaños de su pareja le regala unos zapatos de diseño que, a sabiendas, resaltan su minusvalía. El sarcasmo de las líneas conclusivas enfatiza su intención:

Cuando abrió el paquete le dije: Póntelos, Floreal, póntelos ahora y déjame ver cómo te quedan [...] y allí todos coreando como en

las bodas Que se los ponga, que se los ponga. Yo, al verle la cara dudosa, le dije Oye, si prefieres otro modelo se pueden cambiar sin ningún problema. (2011: 26)

En “Retóricos anónimos” y “Libro de la familia” se vale de la parodia para mofarse del exagerado afán cultural de algunos individuos en la sociedad contemporánea y para desacreditar los populares libros de autoayuda. Ambos relatos presentan una estructura original para desarrollar su temática. En el primer caso, a través de las entradas del diario del protagonista se comprueba el efecto nulo de la terapia seguida. El otro cuento está dividido en tres secuencias narrativas que se corresponden con los prólogos del autor a la primera, segunda y tercera edición de su libro *Repare su vida familiar*, aparecidas en 1994, 1996 y 1998 respectivamente, que de manera progresiva demuestran la inutilidad de sus propuestas, dada la catastrófica evolución de su vida personal. Con extraordinario humor, una prosa mordaz y un uso hiperbólico de la ironía efectúa una mirada crítica al mundo actual. La perspectiva paródica adoptada por la escritora madrileña está en la línea de las nuevas figuraciones y de la búsqueda de estilos más imaginativos propuestos por las teorías feministas (Braidotti 1996: 13).

Volvemos a la cuentística de Cristina Grande, cuya narrativa destaca por la profusión de temas transgresores y por su singularidad estilística. La extensión de sus relatos suele ser de tres o cuatro páginas, de ahí la técnica predominante de la sugerencia, fundamentada en la elipsis y la cuidadosa elección de la palabra exacta que permite provocar en el lector diversas interpretaciones. Sus historias sustentan muy bien las teorías de Ricardo Piglia en torno al cuento, al señalar que “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (2000: 106). El comienzo abrupto de algunas narraciones deja ver enseguida su afán subversivo; así sucede con las frases cortas, incisivas, que

inician “Sequoia”: “Ojalá pudiera dormir un rato. Olvidar durante unos minutos que acabo de perder un buen amigo. Y, por qué no decirlo, también he perdido una buena polla” (Grande 2011: 22); y “Día 13”: “Cuando dije soy una buena persona supe de inmediato que me había vuelto a confundir de hombre” (2011: 78).

Las relaciones personales, entre padres e hijos, amigos y parejas, son motivos recurrentes en sus ficciones y en el último caso siempre desarrolla las anécdotas poniendo de manifiesto la lógica paridad que debe existir entre los sexos. En “Aves y pájaros”, la indecisión primitiva de la protagonista de mantener dos amantes simultáneamente se resuelve con naturalidad al constatar que uno de los hombres no encuentra ningún reparo ante esa situación, pues es lo que él hace. Asimismo, en “La ruta natural”, inmersa en el ambiente lúdico de los palíndromos desde el propio título, la narradora de treinta y ocho años admite sentirse muy cómoda en su estado: soltera, decidida conscientemente a no casarse, por mucho que insistan, y a continuar con los dos amantes que se llevan treinta años y se conocen, pero aceptan su condición. El lenguaje coloquial, las numerosas referencias cinematográficas, la ironía y el humor son constantes de su escritura que, junto a la temática expuesta, refleja muy bien el concepto de mujer configurado en la primera década del siglo XXI, con una construcción del cuerpo liberada de “cualquier rigidez identitaria”, que aspira a ser un “cuerpo deseante, olvidado de los marcos tradicionales” (Caballé 2013: 318). De este hecho han sido conscientes algunos críticos actuales y así, en el artículo ya citado, Sanz Villanueva puntualizaba: “[...] En el relato de la sexualidad, las mujeres han alcanzado una intensidad y franqueza que supera a los narradores hombres” (2013: 35).

Una narrativa impregnada de lirismo caracteriza los dos volúmenes de cuentos de Pilar Adón; de hecho, en ambos libros se separan los relatos por poemas intercalados que responden a la

intención de la autora de establecer la transición entre uno y otro de modo gradual (2011: 363). El tono de sus cuentos conforma un mundo propio al que el lector tiene acceso sin plena seguridad de lo que allí ocurre, intuyendo tan solo posibles interpretaciones a través de las sugerentes descripciones y de las atmósferas creadas. Así ocurre con la ficción que inaugura *El mes más cruel*, “En materia de jardines”. Las dos protagonistas creen ayudarse mutuamente y esa es la razón para su convivencia temporal en el enorme caserón de tres pisos de Sara. Olivia Fouquet se considera dueña de una cualidad que le permite ayudar a los seres con problemas y ese es el objetivo asumido al trasladarse a vivir con esta mujer en apariencia enferma. Sin embargo, será Sara quien le confiese haber aceptado su compañía a sugerencia del padre de Olivia, su jardinero, para lograr la recuperación de ella. El comportamiento extraño de ambas mujeres deja al lector con total incertidumbre, pues la única evidencia que se puede concluir es la pretensión de dominio de una sobre otra y la posible manipulación de ambas por parte del padre.

La naturaleza tiene un papel muy importante en estos cuentos y se constituye en escenario de peligro o de protección, a semejanza de lo ocurrido en los cuentos infantiles de los que *Tejidos y novedades* es deudor, como señalaba la autora (2011: 361). Las dos amigas de “El infinito verde”, en su búsqueda incierta del cadáver del loco que tanto les atrae, se pierden en el bosque, que se va transformando en un espacio asfixiante y termina por abducir a una de ellas metamorfoseada en paisaje. En “El fumigador”, la casa está protegida por un espacio boscoso que alejará y asustará a los extraños con intención de aproximarse a este lugar donde se refugia Darío junto a su nodriza y el marido de ella. La supuesta deformidad del niño justifica el motivo de su reclusión y el celo desmedido de sus cuidadores, que se sienten satisfechos con la creación de una insólita relación de sumisión y dependencia. El

anhelo de protección sobrepasa los límites de la sensatez y ha evolucionado hacia un despotismo de cariño y de agradecimiento exigidos al joven, de este modo se revela de forma sarcástica en la conclusión ficticia: “Desaparecería así la tiranía de los fumigadores para dar paso a la opresión de los seres cercanos, de esos seres buenos: los seres queridos. Tan magnánimos y tan protectores” (2010: 77). Las experiencias de sometimiento y dependencia no dan tregua a los personajes de estas historias –hombres, mujeres o niños– sumidos en vivencias de inseguridad, miedo y, en muchos casos, de la crueldad anunciada en el título.

Para concluir, nos referimos a una entrevista realizada a Jaime Salinas, en el año 1998, donde afirmaba tener la impresión de que

se está leyendo más, sobre todo las mujeres desde su *emancipación* (con todas las limitaciones y desigualdades a las que siguen sometidas) tras el franquismo. La mujer es una gran lectora y eso lo ve uno en los transportes públicos. [...] Afortunadamente, la situación de la mujer en España ha cambiado mucho desde la democracia y la que antes estaba relegada a las tareas de la casa, hoy está trabajando y tiene una sensibilidad que la lleva a preferir leer un libro a leer un periódico. (2013: 54)

Considero acertada esta opinión del antiguo editor de Alianza y Alfaguara, y más teniendo en cuenta que desde entonces han pasado dieciséis años, tiempo en el que las mujeres han alcanzado mayores progresos en todas las esferas. Además, es lugar común admitir que todo gran escritor o escritora ha sido antes que nada un gran lector o lectora. Es obvio que hoy en día se puede confirmar la existencia de un nutrido grupo de escritoras que escriben muy bien y están desarrollando una obra literaria de una gran calidad. Hemos analizado algunas obras que

nos parecen representativas, pero vamos a mencionar algunas otras de sumo interés, desde nuestro punto de vista, que no hemos enfocado por los límites de extensión del presente trabajo. Serían: la última entrega de la serie policiaca de Alicia Giménez Bartlett, *Nadie quiere saber* (2013), ya que entra de lleno en un tema de denuncia feminista; también dentro de este género se sitúa la novela más reciente de Carme Riera, *Naturaleza casi muerta* (2012), brillante obra de intriga con una poderosa crítica social; *Madrid Blues* (2008), de Blanca Riestra, novela urbana narrada de forma coral que incorpora a su trama el acto terrorista del 11-M; *La hija del Este* (2012), de Clara Usón, donde realidad y ficción se entretajan en dos líneas narrativas que reflexionan sobre los nacionalismos extremos y los intereses políticos; *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz, situada en los años de la Transición con una protagonista adolescente en busca de una identidad propia; o la recién aparecida *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, que combina la temática de la precariedad laboral y la enfermedad mental con la metaliteratura. Y no puedo dejar de mencionar, muy brevemente, algunos libros de cuentos, como son: *Compañía* (2004), de Cristina Cerrada; *Submáquina* (2009), de Esther García Llovet; *Azul ruso* (2010), de Patricia Esteba Erlés; *Casi tan salvaje* (2012), de Isabel González; y el último volumen de Julia Otxoa, *Escena de familia con fantasma* (2013).

Todas las obras mencionadas y las analizadas en este trabajo demuestran la variedad temática y de procedimientos técnicos de las autoras españolas actuales. Novelas y cuentos afrontan el desafío de crear una literatura de calidad que refleja, en mayor o menor medida, el mundo contemporáneo y que fabula sobre él, siempre dentro de un ámbito de pluralidad de tendencias y heterogeneidad de recursos presentes en la literatura española de nuestros días. Disfrutemos de la lectura.

Bibliografía:

- ADÓN, Pilar (2010) *El mes más cruel*. Madrid, Impedimenta.
- (2011) "Entrevista con Pilar Adón". En: Miguel Ángel Muñoz *La familia del aire. Entrevistas con cuentistas españoles*. Madrid, Páginas de Espuma.
- BASANTA, Ángel (2013) "Cuatro por cuatro". *El Cultural*. 8 de febrero.
- BRAIDOTTI, Rosi (1996) "Cyberfeminism with a difference". *New Formations*. 29: 9-25.
- CABALLÉ, Anna (2013) *El feminismo en España*. Madrid, Cátedra.
- CEBRIÁN, Mercedes (2011) *El malestar al alcance de todos*. Barcelona, Debolsillo.
- GRANDE, Cristina (2011) *Tejidos y novedades*. Zaragoza, Xordica.
- GRANDES, Almudena (2012) *El lector de Julio Verne*. Barcelona, Tusquets.
- HUERTAS, Begoña (2012a) *Una noche en Amalfi*. Barcelona, El Aleph.
- (2012b) "Entrevista a Begoña Huertas" [en línea]. En: <http://www.encubierta.com/2012/09/begona-huertas-la-gente-se-estando-cuenta-de-que-el-trabajo-en-equipo-favorece-a-todos/#.UvpNnPZNp4d> [varias consultas].
- MESA, Sara (2012a) "Entrevista a Sara Mesa" [en línea]. En: <http://www.lapazmundial.com/blog/2012/03/22/entrevista-a-sara-mesa-autora-de-un-incendio-invisible-el-mundo-si-se-mira-de-cerca-es-muy-raro/> [varias consultas].
- (2012b) *Cuatro por cuatro*. Barcelona, Anagrama.
- MONTERO, Rosa (1995) "The Silent Revolution: The Social and Cultural Advances of Women in Democratic Spain". En: Helen Graham and Jo Labanyi (eds.) *Spanish Cultural Studies: The Struggle for Modernity*. Oxford, Oxford U. Press: 381-385.
- PÉREZ TAPIAS, José Antonio (2003) *Internautas y naufragos. La búsqueda del sentido en la cultura digital*. Madrid, Trotta.
- PIGLIA, Ricardo (2000) *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.
- RIERA, Carmen (1989) En: Rosa María Pinol, "La mallorquina Carme Riera gana el premio Ramón Llull con una novela sobre la su-

- plantación". *La Vanguardia*. 21 de abril: 55.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1997) "La teorización del género en España: Ilustración, diferencia y transmodernidad" [en línea]. En: <http://www.estudiosonline.net/texts/feminismoesp.html> [varias consultas].
- (2011) "Transmodernidad: un nuevo paradigma" [en línea]. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. 1 (1). En: <http://escholarship.org/uc/item/57c8s9gr#page-1> [varias consultas].
- SALINAS, Jaime (2013) *El oficio de editor. Una conversación con Juan Cruz*. Madrid, Alfaguara.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2013) "Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas". En: José Luis Calvo Carilla y otros (eds.) *El relato de la Transición. La transición como relato*. Zaragoza, Prentice Hall de la Universidad de Zaragoza.

El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco¹

Mari Jose Olaziregi, Mikel Ayerbe
(EHU/UPV)

Dice un dicho inglés: “*To have a Skeleton in the Closet*”, o sea, que todo el mundo tiene un secreto guardado, un secreto del que avergonzarse. Creemos que desde hace décadas se le ha recriminado a la literatura escrita en lengua vasca que su cadáver era, valga la triste redundancia, no hablar de los verdaderos cadáveres que asolaban la realidad vasca, la de los muertos por el grupo terrorista ETA.

De hecho, el crítico Jesús María Lasagabaster afirmó en 1988 que la literatura vasca vivía de espaldas a la convulsa realidad vasca (1990: 22). Y lo dijo justo cuando tras el inicio de la denominada era democrática en el estado español el sistema literario vasco se había consolidado y la lengua vasca era oficial por primera vez en su historia, al menos en la Euskadi peninsular. Es curioso que algunas décadas más tarde los propios escritores vascos, entre ellos Harkaitz Cano (2006: 35), hayan sido quienes han planteado que cuestiones como la violencia terrorista de ETA se han tratado insuficientemente y mal en nuestra literatura. Otros autores como Jokin Muñoz (2006:101), han ido más allá al afirmar que es precisamente

¹ Este capítulo ha sido escrito dentro del proyecto MHLI (Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan), código IT 806-13, financiado por el Gobierno Vasco.

el tema de la violencia de ETA, denominada por Muñoz “La Cosa”, la que debe narrar la literatura vasca, ese código existencial generado por treinta años de convivencia con el terrorismo. En cualquier caso, el último ensayo de uno de nuestros mejores cuentistas, Iban Zaldua, *Ese idioma raro y poderoso*, galardonado con el Premio Euskadi de Literatura en Castellano en el año 2013, ha demostrado que la literatura vasca reciente no solo ha abordado con valentía la representación y reflexión del conflicto armado sino que ha superado con creces la implicación que autores vascos que han escrito en lengua española han tenido con el tema.

Como ven, todos los autores vascos que hemos mencionado hasta el momento son hombres, lo cual, aunque responde a una verdad sociológica incuestionable, a saber, el de la aplastante mayoría de hombres en el actual sistema literario vasco, no recoge la imprescindible contribución que escritoras vascas como Arantxa Urretabizkaia, Laura Mintegi, Arantxa Iturbe, o Eider Rodríguez, están realizando al tema. Aun así, se trata de un grupo reducido pues, a falta de estudios sociológicos, parece ser que la proporción de escritoras en nuestro sistema ronda el 15 % del total de autores, lejos de los porcentajes que estudios como el de Alicia Redondo Goicoechea (1998) atribuyen a sistemas literarios colindantes al vasco. Además, la crítica feminista vasca ha denunciado, tras la investigación fundacional de Linda White (1996), que la historiografía literaria vasca se ha regido por criterios androcéntricos y que, además, la crítica contemporánea vasca ha tenido tintes misóginos al analizar la producción literaria escrita por algunas mujeres. Los estudios de la profesora Geraldine Nichols, entre otras, han sido absolutamente claros en ese sentido.

En las líneas que siguen hablaremos, precisamente, de la literatura vasca que ha representado el conflicto político vasco y lo haremos partiendo de la hipótesis de la preeminencia que la estructura metaficcional y la reflexión sobre la escritura en general

tiene en ella. Tras unos comentarios en torno a novelas de reciente publicación que muestran una clara estructura metaficcional, abordaremos la contribución que las escritoras actuales están realizando a la representación del conflicto y las peculiaridades de su enfoque.

Es un hecho constatable que el terrorismo de ETA irrumpió en la novela vasca, sobre todo a partir de la década de 1990. En esto coincide con la tendencia que presenta la novela en lengua inglesa (Appelbaum y Paknadel 2008: 395), aunque hay algunas peculiaridades que la distancian claramente de esta, por cuanto, aunque también manifieste una diversidad de enfoques y tipologías novelescas reseñable, parece que no presenta una tendencia tan clara a focalizar los hechos narrados desde el punto de vista de la víctima como en la novela anglosajona, sino desde el punto de vista del terrorista. Podríamos decir que, en la línea de lo afirmado por los antropólogos Joseba Zulaika y William Douglass en *Terror and Taboo* (1996), dicho enfoque busca, ante todo, destabuizar el terrorismo de sus elementos fetichistas y ritualizados. Es esta una estrategia intelectual que ya Zulaika apuntó como plausible para quebrar la remitificación terrorista (1999: 88).

1. Preeminencia de la estructura metaficcional

La preeminencia que la estructura metaficcional y la reflexión sobre la escritura tienen en las actuales novelas sobre el conflicto vasco es evidente; lo cual podría confirmar la hipótesis de Lasagabaster de que la literatura vasca sigue evitando la relación directa, referencial, a la realidad del conflicto vasco, al mismo tiempo que opta por una aproximación indirecta o metarrepresentacional, sugiriendo, quizá, un acercamiento más estratégico y problematizante a una realidad compleja que no se puede abordar de una manera tan literal o directa como Lasagabaster pretendía. Mecanismos metafccionales, tales como los testimonios escritos, las reflexiones sobre el acto de la escritura, la ficción dentro de la fic-

ción, la relevancia de la reescritura y otros elementos vinculados intrínsecamente a lo literario constituyen una línea de narración que se solapa con los elementos argumentales relacionados de manera estrecha con la violencia y la problemática sociopolítica vasca. La literatura sobre la literatura ofrece así una bifurcación interpretativa por la cual, por un lado, se explicita la relación entre el autor/autora y la obra, y, por otro, entre la realidad y la ficción:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (Waugh 1984: 2)

Además, el hecho de mostrar como artefacto el entramado mismo de la construcción narrativa ante el lector supone la “apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar un acto de construcción textual en la que se ponen en descubierto las estructuras confortantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de la construcción del sentido” (Camarero 2004: 457).

Si la proliferación y diversidad de los mecanismos metaficcionales es una constante en la literatura posmoderna, como lo han mostrado Hutcheon, Waugh o Smith, lo cierto es que dichas estrategias divergen claramente en el caso de las escritoras y los escritores vascos. La cuestión será, por tanto, la de dilucidar las razones que subyacen a esta utilización divergente del hecho metaficcional y la de tratar de analizar, con más detenimiento, la contribución de las escritoras a la representación del conflicto.

1.1. Novelas duplicadas

Siguiendo el concepto de *mise en abyme* o el símil de las muñecas *matrioska*, utilizamos aquí el término *novela duplicada* para referirnos solo a aquellas novelas en las que el protagonista, o algún otro personaje de ficción, escribe o ha escrito a su vez una novela intradieгética cuyo título coincide a su vez con el nombre de la novela real. En otras palabras, un escritor real (X) escribe una novela (Y) donde otro escritor imaginario (Z) escribe una segunda novela ficcional con título homónimo (Y'). El mecanismo metafictional de la novela dentro de la novela multiplica las dimensiones y los planos narrativos como un juego de espejos que se desdobra constantemente para crear de esta manera un universo literario doble en el cual convergen la ficción con la realidad, la ficción de la ficción con la realidad de la ficción, el autor con la obra y la reescritura de la duplicación con la relectura de la misma. Es el caso de una de las novelas vascas más emblemáticas a propósito de la representación del conflicto. Nos referimos a *Hamaika pauso* (1995; *Los pasos incontables*, 1998) de Ramon Saizarbitoria, donde se narran los momentos estelares y las desventuras del protagonista Iñaki Abaitua y, más concretamente, los últimos pasos de su vida, que le conducen hacia una muerte anunciada. Abaitua trata de escribir la novela titulada “Los pasos incontables”, es decir, una novela homónima a la que estamos leyendo, donde se relatan los últimos instantes de la vida de Daniel Zabalegi, trasunto literario de Anjel Otaegi, uno de los últimos fusilados por Franco.

Vemos, por tanto, que el escritor real (Saizarbitoria) introduce a un escritor ficcional (Abaitua) en el meollo del conflicto vasco para que a su vez escriba una novela donde el protagonista (Zabalegi) es el trasunto de una persona real (Otaegi) que fue condenada a muerte durante el Franquismo, y como se anuncia desde el principio, al final Abaitua, entre otros motivos, también morirá por cuestiones relacionadas con el conflicto vasco. La ficción du-

plica la realidad y el mostrar la osamenta de la novela duplicada obliga al lector a participar activamente para poder multiplicar las lecturas que ofrecen todos los planos que se entrelazan entre sí. Aún a sabiendas de que se trata de un artificio literario, Saizarbitoria predica con el ejemplo en la novela *Los pasos incontables* defendiendo que la ficción puede ser una herramienta muy útil para comprender más detalladamente la realidad que nos rodea.

Otra novela vasca reciente que despliega con acierto una estructura metaficcional es *Lagun izoztua* (2001; El amigo congelado) de Joseba Sarrionandia. El exilio marca gran parte de la obra de Sarrionandia, y es el tema central de la novela, tal y como ha demostrado la doctora Eider Rodriguez en su tesis doctoral sobre la misma. Uno de los personajes de la novela, Josu, apodado Armando en la clandestinidad, escribe su obra “Lagun izoztua” dentro de la novela de Sarrionandia titulada *Lagun izoztua*. Solo cuando Josu/Armando finaliza la novela “Lagun izoztua” puede recuperar el tiempo perdido, ubicarse en el presente y tomar las riendas de su vida. De este modo, el tema de la escritura y la lectura también adquiere otra función interpretativa en la novela, a saber, la de crear lazos entre la dicotomía de escribir en euskera y la trama del conflicto vasco. Y del mismo modo que la novela de Sarrionandia *Lagun izoztua* se duplica con la novela intradieética “Lagun izoztua”, el juego entre la realidad y la ficción, esas dos caras de la moneda que gira sin parar, también se multiplican, se unen y se confunden en la obra, y de ahí el objetivo de Josu/Armando: “Quiero escribir un libro que le transmita al lector la impresión de la realidad, y cuando levante la cabeza y observe la realidad tenga la impresión que está leyendo un libro” (Etxeberria 2002: 98).

Por su parte, *Soinujolearen semea* (2003; *El hijo del acordeonista*, 2004) de Bernardo Atxaga contiene la novela homónima escrita por el protagonista Joseba, que amplía y reescribe el

memorial homónimo escrito por su amigo íntimo David, una vez que este último muere (Olaziregi 2010). De modo que en este caso, se podría definir *El hijo del acordeonista* incluso como una *novela triplicada*. La diversificación de las tramas narrativas y el porqué de las mismas se detallan desde el apartado inicial “El comienzo”; en él se muestran y se aclaran los mecanismos metanarrativos mencionados. *El hijo del acordeonista* es un testimonio individual que se transforma en un testimonio más coral y colectivo: en la versión original en euskera se especifica que el libro de Joseba contiene las palabras de David “y también de todos aquellos que fuimos sus compañeros” (Atxaga 2004: 22). Sin embargo, también se podría concluir que, en realidad, Joseba vuelve a traicionar a David mediante esta reescritura, ya que se apodera de la voz de este para acabar modificando aquello que reescribe. En consecuencia, las palabras de Joseba redefinen, pero también difuminan, las anteriores marcas de David, y usando el símil que aparece en la novela, se podría decir que se trata de un *re-carving*, donde es casi imposible saber qué es lo que escribió David y qué añade Joseba.

1.2. Más narrativa metaficcional: *work in progress*

Otras novelas vascas recientes, tales como *Mea culpa* (2011) de Uxue Apaolaza y *Etxeko hautsa* (2011; *Los trapos sucios* 2011) de Anjel Lertxundi, convergen en el hecho de presentar la metaficción en forma de *work in progress*, primeramente, para relatar las historias y las reflexiones en torno al conflicto armado y la problemática socio-política, y, después, para recalcar los conflictos personales que les supone a los escritores enfrentarse a dichas cuestiones, y a la escritura misma. Aunque ambas novelas difieren entre sí en lo que respecta a la estructura formal y narrativa, también es cierto que comparten correlaciones temáticas, lo que hace posible analizarlas conjuntamente: en ambas novelas el hilo conductor es un “yo” que escribe y a su vez, se escribe, en la medida que narra sus vivencias

y las relaciones que cada “yo” ha tenido con diferentes aspectos relacionados con el conflicto y, sobre todo, las repercusiones y el sentimiento de culpa. Ambas novelas reflexionan sobre el deber de los escritores a la hora de escribir sobre el conflicto vasco, y es el sentimiento de culpa individual por haber sido –activa o pasivamente– partícipe y pieza de la maquinaria que alimentó el conflicto lo que lleva a los narradores de ambas novelas a la perdición, o por lo menos, a un final trágico en ambas obras –uno acaba asesinado; la otra en la cárcel–. Pero también a enfrentarse a sus miedos y a elaborar complejas reflexiones, por ejemplo:

[...] soy yo sola. Ahora soy yo. No se trata de quién es grande, quién pequeño, quién tiene más poder; cada uno ha tenido su espacio de poder, y en nuestra pequeñez, de todo el sufrimiento injusto que hemos ido acumulando quiero conocer, y es mi obligación, cuál es el porcentaje de mi culpa o mi responsabilidad. Y es mucha. (Apaolaza 2011: 174-175)

Vemos que ambos se hacen valer de la escritura en acción, del *work in progress* que se convierte en *work in conflict*, para reflexionar y hacernos reflexionar sobre temas relacionados con la violencia vasca, tales como la importancia de los medios de comunicación, el perdón, el conflicto generacional, la necesidad de recordar, la memoria, etc. El límite de espacio del que disponemos nos impide comentar la clara estructura metaficcional de las dos últimas ganadoras del galardón literario más importante en el País Vasco, el Premio Euskadi de Literatura. Nos referimos a *Twist* (2011; en castellano 2013) de Harkaitz Cano y *Martutene* (2012; en castellano 2013) de Ramon Saizarbitoria. Ambas comparten hilos argumentales y narrativos a la hora de indagar por medio de la metaliteratura y la metaficción diversos aspectos relacionados con el sistema literario y el conflicto vasco.

2. Intimidad y necesidad de decirse: narrativa escrita por mujeres sobre el conflicto político

El inicio del presente siglo ha refrendado una realidad que se fue constatando desde los años ochenta del pasado siglo: el de la manifiesta renovación poética que presidía la producción literaria de las escritoras vascas (Olaziregi 2012). Si la novelista Arantxa Urretabizkaia nos ofreció la primera novela lírica protagonizada por un personaje femenino en su *Zergatik Panpox* de 1979, debemos a la escritora Mariasun Landa los primeros relatos minimalistas de la mano de *Iholdi* (1982), a Itxaro Borda la deconstrucción del género detectivesco vasco y su estereotipado protagonista masculino del tipo *hard-boiled*, gracias a la detective lesbiana Amaia Ezpeldoi, o a Miren Agur Meabe la apuesta por un nuevo código, el corporal, para reivindicar un universo poético con voz de mujer en *Azalaren kodea* (2000). Son autoras referenciales en nuestro actual panorama literario, canonizadas por premios y tesis doctorales en universidades. Lo cierto es que además de la preeminencia de formas autobiográficas en sus obras, la mayoría de ellas exploran temas que las críticas anglosajonas han incluido en la denominada *feminist agenda*. Cuestiones referentes a la maternidad, la relación madre-hija, el confinamiento doméstico de los personajes femeninos, los problemas de comunicación entre sexos, etc. son reiteradamente mencionadas en sus creaciones literarias; creaciones que, además, son la mayoría de las veces protagonizadas por personajes femeninos, reclamando, de este modo, protagonismo para estos. Gema Lasarte, profesora de la Universidad del País Vasco y autora de una tesis doctoral sobre la evolución de las protagonistas femeninas en las novelas vascas escritas por mujeres entre 1979 y 2009 (2012), ha resumido algunas de las constantes temáticas y discursivas que manifiesta dicho corpus, tales como: la preeminencia del modus autobiográfico, la omnipresencia del tema de la maternidad (abordada en más del 90 % de las novelas y que, además, presenta una maternidad vivida de forma negativa),

la identidad sexual o el compromiso político. Lasarte afirma que las escritoras vascas han abordado, en la senda de lo anticipado por Elaine Showalter en su diagnóstico de la evolución de la literatura escrita por mujeres (literatura femenina/literatura feminista/literatura de mujer), una fase de autoconocimiento y autoescritura que recalca en la memoria, y deconstruye la clásica representación estereotipada femenina de mujer y madre abnegada. Y es que, soñada o recordada, la memoria es la materia de la que estamos hechos, y no en vano los clásicos afirmaban que un ser humano sin memoria pierde todos sus rasgos de humanidad.

Habría que matizar que cuando hablamos de formas autobiográficas no nos estamos refiriendo a narrativas autobiográficas *stricto sensu*, sino a textos donde predomina el narrador/narradora en primera persona (homodiegético o autodiegético), y se utiliza un modus autobiográfico en forma de memorias, epistolarios o confesiones. En palabras de Isolina Ballesteros:

La forma autobiográfica que mejor permite la autoafirmación del yo provoca la indeterminación entre la literatura y la vida y se muestra como un exhibicionismo, un narcisismo que coloca al lector en una posición de voyeur, estableciendo un nuevo pacto entre este y el autor del texto. (1994: 1)

Como afirman teóricos de la talla de José María Pozuelo Yvancos, en la época posmoderna, época en la que el pacto autobiográfico defendido por Philippe Lejeune (1975) se pone en cuestión, es difícil establecer las diferencias que hay entre autobiografía y modus autobiográfico, o novela autobiográfica (Pozuelo Yvancos 2006: 16; Usandizaga 1993: 117). Son las características formales y temáticas las que nos ayudan a definir el denominado modus autobiográfico, aspectos tales como: la identidad del escritor/escritora, el reconocimiento del pasado, etc. Entre las dos corrientes que su-

braya el profesor Pozuelo Yvancos (2006: 24), la autobiografía que se asienta en el pacto autobiográfico descrito por Lejeune, por un lado, y la autobiografía descrita desde la deconstrucción, por otro, es la segunda la que más certeramente nos sirve para describir las características de gran parte de la narrativa de mujeres actual. Un concepto de autobiografía próxima a:

Quienes piensan que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Una línea que arranca de Nietzsche, que reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes y lo que se conoce como “deconstrucción”. [...] Que la literatura toda es una forma autobiográfica lo han afirmado Goethe, Proust y Valéry en textos muy famosos. (Yvancos 2005: 24)

Pasemos ahora a comentar brevemente algunos textos narrativos sobre el conflicto vasco que han sido escritos por autoras vascas. La preeminencia del modo autobiográfico se plasma en su caso en la constante utilización del género epistolar para estructurar la trama. Esta última característica las distingue claramente de los autores que hemos mencionado en el apartado de novelas “duplicadas” por cuanto podemos afirmar que las narrativas sobre el conflicto vasco escritas por mujeres no ficcionalizan a sus protagonistas como “escritoras” del conflicto, sino que son personajes que tienen una relación epistolar con un tú no público, es decir, con un receptor textual que no trasciende la esfera íntima, privada, del núcleo de amistades o familiar del protagonista. Dicho de otro modo, las novelas de ellos muestran estructuras metaficcionales que sirven para representar el rol activo que el escritor vasco debe tener ante el conflicto, mientras que las narrativas de ellas narran el conflicto vasco como un elemento que condiciona su rol de mujer, compañera o madre, en la sociedad vasca actual.

Podríamos decir que la situación política vasca y el lugar que las mujeres ocupan en él se ha erigido en eje temático central de la mayoría de las novelas de la primera autora que vamos a mencionar: Laura Mintegi (1955), profesora de la Universidad del País Vasco y presidenta desde el año 2004 del Basque PEN. Tras el libro de cuentos *Ilusioaren ordaina* (1983, El costo de la felicidad), vinieron novelas como *Bai... baina ez* (1986, Sí... pero no), donde nos narró una historia de amor al margen de las convenciones sociales, o la ganadora del Premio Jon Mirande del Gobierno Vasco, *Legez kanpo* (1991, Al margen de la ley) donde abordó, en clave de novela negra, la tortura a presos políticos vascos. Será una presa, Nerea, la coprotagonista de su siguiente novela: *Nerea eta biok* (1994; *Nerea and I*, 2005), y a esta seguirán la más lograda *Sisifo maite minez* (2000; *Sísifo enamorado*, 2003), y *Ecce homo* (2006). *Nerea eta biok* cuenta la relación epistolar durante cuatro años entre Isabel, una profesora universitaria de 42 años, madre y abandonada por su marido, y su alumna Nerea, una presa de ETA en una cárcel de París. Dicha relación epistolar impulsará un dramático cambio en la vida de la protagonista, Isabel. Como señala Linda White en el extenso prólogo que precede a la traducción inglesa: “*Nerea and I* is foregrounded against the Basque nationalist movement, the situation of Basque political prisoners, and the strictures on political and moral subjects with regard to women in Basque society” (2005: 2). Mintegi afirmó que se trataba de su novela más autobiográfica. Es la voz de Isabel la que domina el texto y el rol de Nerea es prácticamente inexistente. “La vida es compromiso” sería el leitmotiv del texto, entre temas como la incapacidad de los hombres para comprometerse, la maternidad, la opresión de la mujer, el sexo sin amor, la acción política y el amor lesbiano (tema que queda patente en las referencias intertextuales a June y a Mansfield, Woolf y Sackville-West, y el triángulo de amor Sartre, Beauvoir y Colette).

La relación epistolar que Isabel tiene con Nerea hace que la propia Isabel vaya evolucionando, transformándose y cambiando

su actitud hacia el conflicto vasco. Ella afirma, parafraseando el conocido poema “Egia bat esateagatik” del poeta bilbaíno Gabriel Aresti, que le cuenta a Nerea cosas que “nunca ha contado a nadie de ningún modo” (Mintegi 2005: 25). Diríamos que la relación epistolar permite a Nerea autoconocerse, le ofrece una “ventana” desde la que mirar a su interior (las referencias a las ventanas como elemento simbólico son constantes: *vid.* 2005: 18, 78 y 88), incluso proyectar, hacer público su hasta entonces mundo privado (2005: 17, 98). La admiración e idealización de Nerea en las primeras páginas de la novela, cuando afirma sentirse más “Nerea” (2005: 13), evoluciona hacia un alejamiento y una autoestima cada vez más evidente a medida que nos acercamos hacia el final del texto (2005: 102). Pensar es comprometerse, y comprometerse es vivir.

La necesidad de expresarse, de escribir cartas se hace cada vez más manifiesta en la historia y son realmente abundantes las citas que subrayan el acto de escribir (2005: 25, 36, 50, 70, 77), la “necesidad de escribir” (2005: 86.). Será esa necesidad, la función terapéutica de la escritura, la que ayudará a superar a Isabel el dolor por la detención de su hija al final de la novela. La escritura en forma de relación epistolar volverá a salvar a la protagonista, y le servirá para exteriorizar un deseo, el de comprometerse de forma activa con la realidad política vasca.

Koaderno gorria (1998; *El cuaderno rojo*, 2002) de una de las escritoras vascas más referenciales, Arantxa Urretabizkaia, es otro de los textos que aborda, por medio de una historia anclada en la escritura y las reflexiones metanarrativas, la representación del conflicto vasco. Tal y como hemos mencionado, Urretabizkaia es autora de la canónica *Zergatik Panpox*, novela próxima al ‘feminismo de la diferencia’ francés por cuanto buscaba nuevas formas de decir y decirse, formas que encontraban su especificidad en la exploración del cuerpo femenino, e incorporaba algunas de las críticas que desde el psicoanálisis contemporáneo se han realizado

al falocentrismo heredado de Freud. La prosa novedosa y lograda de *Zergatik Panpox* no tuvo continuidad en la segunda novela de la autora, *Saturno* (1987; en castellano 1990), de claro corte realista y que se erigió –en parte por abordar un tema tabú, el del alcoholismo– en el flanco de las críticas más misóginas del mundo literario vasco (Nichols 1995). Por su parte, la novela *Koaderno gorria* está planteada en dos planos, y el primero de ellos recoge la extensa carta que la protagonista principal, la Madre (con mayúsculas en el texto), envía a sus hijos, de quienes no ha tenido noticia desde que, siete años atrás, su padre se escapara con ellos. Esta carta está escrita en un cuaderno rojo, detalle que condiciona el paratexto de la obra. En el segundo de los planos, se nos narra el viaje de la abogada que ha enviado la Madre a Venezuela para que encuentre a sus hijos y les entregue el cuaderno. Aunque son las relaciones madre e hija las que con más profundidad se analizan en la novela, lo cierto es que *Koderno gorria* propone, en una prosa lírica de gran intensidad, una reflexión sobre la maternidad y la Nación o, por decirlo más concretamente, sobre la imposibilidad de compaginar la militancia política y la maternidad. Y es que la novela apunta a una reconstrucción del género dentro del nacionalismo vasco, nacionalismo que ya desde su fundación a manos de Sabino Arana también diseñó el rol que las mujeres debían tener en él (González 2011: 4), a saber, el rol de madre abnegada que cría a sus hijos y les transmite la lengua y la fe católica (Nuñez Betelu 2001). La protagonista de *Koaderno gorria* es una militante de ETA; ideológicamente, por tanto, alejada del nacionalismo tradicional de Arana, pero que se revela ante el papel que el nacionalismo, sea del signo que sea, sigue asignando a las mujeres. No en vano la antropóloga Begoña Aretxaga (2005) vio en el papel protagonista que la madre o la compañera de los militantes muertos adquiriría en los funerales de los etarras una demostración de la *indarra* (fuerza) femenina al tiempo que un símbolo de fertilidad, signo de que no ha sido una muerte en balde, sino la

semilla de futuros luchadores. Es decir, la mujer, hasta época muy reciente, ha mantenido incluso en el nacionalismo vasco radical su papel tradicional, como guardiana de la etxe (casa) y representación de la tierra y de los poderes fecundos.

Los elementos metaficcionales y metanarrativos son abundantes en *Koaderno gorria* y, además del cuaderno ya aludido en el paratexto, se mencionan escritos que la madre ha perdido (Urretabizkaia 2002: 40, 47); la carta que la abuela envió a la madre y que es la que le informa de lo acontecido con los hijos (2002: 81); el informe/foto de los hijos (2002: 11, 63); la carta que la abogada L envía a la madre desde Caracas (2002: 9-10); el prólogo que la Madre envía a L (2002: 71, 84-86); y, por último, el cuaderno negro de L. Son todos ellos ejemplos de la importancia que la escritura, la comunicación privada e íntima entre los personajes, cobra en la novela. La escritura como lugar de autoconocimiento, escritura como lugar de revelación de la censura que el conflicto armado ejerce sobre las mujeres: la de la negación de la maternidad y del proyecto familiar. Una renuncia que, como es obvio, no atañe tanto a los activistas varones.

En cualquier caso, hay una cuestión que es importante subrayar a propósito del género epistolar utilizado en las novelas analizadas para vehicular la narración del conflicto, tanto en *Nerea eta biok* como en *Koderno Gorria*, y es el de la visibilidad que la comunicación entre mujeres adquiere en ambas novelas gracias a la transgresión de la ética epistolar. En efecto, aunque los hijos sean los receptores textuales, narratarios, del cuaderno de la madre, en un texto, y la propia presa, Nerea, en el otro, ambos intentos de comunicación resultan revelados, hechos públicos, gracias a la injerencia de L en el caso de la novela de Urretabizkaia, injerencia que, a raíz de la traducción que L decide realizar del manuscrito del texto, le obliga a leerlo y analizarlo. De este modo, la propia imagen idealizada de la Madre se va resquebrajando ante Laura (2002: 34, 103, 105), y,

además, el intento de traducción resulta inútil, por cuanto Miren, la hija, decide quedarse con el original en euskera, afirmando, de este modo, su apego identitario y cultural con la Madre. La privacidad que conlleva el género epistolar también queda quebrada con las continuas alusiones a la lectura de toda la correspondencia por los funcionarios de la cárcel. Vemos, por tanto, que la reflexión metanarrativa en forma de género epistolar permite, a las escritoras vascas que han abordado la representación y narración del conflicto vasco, trascender la domesticidad y privacidad en la que se establece dicha comunicación, por medio de la subversión y trasgresión del propio código ético de la relación epistolar.

Lo mismo ocurre en la última narración que comentaremos en esta breve presentación. Nos referimos al excelente cuento “Actualidad política” de la escritora Eider Rodríguez, incluido en la antología que Mikel Ayerbe acaba de publicar con la editorial Lengua de Trapo, titulada: *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos*. Libro que, a su vez, fue originariamente publicado en inglés bajo el título *Our Wars. Short Fiction on Basque Conflicts* en 2012 por el Center for Basque Studies de la Universidad de Nevada, en Reno, y que incluye una selección de cuentos sobre los conflictos políticos más importantes que han asolado la sociedad vasca durante el pasado siglo: la guerra civil española, por un lado, y el terrorismo de ETA, por otro.

Eider Rodríguez (Rentería, 1979) es doctora en Literatura vasca y profesora en la Universidad del País Vasco. Ha trabajado como periodista, editora, guionista y traductora, y como tal, publicado la traducción al euskera de la novela *Le bal*, de Irene Nemirovsky, y el ensayo *Un pistoletazo en medio del concierto*, de Belén Gopegui. Pero es su trayectoria de cuentista la que le ha otorgado un lugar relevante e incuestionado en el actual sistema literario vasco. Nos referimos a los tres volúmenes de cuentos que ha publicado hasta ahora: *Eta handik gutxira gaur* (2004; *Y poco después ahora*, 2007),

Haragia (2007; Carne, 2009). En 2010 publicó *Katu jendea* (*Un montón de gatos*, 2012), que recibió el Premio Igartza. Uno de los cuentos de este volumen, el que le da título, *Katu jendea*, fue seleccionado por el Instituto Vasco Etxepare para su publicación en la Colección de Creadores Vascos y traducido al francés, alemán, holandés e inglés. Se ha dicho de su actividad como cuentista aquello que siempre repetimos cuando hablamos de las peculiaridades que han marcado la evolución del género breve desde su origen en el XIX, hasta su desarrollo en el mismo siglo con autores como Chejov, para seguir con la aportación de maestras como Mansfield o Carver en el XX, a saber, que la narrativa de Rodríguez revela una maestría narrativa en su capacidad para poner de manifiesto las contradicciones de la realidad. Su mirada recalca en esos pequeños gestos, silencios, lapsus que pasan inadvertidos en la cotidianidad de nuestras vidas, pero en los que nuestras miserias humanas, nuestros miedos y anhelos bullen. Una narrativa en la que, como no podía ser de otra forma, la vida se impone con esas contradicciones y grietas que solo la mirada de la cuentista acierta a mostrar. Así, algo tan cercano como la rotura de un diente, la acogida de un niño saharauí en período vacacional, la relación entre un hombre y una mujer gracias al encuentro de sus mascotas se convierten en un acontecimiento extraordinario y sorprendente, un acontecimiento que indaga en nuestras contradicciones y sueños más prosaicos.

“Actualidad política” es un cuento que, al igual que los textos comentados anteriormente, presenta la narración de una relación epistolar frustrada en su anhelo de privacidad y comunicación, pero que metaforiza, por medio del deseo de maternidad de la protagonista, el único resquicio de felicidad para la misma, Idoia, en un entorno dramáticamente aniquilado por una situación de guerra permanente que tiene sus víctimas más invisibles y domesticadas en madre e hija prácticamente inmovilizadas en su domicilio familiar. Una realidad donde los medios de comunicación (el periódico

Gara, la TV nacional...) establecen un parte de guerra diario plagado de detenciones y acciones políticas inminentes. Es, precisamente, la recepción, lectura y visionado del parte de guerra diario la única conexión que la pareja de mujeres tiene con el mundo exterior, una conexión que, en el caso de la hija, Idoia, solo puede ser descrita por medio de un lenguaje plagado de términos policiales (ronda, orificios de bala, pueblo tomado, presuntos etarras...), una vestimenta peculiar para cada bando (pañuelo palestino, pendientes con el águila, las gafas ahumadas de los guardaespaldas...), o una flora (los álamos que inundan el cuento) que simboliza la muerte y descomposición que reina en el claustrofóbico domicilio de las mujeres. Y es que Idoia se está pudriendo, o eso es al menos lo que ella cree cuando con angustia observa ese moho que ella cree sale de su ombligo, y que manda analizar obsesivamente en la farmacia del pueblo. Moho en vez del deseado y soñado hijo (Amets), ese hijo que no ha tenido opción de engendrar con su ex-pareja, el miembro de ETA huido y refugiado en Francia que sí ha sabido formar una familia y engendrar, como diría Idoia, “el retoño que dé continuidad a la lucha”. Vemos, de nuevo, que la maternidad negada, en el caso de Idoia, o la maternidad que transmite los valores de la *borroka*, o lucha, en el caso de la madre con sus relatos sobre la guerra civil, han llevado a ambas mujeres a una vida sin palabras y comunicación, donde los diálogos son mudos y donde los personajes gimen o gritan más que hablan. Idoia escribe a su ex-pareja con desesperación y le manifiesta sus deseos de vivir y engendrar vida, de luchar contra ese reloj biológico que, al igual que el reloj con el hacha y la serpiente tallados en él –en clara alusión al símbolo de ETA–, está parado pero reclama, a pesar de ello, una continuidad (*Bietan jarrai*).

“Actualidad política” es un excelente cuento que, como hemos visto, describe, como pocos, la claustrofobia y decadencia de una realidad política que tiene su lado más invisible y silenciado en el territorio doméstico de las mujeres que lo habitan, mujeres

que ya no engendran vida ni sueños, sino que están atrapadas en un rol (el de madres y novias abnegadas) y en un lenguaje (medios de comunicación, lenguaje militar) cuyo falocentrismo y patriarcalismo termina aniquilándolas.

Como conclusión diremos que los escritores y escritoras vascas hace tiempo se lanzaron a la narración y representación del conflicto político más dramático y mundializado del entorno vasco, a saber, el del terrorismo de ETA. El deseo y la obligación de contar lo que ha ocurrido determina el tono reflexivo y metaficcional de los textos. En cualquier caso, cuando las narradoras son ellas, la relación epistolar con un tú que la mayoría de veces no recibe la misiva, o que vulnera el código moral de la relación epistolar, a saber, el de la privacidad de la relación, estructura la reflexión metanarrativa de estas mujeres víctimas. Una relación epistolar que subraya la necesidad que la literatura escrita por mujeres tiene todavía de reflexionar y reflexionarse, de contar y contarse; en definitiva, de encontrar un receptor que trascienda su ámbito doméstico y privado.

Bibliografía:

- ALONSO, Jon (2003) *Hodei Berdeak*. Zarauz, Susa.
- APALATEGI, Ur (2011) "Hamaika pauso edo gizontasunaren bila borroka armatuaren urrezko aroan". En: Joxerra Garzia *et al.* (eds.) *Hamaika pauso gaur*. Bilbao, Bilbo Zaharra: 68-81.
- APAOLAZA, Uxue (2011) *Mea culpa*. Donostia-San Sebastián, Elkar.
- APPELBAUM, Robert, PAKNADEL, Alexis (2008) "Terrorism and the Novel, 1970-2001". *Poetics Today*. 29.3: 387-436.
- ARETXAGA, Begoña, ZULAIKA, Joseba (2005) *States of Terror: Begoña Aretxaga's Essays*. Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada.
- ATXAGA, Bernardo (2004) *El hijo del acordeonista*. Trad. Asun Garikano y Bernardo Atxaga (orig. euskera: *Soinujolearen semea*. Pamplona, Pamiela, 2003). Madrid, Alfaguara.

- AYERBE, Mikel (2014) *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos*. Madrid, Lengua de Trapo.
- BALLESTEROS, Isolina (1994) *Escritura femenina y novela autobiográfica en la nueva novela española*. New York, Peter Lang.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús (2004) "Las estructuras formales de la meta-literatura". En: Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (coords.) *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Logroño, Universidad de la Rioja. 1: 457-472.
- CANO, Harkaitz (2013) *Twist*. Trad. Gerardo Markuleta (orig. euskera, *Twist*. Zarauz, Susa, 2011). Madrid, Seix-Barral.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2003) *De la autoficción moderna a la meta-ficción postmoderna*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DOUGLASS, William & ZULAIKA, Joseba (1996) *Terror and Taboo*. London, Routledge.
- ETXEBERRIA, Hasier (2002) *Cinco escritores vascos*. (orig. euskera: *Bost idazle*. Irun, Alberdania, 2002). Irún, Alberdania.
- FRISCH, Max (2006 [1975]) *Montauk*. Pamplona, Laetoli.
- GABILONDO, Joseba (2013) *New York-Martutene. Euskal postnazionalismoaren utopiaz eta globalizazio neoliberalaren krisiaz*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- GARZIA, Juan (2011) "Hamaika pausori nondik heldu, hamaika urratsetan". En: Joxerra Garzia et al. (eds.) *Hamaika pauso gaur*. Bilbao, Bilbo Zaharra: 14-23.
- GONZÁLEZ, Iker (2011) *Líneas de fuego: Género y construcción nacional en la narrativa española durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid, Editorial Nueva.
- LANDA, Mariasun (1982) *Iholdi*. Donostia, Erein.
- LASAGABASTER, José María (1986) *Antología de la narrativa vasca actual*. Barcelona, Edicions del Mall.
- LASARTE, Gema (2012) *Feminist Agenda. Euskal narratiba garaikidean*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- LERTXUNDI, Anjel (2011) *Los trapos sucios*. Trad. Jorge Giménez (orig.

- euskera, *Etxeko hautsa*. Irun, Alberdania, 2011). Irún, Alberdania.
- MEABE, Miren Agur (2002) *El código de la piel*. Gasteiz, Bassarai (orig. Euskera, *Azalaren kodea*. Zarautz, Susa, 2000).
- MINTEGI, Laura (1983) *Ilusioaren ordaina*. Donostia, Elkar.
- (1987) *Bai..baina ez*. Donostia, Elkar.
- (1991) *Legez kanpo*. Donostia, Elkar.
- (2000) *Sisifo maite minez*. Tafalla, Txalaparta.
- (2005) *Nerea and I*. Trad. Linda White (orig. euskera, *Nerea eta biok*. Tafalla, Txalaparta, 1994). NY, Peter Lang.
- (2006) *Ecce Homo*. Tafalla, Txalaparta.
- NICHOLS, Geraldine (1995) "Breaking ranks, breaking lances: Trends and resistances in recent Spanish fiction by women". *Siglo XX/20th Century*: 177-198.
- NUÑEZ BETELU, Maite (2001) *Género y construcción nacional en las escritoras vascas*. Universidad de Missouri-Columbia. Tesis inédita.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2001) *Ramon Saizarbitoria en unibertso literarioa*. Bilbao, Labayru Ikastegia.
- (2010) "Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga". En: Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.) *Bernardo Atxaga*. Madrid, Arcolibros/Unine: 43-62.
- (2012) "Worlds of Fiction: An Introduction to Basque Narrative". En: Mari Jose Olaziregi (ed.) *Basque Literary History*. Reno, Center for Basque Studies, University of Nevada: 176-181.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006) *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Madrid, Crítica.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1998) "Pour un catalogue des romanières espagnoles in castillan, 1970-2000". En: Annie Bussière-Perrin (coord.) *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives, 1975-2000*. Montpellier, Éditions du CERS: 319-353.
- RETOLAZA, Iratxe (2007) "Ramon Saizarbitoria: *Hamaika pauso* (1995)". En: Jon Kortazar (dir.) *Egungo euskal eleberraren historia*. Bilbao, Universidad del País Vasco: 155-166.

- RODRÍGUEZ, Eider (2012) *Un montón de gatos* (orig. euskera, *Katu jendea*. Donostia, Elkar). Madrid, Editorial Caballo de Troya.
- SAIZARBITORIA, Ramon (1998) *Los pasos incontables*. Trad. Jon Juaristi (orig. euskera, *Hamaika pauso*. Donostia-San Sebastián, Erein, 1995). Madrid, Espasa-Calpe.
- (2013) *Martutene*. Trad. Madalen Saizarbitoria (orig. euskera, *Martutene*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2012). Donostia-San Sebastián, Erein.
- SARRIONANDIA, Joseba (2001) *Lagun izoztua*. Donostia-San Sebastián, Erein.
- URRETABIZKAIA, Arantxa (1995) *Por qué Panpox*. Hernani, Editorial Orain (orig. Euskera: *Zergatik Panpox*. Donostia: Erein, 1979).
- (1990) *Saturno*. Madrid, Alfaguara (orig. Euskera: *Saturno*. Donostia: Erein, 1987).
- (2002) *El cuaderno rojo*. Trad. Iñaki Iñurrieta (orig. euskera, *Koaderno Gorria*. Donostia, Erein, 1998). Donostia, Ttarttalo.
- USANDIZAGA, Aránzazu (1993) *Amor y Literatura: la búsqueda literaria de la identidad femenina*. Barcelona, PPU.
- WAUGH, Patricia (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen.
- WHITE, Linda (1996) *Emakumeen Hitzak Euskeraz: Basque Women Writers of the Twentieth Century*. Center for Basque Studies. University of Nevada, Reno. Tesis doctoral. Inédita.
- (2005) "Introduction". En: Laura Mintegi *Nerea and I*. NY, Peter Lang Press.
- ZULAIKA, Joseba (1999) "Terrorismo y tabú: la remitificación terrorista". En: Josetxo Beriain, Roger Fernández Ubieta (coords.) *La cuestión vasca. Claves de un conflicto cultural y político*. Barcelona, Proyecto A Ediciones.

Construyendo las genealogías femeninas literarias valencianas: estado de la cuestión

Maria Lacueva i Lorenz

(Universidad de Saarlandes/Universidad de Heidelberg)

María de los Ángeles Herrero Herrero

(Universidad de Alicante)

*Las luciérnagas –decía Madame Necker– son la imagen
de las mujeres;
en tanto permanecen en la oscuridad, uno se siente
conmovido por su brillo;
pero apenas quieren aparecer a la luz del día,
se las desprecia y solo se ven sus defectos*
(Georges Duby y Michael Perrot)

Introducción

Hablar de invisibilidad es hablar de un síndrome hereditario, y perpetuado, en el ámbito de las letras femeninas valencianas. Así lo denuncia Lluís Alpera cuando afirma que:

L'estudi i avaluació global de la literatura de dones al País Valencià és un dels temes que reclamen una urgència que els crítics i professionals de la literatura van ajornant sine die. Per ignorància, per menyspreu o per peresa. O potser perquè deixen els homes que aquest col·lectiu siga estudiat per alguna representant de les mateixes escriptores –creadores o crítiques literàries– com és pràctica generalitzada en qualsevol literatura. (2004: 37)

Y es que tanto las autoras *modernas* como las contemporáneas –hasta bien entrado el último tercio del siglo XX– han sufrido una constante indiferencia por parte del ámbito académico y de la crítica literaria tradicional, cosa que ha impedido su participación e inclusión en el casi inquebrantable canon que sustenta la Historia de la Literatura Catalana. Sin embargo, hace escasos años que esta situación ha empezado a atajarse de forma decidida gracias a la aparición de nuevas investigaciones dedicadas de forma exclusiva, exhaustiva y mínimamente sistematizada, a las literatas valencianas de la Edad Moderna y de la primera mitad del siglo pasado, así como otras aportaciones adyacentes que verán la luz en un futuro más o menos inmediato¹. El propósito de este capítulo será, pues, triple: por un lado, describiremos el estado de la cuestión de los estudios relacionados con las literatas valencianas hasta nuestros días; por otro, intentaremos hacernos eco y describir las razones de su rutinaria silenciación, poniendo en evidencia las contadas excepciones que no hacen sino confirmar esa regla no escrita, aunque no por ello menos general, según la cual las mujeres no escriben. Y en tercer lugar, plantearemos algunas perspectivas de futuro en las que serán imprescindibles nuevas aportaciones a esta temática que contribuyan a conformar una más completa y matizada genealogía de escritoras valencianas.

1 Cabe señalar los estudios de conjunto sobre escritoras valencianas de la Edad Moderna y Contemporánea como los de M. Martí i Ascó (2004); L. Picó, M. A. Herrero y G. Sansano (2005); M. A. Herrero (2007, 2009, 2013) y M. Lacueva (2007, 2013). Asimismo, un dato importante a destacar es que en los últimos años se ha revitalizado el estudio en general de las letras catalanas femeninas durante la Edad Moderna; en este sentido, *vid.* el artículo de Verónica Zaragoza (2011: 1). Un ejemplo de ello es el monográfico dedicado en la revista digital SCRIPTA, 1 (2013) sobre “L’escritura en femení a les terres de llengua catalana (segles XVI-XVIII)” dirigido por la investigadora de la Universitat de Girona, V. Zaragoza [en línea]: <http://ojs.uv.es/index.php/scripta/issue/view/191/showToc>.

1. Invisibilidad académica y escolar

Sin duda, el germen de la búsqueda de escritoras a través de los siglos se encuentra en la perplejidad causada por el vacío que encontramos al revisar la Historia “académica” u “oficial” de la Literatura Catalana y comprobar, en primer lugar, que son rarísimas las apariciones de nombres femeninos –tanto valencianos como del resto del territorio lingüístico catalán– y, en segundo lugar, que todos ellos se perciben como excepciones a la regla general que comentábamos antes. En este sentido, el análisis que propone Lillian Sara Robinson sobre el tratamiento que se les ha otorgado a las autoras en la mayor parte de las tradiciones culturales del mundo occidental, es perfectamente aplicable al particular panorama de las letras valencianas, ya que, desde hace más o menos años, según cada caso: “las estudiosas feministas han llamado la atención sobre el abandono, en apariencia sistemático, de la experiencia de las mujeres en el canon literario, abandono que se manifiesta en la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas y en la exclusión de las otras” (1998: 117).

Una exclusión que, no por ser fácilmente intuita, no se pueda y, a nuestro entender, no se deba cuantificar de manera empírica para así ayudar a evidenciar la magnitud de la tragedia ante la que nos encontramos. Este es precisamente el efecto que provoca el trabajo de Ana López-Navajas y Ángel García-Molins (2009) *La Presencia de las Mujeres en la E.S.O.*, en el cual se analiza exhaustivamente una de las causas, y a su vez consecuencia, de la perpetuación de ese temido e indiscutible agujero negro que conforman las figuras femeninas en general, y las dedicadas a la escritura en particular. De hecho, en los manuales de texto que se utilizan actualmente a lo largo de la etapa de Educación Secundaria Obligatoria en el País Valenciano, nos encontramos que solamente el 12,8% de los referentes que se mencionan son mujeres.

Si nos fijamos en los resultados específicos del área que nos ocupa, observamos que en los manuales de valenciano la presencia de personajes y apariciones femeninas es de tan solo un 11%. Los resultados empeoran cuando nos centramos en el bloque de Educación Literaria, en el cual aparecen 19 mujeres –15 de ellas escritoras– frente a 330 hombres, es decir, lo cual representa un 5,71% de presencia femenina². Aunque resulta impactante, no nos extraña este resultado, ya que, dentro de la literatura catalana –valenciana, en términos geográficos– es Isabel de Villena (1430-1490), la célebre abadesa de la Trinidad de Valencia y autora de la *Vita Christi* (1487), la que se erige como referente literario femenino por excelencia, y casi con total exclusividad (*vid.* su ficha en el *Diccionari Biogràfic de Dones*, en línea); después de ella, y tras un largo período de mal llamada *Decadència* de la literatura catalana, correspondiente a los siglos XVI, XVII y XVIII, no encontramos prácticamente rastro público de literatas hasta bien entrada la época contemporánea. Así pues, el alumnado valenciano acaba su formación obligatoria teniendo la sensación de que la práctica totalidad de las mujeres valencianas han sido ágrafas, iletradas o incapaces para la creación literaria a lo largo de la Historia (*vid.* Servén 2008: 15). Una sensación que la asignatura de Literatura Española, obligatoria en nuestro sistema educativo, tampoco se encarga de desmentir, ya que la desproporción es de 682 hombres por 72 mujeres, es decir, un 9,55% de referentes femeninos.

Pero la invisibilidad de las mujeres no es una cuestión que afecte de manera exclusiva a nuestro particular ámbito de estudio, aunque nos incumbe plenamente, ya que:

2 Las escritoras que aparecen son: Christine Nöstlinger, Carme Miquel, Carmelina Sánchez-Cutillas, Gemma Lluch, Isabel de Villena, Isabel Clara Simó, Maria Dolors Pellicer, Maria Beneyto, Pepa Guardiola, Raquel Ricart, Rosa Serrano y Alba Alsina.

La presencia de mujeres en asignaturas y bloques de contenido de enfoque histórico se encuentran por debajo de la media [...]. Estas asignaturas son las que proporcionan, en mayor medida que el resto, los datos que construyen la memoria cultural y las identidades sociales. Con este indicador no solo comprobamos, una vez más, la falta de autoridad social que se les concede a las mujeres en el relato histórico que se transmite en la enseñanza, sino que por añadidura, en esta ausencia persistente de referencias femeninas, observamos un eficiente instrumento de ocultación sistemática del saber femenino. (López-Navajas 2014: 282)

Un argumento, pues, más que apropiado para ilustrar el porqué de nuestro tesón en la construcción y sistematización de una genealogía de escritoras valencianas. Y es que la omisión sistemática de las mujeres en los contenidos transferidos a lo largo de la educación obligatoria es, no lo olvidemos, una omisión que tiene un enorme impacto en la sociedad, ya que se transmite a la inmensa mayoría de la ciudadanía. Ello implica que si los patrones que nos enseñan durante esos años son sesgados y excluyentes –sexistas en definitiva–, resultará mucho más difícil modificarlos durante la edad adulta, con lo cual la discriminación del quehacer femenino se retroalimenta y, por lo tanto, se perpetúa. Y es más, la invisibilidad del colectivo femenino:

revela la falta de consideración social de las mujeres y su práctica exclusión de la visión de mundo [...]. Además, esta exclusión –que para las mujeres supone una ausencia de referentes que fragiliza su situación social y perpetúa las desigualdades– es una grave carencia colectiva porque, al desconocer la memoria y el saber de las mujeres, toda la sociedad pierde parte de su acervo cultural y cuenta con menos recursos para comprender el presente y proyectar el futuro. (2014: 282)

Ante este panorama, ciertamente desolador, se nos plantea una doble opción: o bien conformarnos y creer ciegamente en la buena fe –a veces confundida con la “objetividad”– de lo establecido, de aquello que siempre se nos ha enseñado, asumiendo la “ausencia de referentes” de la que habla López-Navajas como algo intrínseco e inmutable que, en consecuencia, nos obliga a aceptar de buen grado la inexistencia de un árbol genealógico literario para las valencianas actuales; o bien mantener cierto grado de perplejidad ante la tradición heredada, aunque ello implique desobedecer los márgenes establecidos y mantener una posición excéntrica que acabará impregnando nuestro trabajo, para poder plantearnos la gran duda –casi existencial– de que quizá no todo estaba dicho, todavía, en el mundo literario valenciano. Una duda que se agudiza, y al mismo tiempo comienza a verse resuelta, cuando entendemos el género como una categoría válida para el análisis histórico en general, y para el de la historia de la literatura en particular, tal y como propuso, hace unos años, Joan W. Scott (1986).

Así pues, optamos por el escepticismo como metodología de base y, sustancialmente, nos planteamos que: “no es pot concebre que la reacció feminista en el marc de la literatura catalana de segles posteriors, XIX i XX, s’esdevingué sense més [...] hi degué haver lletraferides modernes que suposaren una continuïtat” (Herrero 2009: 19). Por ello, después de algunas pesquisas, podemos afirmar que:

d’escriptors valencians n’hi ha hagut, al llarg de la història, i si ara mateix no funcionen com a referents literaris col·lectius és perquè se’ls ha negat la possibilitat de ser reconegudes com a part integrant del patrimoni cultural valencià. La perplexitat que ens va causar aquesta constatació no va tardar a esdevenir una dèria per recuperar obres i autors valencians i un afany per reconciliar-nos amb elles. (Lacueva 2013: 23)

La reconciliación: este es, precisamente, el principal reto que se nos plantea en nuestros respectivos estudios sobre las literatas valencianas, “modernas” y contemporáneas, ya que, por un lado, tenemos constancia de la existencia de obras de autoras a lo largo de los siglos y, por otro se hace patente la falta de comprensión y atención a este corpus por parte de la historiografía literaria tradicional, puesto que, después de rastrear las obras generales de referencia de la Historia de la Literatura Catalana, la única respuesta que podemos ofrecer a si nos falta una genealogía femenina en la literatura valenciana es un sí inquietante, aunque no por ello menos rotundo. Ante esta contradicción, nos hemos visto obligadas a demostrar empíricamente la existencia de una serie de escritoras valencianas que, a partir de sor Isabel de Villena, supusieran unos referentes literarios para sus presumibles sucesoras. Esta tarea no nos parece, sin embargo, suficiente, dado que, además de anunciar la existencia de autoras dentro de la literatura valenciana, resulta imprescindible sistematizarlas, contextualizando sus figuras y sus obras, para poder matizar sus trayectorias y valorar, así, sus aportaciones al bagaje cultural colectivo.

Solamente de esta manera podremos empezar, en primer lugar, a poner en evidencia el tratamiento, claramente sexista, que tradicionalmente se le ha dado a la obra de autora, obviando tanto la cantidad como la calidad de sus aportaciones; y, en segundo lugar, a construir con cierta consistencia y, a pesar del evidente vacío bibliográfico tanto a nivel biográfico como de edición de sus obras, una genealogía femenina propiamente dicha en el ámbito literario valenciano. Ahora bien, es de recibo señalar que dicha genealogía ya contó con un primer interesado en el siglo pasado, el escritor e historiador Francesc Almela i Vives, quien reivindicó que:

La literatura produïda en llengua valenciana no ha estat mancada de l'aportació femenina. Ja en el fecundíssim segle XV sor Isabel

de Villena, l'abadessa del Convent de la Trinitat, va escriure la *Vita Christi*, senzillament deliciosa. Quan al segle XIX tornava a brollar la font tant de temps gairebé exhaurida, Manuela Agnés Rausell i Magdalena Garcia Bravo varen escriure versos valencians acordats amb l'ambient de l'època. I ara mateix hi ha diverses conreadores de les lletres valencianes ja en prosa, ja en vers. (1964: 9)

Desgraciadamente, no nos consta que Almela i Vives llevara a cabo trabajos posteriores al respecto, ni que nadie después de él recogiera sus palabras para completarlas o ampliarlas, pero su reflexión nos demuestra que era ciertamente consciente de algunas de sus –simbólicas– madres literarias. En este sentido, podríamos decir que Almela i Vives apuntó, breve pero claramente, hacia la necesidad de construir unas genealogías femeninas en el sentido que, mucho después, otorgó a este concepto Luce Irigaray y en el cual se basa nuestro trabajo, sobre todo cuando se señala que resulta imprescindible:

sortir d'un pouvoir généalogique unique, d'affirmer: je suis née d'un homme et d'une femme et l'autorité généalogique appartient à l'homme et à la femme. Il fallait donc sortir de l'oubli les généalogies féminines, non pour refouler purement et simplement l'existence du père [...], mais pour revenir à la réalité du *deux*. Mais il est vrai qu'il faut du temps pour retrouver et rétablir ce deux, et que ce ne peut être l'œuvre d'une seule. (Irigaray 2002, en línea) [cursivas originales]

2. Autoras medievales y modernas

Una vez asumidas estas premisas, nos disponemos a ofrecer una breve descripción de los resultados que nuestros trabajos nos han ofrecido hasta ahora. Si nos remontamos a la literatura catalana

medieval, aunque son escasos, no faltan nombres femeninos, desde Duoda, la marquesa de Septimania y condesa de Barcelona (c. 823-c. 843) que escribía en latín, la Reina de Mallorca (1ª mitad s. XIV), la poetisa Tecla de Borja (1435-1459), la abadesa Isabel de Villena (1430-1490), Violant de Bar (1365-1431), Margarida de Prades (1387-1429), o Isabel Suaris (c. 1490-c. 1490). Ya en plena Edad Moderna, encontramos una discreta lista de autoras, como son Hipòlita Roís de Liori (1479-1546), su hija Estefania de Requesens i Roís de Liori (c. 1504-1549), Jerònima de Boixadors (?-1562), Maria de Llúria i Margola (1630/32-1701), Sor Anna Maria del Santíssim Sagrament (1649-1700), Margarida Esplugues (1738-?), Maria Àngela Giralte (n. circa 1730), y la poetisa Narcisa Torres o Rosa Trincars (¿?), entre otras (vid. *el Diccionari Biogràfic de Dones*, en línea).

Un listado que podría considerarse relativamente limitado, pero, ¿qué cabría esperar de un período de tres siglos –XVI, XVII y XVIII– que tradicionalmente había sido calificado como *Decadència*? En principio, no podía llevar más que a un yermo panorama cultural y, por ende, literario. A eso hay que añadir el papel de la mujer durante el Antiguo Régimen, en el que su lugar oscilaba irremediabilmente entre la casa y el convento, y en el cual las escritoras fueron un fenómeno extremadamente extraño. Sin ir más lejos, las únicas valencianas a las que nos daba respuesta el canon durante la Edad Moderna eran Hipòlita Roís de Liori y Narcisa Torres. Por otro lado, hay un hecho muy significativo al respecto y que no se nos debe pasar por alto: en no pocas ocasiones se ha obviado la atención al período entre los siglos XVI y XVIII por parte de los especialistas y, hasta hace bien poco, ha seguido pesando la ausencia de las literatas incluso bien entrado el siglo XX. Esto se explica si entramos a valorar el concepto *Decadència* –que carga con un claro matiz peyorativo– y lo que supuso para el período de la lengua y la literatura catalanas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Dicho término, que aparece por primera vez como definidor cultural en 1857 en la *Historia de la lengua y la literatura catalana desde su origen hasta nuestros días*, de Magí Pers i Ramona (vid. Fuster 1986: 29), propició que autores posteriores lo utilizaran durante el siglo XX, con la consiguiente indiferencia por la producción literaria en esos siglos (Herrero 2009: 13). Fue la historiografía romántica la que acuñó el término, ya que consideraba extraña toda literatura hecha en castellano en territorio catalán (Molas y Massot 1979: 197) y se ligó el concepto de *Decadència* al de castellanización (sin tener en cuenta la importante presencia del italiano ni del latín). Esta identificación del término con castellanización no es del todo cierta, a pesar de que no se puede obviar que en el siglo XVI hay un abandono progresivo del uso social y literario de la lengua catalana y que el castellano vivió una época de fácil penetración, gracias a su gran aceptación en tierras valencianas (Fuster 1986: 35).

Afortunadamente, el concepto de *Decadència* se puso ya hace unos años en cuarentena y fue Albert Rossich (1989, 1990) quien lo calificó de “*dolent*” y de “*imprecís i distorsionador*”. Utilizarlo, pues, era negar a figuras clave en la historia de la literatura catalana de la Edad Moderna tales como Francesc Vicent Garcia y Francesc Fontanella, entre otros³. Sin ir más lejos, Lluís Bona-da (2011), en *Adéu a l'estigma de la Decadència*, se hacía eco de la necesidad de pasar página sobre un concepto: “aplicat al període

3 Es preciso destacar la aparición de importantes estudios sobre este período, entre los que podemos señalar los volúmenes: *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps* (P. Valsalobre y G. Sansano, eds., Edicions Vitel·la 2006) y *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/1685)* (P. Valsalobre y G. Sansano, eds., Documenta Universitaria, 2009), *Poesia catalana del Barroc. Antologia* (A. Rossich y P. Valsalobre, eds., Edicions Vitel·la, 2006), así como *Llengua i literatura. Barcelona 1700* (Ajuntament de Barcelona-Editorial Barcino) y *Del Cinccents al Setcents. Tres-cents anys de literatura catalana* (E. Miralles, ed., Edicions Vitel·la). Vid. también: <http://www.nise.cat/Realitzacions.aspx>.

que va del 1500 al 1832” que “s’havia utilitzat injustament”, dado que: “els estudiosos han vist la necessitat d’escombrar l’etiqueta per desencertada, a més de confusa” gracias a la aparición de una serie de investigaciones de nuevo alcance sobre la cultura catalana de los siglos XVI-XVIII. De hecho, las palabras de Àlvar Maduell son reveladoras cuando, a propósito de una reconsideración del término *Renaixença* sobre la lengua catalana –siglo XIX– como *fals mite*, incide en que: “les dades aportades confirmen, [...], allò que ja han vist els estudiosos Marfany, Valsalobre i Rossich: que mai no es va interrompre la producció literària catalana, que no hi va haver cap renaixença de la llengua catalana” (2010: 60).

Con anterioridad a este intenso debate, el empeño por la búsqueda de unas madres literarias *modernas* para nuestras coetáneas valencianas se hizo patente con la aparición de un artículo de M. Martí i Ascó (2004) en el que ofrecía pruebas irrefutables de la existencia de una serie de escritoras vinculadas al Reino de Valencia durante los siglos XVI y XVII. Toda una declaración de intenciones que no cayó en saco roto y, apenas unos años después, salió a la luz una larga lista de autoras de la época recogidas en un, hasta entonces inédito, catálogo de escritoras valencianas –de origen o de adopción– de la Edad Moderna titulado *Lletraferides modernes. Catàleg de les escriptores valencianes dels segles XVI-XVIII* (Herrero 2009), el cual incluía nada menos que cincuenta y seis autoras, mayoritariamente religiosas y pertenecientes al siglo XVII, en segundo lugar al siglo XVI y las menos del XVIII. Con dicho volumen se ponía de manifiesto que el escepticismo inicial daba resultados y nos obligaba a echar la mirada atrás para llevar a cabo una relectura de los manuales y repertorios biobibliográficos clásicos, porque quizá en ellos hallaríamos las respuestas a las muchas cuestiones que se nos planteaban⁴.

4 Vid. la lista completa de los repertorios consultados para la realización del *Catàleg* en Herrero (2009: 29-32).

Así pues, si a las autoras medievales unimos esta nómina de “modernas”, que actualmente se encuentra en proceso de continuo crecimiento gracias a los resultados que nos ofrecen las investigaciones que estamos llevando a cabo, nos encontramos con la confirmación fehaciente de una genealogía literaria que las valencianas y los valencianos contemporáneos todavía no habíamos podido reclamar como herencia colectiva propia. Ahora bien, todavía nos queda un larguísimo, y no poco dificultoso, camino por recorrer, puesto que buena parte de las escritoras valencianas “modernas” recopiladas no cuentan aún con estudios filológicos y, por ende, la edición de sus obras todavía se encuentra en una fase muy inicial (Herrero 2013: 273).

3. Las autoras contemporáneas

Todo lo que hemos apuntado hasta ahora, sin embargo, no debería hacernos perder de vista un hecho evidente, y es que:

Les línies que conformen aquest intent de genealogia, però, no són ni contínues ni uniformes: mentre alguns períodes cronològics, com ara els segles del XV al XVIII, han generat un nombre important de treballs crítics i dibuixen un camp d'estudi cada vegada més complex, farcit d'elements susceptibles de ser ampliat i matisats, altres segles, com el XIX i el XX, a penes no han captat l'atenció dels especialistes i, per tant, les poques i empobrides línies que s'han traçat, amb prou feines conformen una migrada i superficial perspectiva, encara poc ajustada, al nostre parer, al desenvolupament de l'escriptura literària femenina. (Lacueva 2013: 39)

Al observar los siglos XIX y XX, nos encontramos con un vacío bibliográfico casi total, a pesar de tratarse de una época en la que se produce un aumento notable tanto de la cantidad de autoras, gracias a la progresiva democratización de la educación,

como de las tipología textual de carácter público, ya que junto a los géneros tradicionales aparecen firmas femeninas en los medios de comunicación, en textos relacionados con los movimientos sociales y políticos o en escritos ensayísticos de tipo profesional, sobre todo referidos a temáticas relacionadas con la salud y la educación. Unas firmas fácilmente rastreables también dentro del ámbito valenciano que, sin embargo, no han recibido apenas atención por parte de los círculos académicos especializados en la literatura y la cultura catalana contemporánea. Nos encontramos ante una gran laguna bibliográfica que, de nuevo, intuíamos llena de contenidos pero vacía de crítica y sistematización.

Por proponer algunos ejemplos, de entre los ignorados y para nada canónicos, podríamos hablar de una serie de artículos con los que Elisa Garcia Villalba, Teresa d'Aitana y Rosari Soto contribuyeron a las publicaciones periódicas en valenciano entre 1900 y 1939⁵. También podríamos citar algunas autoras de géneros tradicionales (poesía, narrativa, teatro) como, entre otras, Milagros Espí de Morante, Pilar Monzó (*vid.* su ficha en el *DBD*, en línea), Josefina Piera de Navarro, Manuela Agnés Rausell, Vicenta Matalí d'Almenar o Maria Ibars. De todas ellas, solamente las saineteras han sido objeto de un estudio conjunto por parte de Lliris Picó, M^a Ángeles Herrero y Gabriel Sansano (2005), quienes demuestran la existencia de siete autoras que cultivaron este género popular entre 1920 y 1939⁶, mientras que Maria Ibars ha sido tratada, sobre todo, por su producción literaria posterior a la guerra civil, tanto de manera monográfica (Mulet 1991, 1992a, 1992b, 1992c, 1993, 1994; Prats 1989, 1991, 1992) como, últimamente

5 Encontramos sus firmas en las publicaciones valencianistas *El Camí*, *El País Valencià* y *El poble valencià* (*vid.* también Lacueva 2013: 194-196).

6 Las autoras son: Ángeles Gascó, Empar Royo, Conxeta Ruiz, Elvira Urios, Maria Lluïsa Camilleri y las ya citadas Vicenta Matalí y Pilar Monzó.

también, de manera conjunta al lado de algunas de sus contemporáneas (Lacueva 2007: 2013).

Por otra parte, también nos hemos ocupado de las autoras de posguerra y, siguiendo la tónica general, nos hallamos ante otro silencio bibliográfico, aunque esta vez lo encontrábamos salpicado por algunos trabajos dispersos, eminentemente parciales y en muchas ocasiones “de circunstancias”, los cuales, salvando algunas valiosísimas excepciones, estaban generalmente empañados por juicios de valor bastante discutibles y raramente ligados a criterios estrictamente literarios; a pesar de todo ello, nos tropezamos con la evidencia de que, de alguna manera, habían creado escuela y habían sido capaces de generar una potente inercia invisibilizadora alrededor de las escritoras. Un ejemplo de lo que queremos decir lo hallamos en el ejercicio que llevan a cabo Vicent Simbor (1991) junto con Ferran Carbó (1993) cuando aplican al caso valenciano la clasificación que propuso Elaine Showalter (1977) para sistematizar la novela británica de autora entre 1940 y la década de los setenta del siglo XX. Una transposición, a nuestro parecer parcial y sesgada, que les conduce a concluir que las novelistas valencianas de posguerra eran femeninas pero no feministas y que ello implica que sus obras se encuentren desfasadas. De todo ello se desprende, aunque no de manera explícita, que esa producción carece de interés y, por tanto, es poco apta para convertirse en objeto de estudio, con lo cual, autoras y obras caen, casi inevitablemente, en el olvido. Hemos intentado demostrar que estas conclusiones pueden ser matizadas y que las novelas de las que se habla no solamente presentan elementos de la etapa *feminine*, sino también de la *feministe*, incluso, de la *female* (Lacueva 2013: 144-154), y que, en cualquier caso, esa no nos parece una razón suficiente para dejar de estudiarlas.

Ante esta inercia ocultadora, de nuevo se imponían, irreducibles e incontestables, las pruebas empíricas: ocho autoras, Anna

Rebeca Mezquita Almer (Onda, 1890-San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, 1970), Maria Ibars i Ibars (Dénia, 1892-València, 1965), Matilde Llòria (Almansa, 1912-València, 2002), Beatriu Civera (València, 1914-1995), Sofia Salvador (Benassal, 1925-1995), Maria Beneyto i Cuñat (València, 1925-2011), Carmelina Sánchez-Cutillas (Madrid, 1927-València, 2009) i Maria Mulet (Albalat de la Ribera, 1930-1982) (*Vid.* sus fichas en el *DBD*, en línea) creadoras, hasta donde sabemos, de veintisiete poemarios en catalán (veintidós de ellos publicados y cinco inéditos), veinticinco en castellano y tres en gallego. También escribieron cuatro libros de cuentos en catalán y alrededor de veinte cuentos que se encuentran dispersos en diversas plataformas periódicas. Además, son autoras de diez novelas en catalán (cinco de ellas todavía inéditas) y siete novelas en castellano (dos de las cuales también están inéditas).

Junto a todo ello, encontramos sus firmas en una enorme cantidad de artículos sobre divulgación cultural, política o crítica literaria en diferentes publicaciones periódicas, tanto de masa como de tirada mediana, e incluso clandestinas, y tanto en catalán como en castellano y en gallego⁷. Un corpus, por tanto, nada menospreciable y que merecía, a nuestro entender, cierta atención académica, sobre todo si tenemos en cuenta la más que adversa situación política, social y cultural que estas escritoras tuvieron que soportar por ser mujeres dedicadas públicamente a la literatura y por escribir en catalán en un territorio como el valenciano, y todo durante una época en que tanto una cosa como la otra eran garantía de resultar, como mínimo, sospechosas para las autoridades franquistas.

7 Para un catálogo detallado y crítico de esta producción, *vid.* Lacueva (2013: 279-388).

Conclusiones

A nuestro parecer, estos resultados sugieren algunas reflexiones: en primer lugar, queda demostrado empíricamente que a lo largo de la historia ha habido escritoras valencianas que, con mayor o menor vocación literaria (Herrero 2009: 95), nos han legado un patrimonio cultural que tenemos derecho a conocer. En segundo lugar, ponen en evidencia que, de la misma manera que el sufragio no era universal, la *Història de la Literatura Valenciana*, hasta ahora considerada generalista, no lo es, ya que silencia las contribuciones de la inmensa mayoría de las autoras que han escrito a lo largo de los siglos. En tercer lugar, nos permiten afirmar que nos encontramos ante un panorama ciertamente pantanoso, pero enormemente sugerente, el cual presenta una amplia gama de posibilidades de estudio y especialización que invita a seguir estirando del hilo a aquellas y aquellos que nos dedicamos a la historia de la literatura. Y en último lugar, pero no por ello menos importante, nos fuerzan, de alguna forma, a echar la vista atrás para revisar tanto ciertas categorías interpretativas como cierta manera de explicar la historia de la literatura, que se encuentran fuertemente ancladas en la tradición historiográfica catalana.

Por otro lado, se nos plantea como un objetivo cada vez más urgente, la desocultación sistemática del legado femenino a las letras valencianas, tanto en el ámbito general como dentro del sistema educativo. En nuestra opinión, es altamente incoherente defender una educación democrática, e incluso mixta, y no llevar a cabo una apuesta decidida por transmitir a las generaciones más jóvenes unos contenidos y unos paradigmas no sexistas. Por ello, nos parece imprescindible profundizar en los debates que ya se han abierto sobre este tema y, sobre todo, hacerlo de manera continuada y cooperativa. Además, creemos que sería necesario trabajar de manera coordinada, al menos, en tres ámbitos estrechamente relacionados entre ellos: por un lado, las universidades,

donde se deberían fomentar espacios que ayuden a dinamizar el estudio y el intercambio de información sobre las escritoras a lo largo de la historia; los grupos de trabajo interuniversitarios e interdisciplinarios se nos presentan como elementos imprescindibles en este sentido. Por otro lado, en el punto donde confluyen los requisitos curriculares y las posibilidades editoriales a la hora de desarrollar los manuales escolares, ya que se necesitan estrategias eficientes para llevar a cabo la explotación didáctica de la cultura escrita que han generado las mujeres. Y, para finalizar, en la formación continuada de maestros, maestras y profesorado, colectivos a los que hay que dotar de herramientas que les resulten útiles para llevar a cabo su tarea docente de manera no discriminatoria.

A partir de ahora, pues, asumir la buena, y nueva, noticia de que la sociedad valenciana no es huérfana de madres, abuelas o bisabuelas literarias o negarse a hacerlo será, exclusivamente, una cuestión de voluntad personal, científica y académica. Nosotras hemos asumido el reto –quizá uno de los mayores del siglo XXI– y, aunque todavía trabajamos de manera muy solitaria, esperamos que pronto nos acompañen otros investigadores e investigadoras que desobedezcan las inercias establecidas para poder seguir contribuyendo a dar visibilidad a las genealogías literarias, tanto valencianas como de otras tradiciones. Y es que, como dijo la poeta Maria Mercè Marçal (1996), la clave está en atreverse a hacer las preguntas adecuadas al pasado, ya que ese diálogo nos permitirá: “dotar-nos de mares, en certa manera donar a llum les nostres pròpies mares simbòliques. Perquè malgrat el mite d’Atenea, sense mare la dona no pot ser, com a tal, donada a llum, posada al món de la cultura i del pensament”.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALMELA I VIVES, Francesc (1964) "Pròleg". En: Carmelina Sánchez-Cu-
tillas *Un món rebel*. València, Edició de la autora.
- BONADA, Lluís (2011) "Adéu a l'estigma de la Decadència" [en línia]. *El Temps* (21.06.2011). En: <http://ca.edicionsvitella.com/articulos-de-premsa/2011/adeu-a-lestigma-de-la-decadencia/> [11.07.2014].
- CARBÓ, Ferran y SIMBOR, Vicent (1993) *La recuperació literària en la posguerra valenciana (1939-1972)*. València, Barcelona, IUFV, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUBY, Georges y PERROT, Michael dir. (2000 [1993]) *Historia de las mujeres, III, Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus: 470.
- Diccionari Biogràfic de Dones* [en línia] En: <http://www.dbd.cat/> [varias consultas].
- FUSTER, Joan (1986) "Decadència i castellanització". *Caplletra*. 1: 29-35.
- HERRERO HERRERO, Ma^a Ángeles (2007) "Escritoras de la Gobernación de Orihuela en los siglos XVII y XVIII". *URYULA. Revista de investigación del Centro de Estudios Históricos de Orihuela: Monográfico sobre las consecuencias de la Batalla de Almansa en el Bajo Orihuela*. Orihuela, Asociación de Amigos de Orihuela: 71-83.
- (2009) *Lletraferides modernes. Catàleg de les escriptores valencianes dels segles XVI XVIII*. Sant Vicent del Raspeig, Colecció Lilith Joven, Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- (2013) "Les modernes religioses valencianes: entrebancs d'una recerca textual" [en línia]. *SCRIPTA, Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*. 1: 271-280. En: <http://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/2588> [05.12.2013].
- LACUEVA I LORENZ, Maria (2007) "«Jo vinc d'un temps perdut»: escriptores en català al País Valencià durant el franquisme. Breu aproximació" [en línia]. *Líquid (Universitat de València)*. 1. En: <http://www.uv.es/liquids/> [05.06.2014].
- (2013) *Elles prenen la paraula Recuperació crítica i transmissió a les aules de les escriptores valencianes de posguerra: una perspectiva*

- des de l'educació literària* [en línea]. Tesis doctoral, Universitat de València. En: <http://roderic.uv.es/handle/10550/32131> [15.12.2013].
- LÓPEZ NAVAJAS, Ana (2014) "Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la E.S.O: una genealogía de conocimiento oculta" [en línea]. *Revista de Educación* (Ministerio de Educación). 363: 282-308. En: http://www.revistaeducacion.educacion.es/en_prensa_9.htm [10.07.2014].
- y López García-Molins, Ángel *et alii* (2009) *La Presencia de las Mujeres en la E.S.O.* [en línea]. En: <http://mujeresenlaeso.uv.es/informe/index.php> [10.07.2014].
- MADUELL (2010) *Edicions del XIX que desmitifiquen Aribau i redimensions de la Renaixença*. Barcelona, Agra Trading.
- MARÇAL, Maria Mercè (1996) "Més enllà i més ençà del mirall de la Medusa". En: Mercè Ibarz (ed.) *Sota el signe del drac: proses 1985-1997*. Barcelona, Proa: 155-166.
- MARTÍ I ASCÓ, Manuel (2004) "Cultura literària de la dona en la València dels segles XVI i XVII". *Escriptors de l'Edat Moderna*. València, Acadèmia Valenciana de la Llengua: 121-137. SCRIPTA. Nº 1: 362-381 [en línea]. En: <http://ojs.uv.es/index.php/scripta/article/view/2591/2254> [06.12.2013].
- MOLAS, Joaquim y MASSOT, Josep (1979) *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona, Edicions 62.
- MULET, Carles (1991) "El punt de vista femení a l'obra literària de Maria Ibars". *L'Aiguadolç* (Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta). 16-17: 41-60.
- (1992a) "El mestratge de Carles Salvador en la trajectòria literària de Maria Ibars". En: *Actes del III Congrés d'Estudis de la Marina Alta*. Pedreguer, Alacant, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, Institut de Cultura Juan Gil-Albert: 415-419.
- (1992b) "Maria Ibars, Dénia i les falles". En: Maria Ibars *Recull de poemes festers*. Dénia, Ajuntament de Dénia.

- (1992c) “Pròleg”. En: Maria Ibars *Como una garra*. Xàbia, Ajuntament de Xàbia [ed. facsímil].
- (1993) “Introducció”. En: Maria Ibars *L’últim serv*. València, Alfons el Magnànim.
- (1994) «Pròleg». En: Maria Ibars *Contalles: a l’ombra del Montgó*. Alacant, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- PICÓ, Lloris; HERRERO, M^a Ángeles y SANSANO, Gabriel (2005) “Una cara desconocida del teatro popular. Las escritoras de sainetes valencianas (1920-1970)”. En: *II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELI-CUP): Literatura y Cultura Popular en el nuevo milenio*. La Coruña, Universidad de La Coruña [comunicación inédita].
- PRATS, Antoni (1989) “Aproximació a l’obra poètica de Maria Ibars”. *L’Aiguadolç* (Institut d’Estudis Comarcals de la Marina Alta). 1: 57-64.
- (1991) “El paisatge en l’obra narrativa de Maria Ibars”. *L’Aiguadolç* (Institut d’Estudis Comarcals de la Marina Alta). 16-17: 23-40.
- (1992) “Pròleg”. En: Maria Ibars *Poemes de Penyamamar*. Dénia, Ajuntament de Dénia.
- ROBINSON, Lillian Sara (1998) “Traicionando nuestro texto: desafíos feministas al canon literario”. En: Enric Sullà (ed.) *El canon literario*. Madrid, Arcos/Libros: 115-138.
- ROSSICH, Albert (1989) “Renaixement, manierisme i barroc en la literatura catalana”. En: Antoni M. Badía i Margarit, Michel Camprubí (eds.) *Actes del vuité. Col.loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 149-179.
- (1990) “La literatura catalana entre el Barroc i el Romanticisme”. *Caplletra* (Universitat de València). 9: 35-57.
- SCOTT, Joan W. (1986) “Gender: A Useful Category of Historical Analysis” [en línia]. *The American Historical Review*. 91, 5: 1053-1075. En: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1864376?uid=3737>

952&uid=2&uid=4&sid=21103982436801 [08.06.2014].

- SERVÉN DíEZ, Carmen (2007) "Mujer y canon en la enseñanza de la literatura". En: Amando López Valero, Juana María Madrid Izquierdo, Eduardo Encabo Fernández (eds.) *Lengua, literatura y género*. Jaén, Universidad de Jaén: 817-832.
- (2008) "Canon literario, educación y escritura femenina". *OCNOS. Revista de estudios sobre lectura*. 4: 7-20.
- SHOWALTER, Elaine (1977) *A literature of Their Own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Princeton, Princeton University Press.
- SIMBOR, Vicent (1991) "La novella de posguerra al País Valencià (1939-1972): entre la problemàtica llengua literària i el desfasament estètic". Valencia, *Caplletra Universitat de València*. 10: 51-82.

¿Quién es “la mujer X”?

Las protagonistas de jóvenes autoras españolas de los años noventa

Olga Nowak
(Universidad Pedagógica de Cracovia)

Generación X

Una nueva generación aparece en la escena sociocultural y económica occidental de la última década del siglo XX: la Generación X. Los hijos de un mundo global totalmente audiovisualizado en el que lo que predomina es el consumismo. Sus miembros adolecen de una especie de amnesia histórica. De hecho, su única memoria parece ser la creada por los medios de comunicación y la publicidad. El rótulo “Generación X”, tomado del título de la novela más famosa del autor canadiense Douglas Coupland, resultó en su momento muy “pegadizo” y, en consecuencia, comenzó a ser empleado por críticos y periodistas para designar a todas las personas que en los años noventa tenían entre 17 y 32 años. No obstante, si para el autor de la *Generation X*, la letra X era el símbolo de la indefinición y la ambigüedad propios de aquel nuevo movimiento, el término pronto adquiriría un matiz negativo que generalizaba y etiquetaba a la juventud de los noventa como vaga y sin objetivos en la vida. Se les tachaba así de *losers* o *slackers*, es decir, de perdedores. Los medios y los críticos crearon esta imagen generacional según la cual los miembros de la Generación X constituían una fea y vergonzosa mancha en el perfecto sueño americano¹.

1 Maxim W. Furek, en su brillante y profundo libro sobre el fenómeno de la Generación X en los EE.UU. (*The Death Proclamation of Generation X*, 2008),

Sin embargo, es preciso recordar que la última década del siglo XX fue también el inicio de la crisis mundial, y el momento en el que España había de pagar por los excesos de la movida madrileña. Las consecuencias tangibles de la crisis, entre otras la pérdida trágica de algunos de sus ídolos, como por ejemplo Kurt Cobain, generarían en los miembros de esta generación una actitud pasiva para con la vida y el deseo de huir de la responsabilidad adulta.

A raíz del surgimiento de la nueva generación apareció también, por un lado, un nuevo grupo de creadores (músicos, artistas, escritores, cineastas) y, por el otro, un nuevo público. Criados en la cultura popular, sobre todo la estadounidense, ambos grupos compartían la misma lengua y las mismas referencias. Todo aquello formaba parte de cierto código con el que se comunicaban y que resultaba inaccesible a los adultos.

Literatura del cine y “rocanrol”.

Los escritores de la generación X

En España, dicho fenómeno generacional dio sus frutos en el campo de la literatura en forma del llamado *boom* de la “joven narrativa” (Navarro Martínez 2008: 11). Aquella “explosión” de jóvenes talentos literarios fue, en buena medida, el resultado de una promoción entusiasta por parte de las editoriales que pronto se dieron cuenta de la existencia, por un lado, de un emergente grupo de escritores que se destacaban por “su nueva concepción de la literatura”, así como una nueva y, como dice Eva Navarro Martínez, “peculiar” manera de tratar los temas (Navarro Martínez 2008: 11), y por otro, de la existencia de un nuevo lector: chicos o chicas jóvenes a los que les gustaría ver el reflejo novelado

escribe que los “X” eran percibidos por la sociedad estadounidense como una especie de “error colectivo” (“collective mistake”) (2008: 14).

de sus propias vidas. Con este hallazgo se puso en marcha toda una maquinaria publicitaria que, en cierta manera, subsanaba la demanda necesaria de aquel tipo de literatura, muchas veces sin tomar en consideración la verdadera calidad literaria de las obras.

El responsable principal de aquel boom fue José Ángel Mañas que en 1994, a la edad de 23 años, sería finalista del Premio Nadal con su primera novela: *Historias del Kronen*. El libro se convirtió inmediatamente en novela de culto, y la popularidad de Mañas hizo visibles a otros autores. Pronto resultaría manifiesto que los jóvenes escritores se podían dividir en dos “bandos” opuestos. A un lado estaban los que no habían rechazado las influencias literarias, como Belén Gopegui, Espido Freire, Juan M. de Prada, Juana Salabert, es decir, los que escribían una literatura más “literaria”. En el otro lado estaban los autores de novelas escritas “en pantalones vaqueros” (Maestre), la llamada “cofradía de cuero” (Martín 1997: XIV), los chicos y chicas malas de la literatura entre los cuales se encontraban Ray Loriga, Benjamín Prado, Pedro Maestre, Lucía Etxebarria y Gabriela Bustelo, así como el mencionado Mañas. Eran autores que bebían más de la cultura popular audiovisual que de las fuentes literarias, y que escribían, de hecho, novelas no solo para ser leídas, sino también para ser vistas y escuchadas (Navarro Martínez 2008: 14-15). Sus libros se ambientaban en grandes urbes, los temas giraban en torno a los problemas generacionales de la juventud española de los noventa, tales como los conflictos familiares, el paro, las drogas, la marcha (la famosa “ruta del bacalao”). Sus historias reflejaban la decadencia de una generación que se sentía engañada por sus padres y decepcionada con la política que negaba su existencia. Estaban marcadas por el pesimismo y la desilusión del *grunge*, vibraban con el ritmo del tecno. Los narradores introdujeron en sus novelas la jerga juvenil y los anglicismos, usaban también nuevos recursos lingüísticos como la transcripción fonética de voces anglosajonas

o alteraban la ortografía original. Asimismo, era la primera vez que entraban con tanto ímpetu en el campo de la literatura nuevos medios de comunicación, como eran la televisión, el cine y el hito de aquella década: el vídeo. Este último irrumpiría en sus variantes más extremas, dado que muchas de aquellas novelas estaban inspiradas en películas de serie B, en la violencia del cine *gore* y las películas *snuff* cuya influencia veremos por ejemplo en *Historias del Kronen* (Navarro Martínez 2008: 14-15).

Dicho fenómeno generó la necesidad de buscar algún nombre con el que denominar a este grupo de escritores del boom en un marco generacional concreto. Y aunque, por ser internacional, el mayor éxito lo cosecharía el término “Generación X”, el que más utilizarían los críticos españoles al final sería el de “la Generación Kronen”, inspirado en el primer libro de Mañas (Odartey-Wellington 2008: 13). Dado que el hecho de haber nacido y crecido en una época nueva rompió con el continuo entre las generaciones, los jóvenes escritores carecían de un “padre” literario, de una tradición contra la cual pudiesen oponerse para de esta manera forjar su propia identidad literaria. La gran heterogeneidad de este grupo permitía su identificación en la escala internacional más que nacional, ya que, como indica Dorothy Odartey-Wellington, tanto la prosa como el cine españoles de aquella década constituían una parte integral del paradigma cultural global (2008: 20).

Ellas

Aunque en la escena española se suele asociar la creación de la Generación X con una literatura bastante masculina (Fuentes 1997: 65), debutaron varias escritoras que añadieron a los temas típicos de dicha generación la experiencia femenina de sus protagonistas. Es costumbre incluir en este grupo a Lucía Etxebarria y sus tres primeras novelas *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, *Beatriz y*

los cuerpos celestes y *Nosotras que no somos como las demás*. También suele mencionarse a Gabriela Bustelo cuyo libro *Veo Veo* es una especie de novela negra y al mismo tiempo un fiel retrato de la generación de los treintañeros madrileños de finales de la Movida, y a Violeta Hernando, la benjamina del grupo, que con tan solo 14 años publicó una especie de novela de carretera, *Muertos o algo mejor*.

Aunque estas tres autoras suelen ser consideradas las más representativas de la literaria Generación X española, me gustaría ampliar este club selecto con Espido Freire y su obra *Melocotones helados* y Care Santos, autora de *La muerte de Kurt Cobain* (1997) y *Okupada* (1997). Todas ellas, aunque diferentes (Hernando, Etxebarria y Bustelo, debido a la forma de escribir y los recursos que usan, se sitúan más cerca del grupo al que pertenecen Mañas y Loriga, mientras que la prosa de Espido Freire no rompe con el canon literario establecido, por lo que puede afirmarse que sigue siendo heredera indudable de la tradición literaria, y las novelas de Santos pertenecen al género juvenil), tienen algunos rasgos en común, como la notable juventud de las protagonistas, el reflejo de la sociedad en sus novelas o los problemas generacionales que tratan. Pero, sobre todo, se concentran en la experiencia de ser mujeres o chicas y en la perspectiva específica de percibir la realidad que ello conlleva. En sus novelas, observaremos cómo las jóvenes protagonistas experimentan el cambio hacia la vida adulta. El rito de paso en su caso no solo conllevará una época de transición vital, sino más bien la reconstrucción de su feminidad y este último aspecto cobrará más importancia para ellas.

La protagonista X

A lo largo de los años setenta, ochenta y noventa del pasado siglo se produjeron en España cambios muy especiales tanto

en lo político como en lo económico y social. La revolución de costumbres, aunque tardía, dejó su impronta no solo en la sociedad como conjunto, sino más específicamente en la situación de las mujeres dentro de los ámbitos laboral y familiar. El cambio de costumbres brindó a estas la posibilidad de convertirse en sujetos activos. Como dice Beatriz, la protagonista de la segunda novela de Etxebarria: “Elegía no limitar mis decisiones futuras a las cosas pequeñas, y no dejar que otros decidieran por mí en las importantes. Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre”(2002: 33).

Las chicas X son, en su mayoría, económicamente independientes, solteras y con buena formación. Toman sus decisiones con plena consciencia, aunque estas sean percibidas de forma controvertida, como en el caso de Cristina de *Amor, curiosidad...*, que pese a su titulación decide trabajar en la barra de un bar de copas. La protagonista no quiere vivir tal y como espera de ella la sociedad. Esta elección será el tema de constantes reproches por parte de su madre y sus hermanas, que no aceptan que Cristina trabaje tan por debajo de sus cualificaciones académicas. En cuanto a Vania Barcia (*Veo Veo*), la protagonista mantiene su derecho a elegir aunque su vida esté en peligro. No importa que la observen día y noche, ella decide comportarse como si nada sucediera. Hace lo que quiere: “Me levanté del sofá cabreada. Que les zurzan. Me vigilaban, pero no me juzgaban. Me apetecía un porro. Y yo siempre había hecho lo que me daba la gana” (Bustelo 1996: 109).

La mayoría de ellas está dispuesta a correr riesgos, como las protagonistas de Violeta Hernando, que optan por abandonar su ciudad natal e inician un viaje en coche a lo largo de los Estados Unidos. Un viaje repleto de alcohol, drogas y sexo casual. Asimismo, Elsa pequeña, protagonista de *Melocotones helados*, de

Espido Freire, se muestra independiente toda su vida, aunque sus decisiones al final tengan un desenlace trágico. Igual de independientes se ven las dos protagonistas adolescentes de *Okupada* de Santos, cuando toman la decisión de dejar la vida acomodada y mudarse a una casa okupa poniendo en riesgo las relaciones con sus padres y en peligro sus propias vidas.

Bad grrrls

La rebeldía contra el antiguo sistema representado por sus padres, sobre todo por la madre, tiene su reflejo en el modo de vestir, la percepción del propio cuerpo y la subversión del canon de belleza: Cristina y sus amigas, personajes de *Amor, curiosidad...* de Etxebarria, imitan el estilo de la cantante Courtney Love a la *riot grrrls*, es decir, mezcla de *lolita* y prostituta, y la moda punk y retro (*vid.* Marzec s.f., en línea).

Los modelos femeninos que las atraen están representados por los iconos femeninos de la popcultura de aquella época, por ejemplo Madonna, Courtney Love, Sharon Stone o la protagonista del videojuego *Tomb Rider* Lara Croft, todas ellas fuertes, masculinas en sus elecciones pero al mismo tiempo extremadamente femeninas y atractivas. Etxebarria describe así a sus protagonistas: “Todas arrastran la reputación de ser maleducadas, difíciles, tozudas, exigentes, dominantes..., unas auténticas zorras” (2000: 109). Según indica la escritora ese tipo de feminidad atraía tanto a los hombres como a las mujeres: “[...] yo gusto a las mujeres, [...] les gusta mi imagen y mi reputación de chica mala y difícil, porque ellas quieren parecerse a mí”, dice Raquel, una de las protagonistas de *Nosotras que no somos...* (1999: 295).

Las chicas malas de la literatura viven al límite: el sexo, las drogas y el alcohol son su pan de cada día. Hacen lo que quieren, se acuestan con quien quieren, viven de noche, su manera de vestir así como su comportamiento son inquietantes para los

demás. Incumplen la ley, por ejemplo compran y trafican con droga. Abordan la cuestión del sexo sin medias tintas. Sin embargo, sus elecciones las mantienen al margen de la sociedad establecida. Son, como las llama Raquel, mujeres “de la clase B” (1999: 295).

Sin tabúes

La progresiva emancipación de la mujer junto con la revolución sexual de los años sesenta y setenta del siglo XX, llevaron consigo cambios mucho más profundos que la mera cuestión de igualdad jurídica entre los sexos. Las discusiones en los años ochenta y noventa acerca del sexo y el género así como la, fomentada por los diseñadores de moda y la popcultura, tendencia a la androgeneridad tuvieron su impacto en el cambio gradual en la percepción de los roles sexuales hasta entonces estereotipados. El mencionado proceso llevó a su vez a la modificación del comportamiento de ambos sexos y de las relaciones entre ellos. Como indica Gilles Lipovetsky, el fin de milenio suponía el fin del modelo tradicional de seducción: “Don Juan está cansado” (1999: 47-48, 51). Nace un nuevo tipo de seducción que el sociólogo francés denominará como “minimalista” y “posromántico” (1999: 48). Un ejemplo de dicha actitud queda representado en una escena de *Amor, curiosidad...*, en la que Cristina y su amiga, en un autobús lleno de hombres, comentan, en voz alta y sin cortarse, lo ocurrido la noche anterior. Line se queja de su última experiencia sexual sin pelos en la lengua. Dice que hubiera hecho mejor quedándose en casa y masturbándose. Así por lo menos habría tenido un orgasmo. De igual modo, Vania Barcia, la protagonista de *Veo Veo*, realiza la siguiente confesión a un detective que acaba de contratar y que le ha preguntado sobre su vida privada: “Tengo varios amantes con los que me meto en la cama periódicamente, aunque con esto del sida, cada vez me dedico más a ver la tele” (Bustelo 1996: 11). Lo hace con total naturalidad y sin plantearse cómo reaccionará el susodicho detective.

Las protagonistas no solo mantienen relaciones sexuales esporádicas, sino que además tratan a sus parejas como objetos. Observamos cómo las mujeres dejan de interpretar el papel clásico pasivo para convertirse en sujetos activos y se comportan según estereotipos masculinos. Vania Barcia, por ejemplo, mientras busca la pareja más conveniente para salir de fiesta, comenta: “Cogí mi agenda para ver qué adonis podía sacar de paseo esa noche” (1996: 59).

Además de lo fácil que les resulta compartir con los lectores sus experiencias sexuales, las protagonistas X utilizan un lenguaje hasta entonces reservado casi exclusivamente para los hombres. Lo vemos por ejemplo cuando la amiga de Vania habla de uno de sus ‘ligues’ limitándose a la siguiente lacónica observación: “El otro día me lo tiré” (1996: 18).

Liberadas sí, ¿pero libres?

Las chicas X se ven independientes. Su modelo es el de mujeres fuertes. Viven como quieren, se acuestan con quien quieren, salen de marcha, viajan, experimentan, ganan experiencia, son rebeldes, no actúan como espera de ellas la sociedad. En muchos aspectos –en su conducta y en sus deseos– no se diferencian de los protagonistas masculinos de Mañas o Loriga. Sin embargo, por ser mujeres a veces su comportamiento acarrea más consecuencias que en el caso de los chicos. Como si no dependieran de ellas muchas se sienten obligadas a explicar cada una de sus decisiones y tomarlas les provoca miedo. Como dice Vania, la protagonista de la novela *Veo Veo* de Bustelo: “Me paso la vida dando explicaciones a la gente sobre lo que hago y lo que dejo de hacer. Parezco mema” (1996: 40). También Raquel, una de las protagonistas de *Nosotras que no somos...* se queja: “Estoy harta de darles razón a los demás” (Etxebarria 1999: 288). Así, Cristina, en *Amor, curiosidad...*, justifica la excesiva violencia de sus actos como resultado de los tras-

tornos hormonales que padece. Lo que en los hombres no tiene mayor importancia, en su caso se convierte en una enfermedad. Resulta que el factor desencadenante de sus actos es la *amenorrea* y no una simple ansia por ser otra. Muchas tienen que luchar más por la libertad y la posición propias, como Rosa, la masculinizada ejecutiva treintañera protagonista de *Amor, curiosidad...*, o bien enfrentarse con la etiqueta de promiscuas, por no decir “putas”, como Raquel, Cristina y Vania, las jóvenes protagonistas de Etxebarria y Bustelo, o de raras, como Beatriz de *Beatriz y los cuerpos celestes*, cuyo pelo y forma de vestir preocupan tanto a su madre al ser estos demasiado masculinos.

Pese a la aparente libertad de las protagonistas, somos testigos del mismo juego de roles de siempre, en el que los hombres siguen llevando la voz cantante. La mayoría de las mujeres continúan aceptando cosas que no quieren, por ejemplo caprichos sexuales de su pareja, y permiten ser abandonadas, como ocurriera en el caso de sus madres. Las chicas de *Muertos o algo mejor*, aunque mantienen: “hemos dejado lejos a los chicos que no nos quisieron, a los que nos hicieron daño” (Hernando 1996: 21) a lo largo de su viaje son abandonadas por sus amantes pasajeros. Igualmente, Cristina, olvidándose de su dignidad, llama sin cesar a su ex, aunque este nunca conteste. Tampoco Raquel, al abandonar a Jaime, es capaz de reiniciar su vida y dejar atrás el pasado. Hundida y deprimida, buscará alivio cumpliendo sus fantasías sexuales sadomasoquistas en las que ella desempeña el papel pasivo. Vania, aunque lleva una vida de hombre solterón, no reniega de su feminidad, lo cual se volverá contra ella. Como dice la autora: “Al no querer someterse al hombre, se comporta como un hombre y sucumbe en el intento” (*ápu*d Bosse s.f., en línea). Prueba de ello es la escena en la que Vania se deja seducir; “Pues no lo iba a conseguir”, dice sobre el pretendiente, sin embargo inmediatamente añade:

[...] o por lo menos, le iba a costar sangre, sudor y lágrimas. Si se creía que yo era otra fogosa maripili, lo llevaba clarinete. Este rollo iba a ser muy distinto. Un combate entre dos inteligencias de sexo opuesto. Preparados, listos, ya. Empieza la cuenta atrás. Si quieres llevarme al catre, Negro, vas a tener que trabajar duro. (Bustelo 1996: 89)

En opinión de Lipovetsky, aunque las mujeres hayan desdramatizado su libido, la sexualidad y el erotismo siguen teniendo un valor sentimental para ellas (1999: 31). De hecho, a pesar de todos los cambios que se han producido, toda la libertad conseguida, la aparente mujer fatal cede al amor. Gabriela Bustelo, al ser preguntada por la cuestión de la aceptación de su propia feminidad por las protagonistas así como su actitud acerca de sus cuerpos y el placer, contesta: “En mis libros abordo con sinceridad e ironía la confusión y la mentira con que la mujer aborda el problema de la relación con su propio cuerpo [...]. Creo que la mujer sigue mintiendo –a sí misma y a los demás– sobre su placer” (en Bøsse s.f., en línea). Si bien las protagonistas mantienen relaciones sexuales pasajeras con frecuencia, en la mayoría de los casos, el amor y su pérdida constituirán el motor de sus vidas. Sin hombre se sienten como si no hubiera aire, no significan nada. Dejan de existir, desaparecen. A pesar de sus comentarios irrespetuosos, ofensivos y sexistas acerca de los hombres, sobre todo en lo que respecta a las protagonistas de *Amor, curiosidad...*, *Nosotras que no somos...* y *Veo Veo*, se observa un verdadero culto de masculinidad. Pese a su aparente independencia, el juego de roles sigue siendo el mismo de siempre: el hombre es el que lleva las riendas de la seducción. Observaremos pues como las cazadoras se convierten en presas, escondiendo bajo un disfraz provocativo y sexy la pasividad y el deseo de subordinación. Lo observamos muy bien en la actitud que tiene Susi (*Nosotras que no somos...*) hacia el mar. La

chica compara el agua con el amante por el cual, como mantiene el/la narrador/-a: “Estaría dispuesta a morir” (Etxebarria 1999: 35). Se deja llevar por él:

Porque cuando está dentro de él le pertenece. Y si él decide cambiar de humor, si decide sorprenderla con una marea repentina, un oleaje imprevisto o un remolino inesperado, la tendrá a su merced. Por eso el mar es su verdadero amor, y no la triste piscina. Porque no existe el amor sin entrega y sin riesgo. (1999: 37)

En este aspecto Beatriz, la protagonista de la segunda novela de Etxebarria, será la más “masculina” de todas las protagonistas. Como todos los miembros de su generación buscará su propia identidad, también la sexual. Inconsciente de ella al principio (lo único que sabe es que lo que siente por su amiga de la infancia, Mónica, tienen poco que ver con los sentimientos de una típica amistad), poco a poco va adquiriendo experiencia. Ella misma ve cómo toma decisiones con toda libertad. Se deja espacio para experimentar, incluso en la esfera de lo sentimental. Su sexualidad líquida y andrógina se refleja en la elección de parejas. Es capaz de desear tanto a las mujeres como a los hombres. Llega a la conclusión de que lo único que puede hacer es amar a personas con independencia de su sexo. Sin embargo, aunque ama a Cat y casi se enamora de Ralph, Beatriz no se muestra muy sentimental y parece ser la única de las protagonistas X concentrada exclusivamente en la búsqueda de su propio “yo”.

Chica mala vs. chica buena

Será este “yo” el que la mayoría de las chicas X temen revelar porque podrían ser juzgadas por la sociedad según los estereotipos

dominantes, esto es, que todas las mujeres que se alejan de la norma social siguen siendo percibidas como locas, exhibicionistas y/o putas. Algunas de ellas, anticipándose a la reacción de su entorno, hablan incluso sobre ellas mismas en esos términos. Por ejemplo, Cristina se auto declara una yonki y puta por elección propia. Mediante esta estratagema de vulgarizar y despreciar su propia existencia, la heroína de Etxebarria se convierte en el paradigma del *trickster*. De este modo, le roba a los demás la posibilidad de subvertir su identidad: nadie podrá tacharla de nada, porque ya lo hace ella misma.

En todas las novelas hasta ahora mencionadas, excepto las de Santos, se observa la dicotomía “chica mala” / “chica buena”. Las protagonistas se enfrentan en algún momento a su antagonista, con la que se comparan o son comparadas por los demás. Por ejemplo la oposición de Elsa pequeña la constituye su prima Elsa grande, una joven pintora, muy bien organizada y tranquila que lleva una vida rutinaria que les resulta aburrida incluso a sus padres pero que le aporta seguridad. La dicotomía está presente también en *Amor, curiosidad...*, donde Cristina y sus amigas se enfrentan con las hermanas de esta, es decir, Rosa y Ana, con las que Cristina constantemente se compara, por un lado para burlarse de su manera de vivir, pero por otro por la necesidad de justificar su propio comportamiento.

Las “buenas” son chicas correctas, que en muchos casos han recibido una educación católica. Es esta educación en los valores tradicionales la que ensancha el abismo entre los dos tipos de chica, y la que provoca que las componentes del primer grupo se sientan derrotadas desde el mismo inicio, tal y como se desprende de la explicación que Raquel le da a su ex novio: “Obviamente por mucho que tú me quisieras yo nunca sería nada al lado de la sacrosanta esposa y madre que conociste virgen” (1999: 294).

Ganas de ser otra

La desintegración que observamos en las protagonistas tiene su reflejo en la visión de su propio cuerpo. Los estereotipos sociales que las excluyen provocan que no se acepten a sí mismas, incluso a nivel físico. A esto contribuye igualmente la cultura popular, que promociona un modelo específico de mujer. Parafraseando a Lipovetsky, el culto al cuerpo bonito se volvió un producto de masas. Puso de moda la anorexia y la bulimia, que se convertirían en la auténtica plaga de los noventa (1999: 122). Aquella enfermiza delgadez se complementaba con los miedos de la Generación X por crecer: no querían parecer adultos ni tener los rasgos característicos de aquellos. Cabe recordar que los años ochenta y el principio de los noventa del siglo XX fueron la época del debate sobre la categoría sexual en el que, como indica Henrietta L. Moore, el sexo aparece y desaparece, y las mujeres ya no son solo mujeres ni los hombres son exclusivamente hombres. La antropóloga norteamericana recuerda que aquellos años fueron también la época de Michael Jackson, Boy George, Prince y Madonna, es decir, músicos que eran ejemplo de que ni el sexo ni el género eran algo fijo (2003: 405).

En lo que respecta a nuestras protagonistas, el deseo generacional de no ser adultas estaba relacionado con el rechazo a ser mujer. Beatriz dice que no quiere ser mujer. En su caso, la pérdida de kilos se relaciona con la fascinación por observar la desaparición de su cuerpo:

Estoy delgada. Flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto. Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. Me alegro al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de un adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein. (Etxebarria, 2002: 36)

La protagonista desea difuminar las diferencias de género: “me rapé el pelo y me compré unas botas de comando. En la calle nadie sabía si era chico o chica. Fue la última transgresión. La última transgresión” (2002: 214).

El rechazo del cuerpo estará en algunos casos relacionado con un rechazo amoroso o una pérdida de amor y tendrá su consecuencia en enfermedades como la anorexia o la bulimia. Blanca, la mejor amiga de Elsa grande, padece de la última. En su caso el trastorno está relacionado con el sufrimiento por la muerte de su amado. La protagonista come para no sentir dolor:

Blanca, el colibrí [...]. A menudo su alegría, su angustia cubrían el cielo entero, y con ademán resuelto, como si firmara una sentencia de la que estuviera íntimamente convencida, abría la nevera [...] comía hasta que al final no quedaba lugar ni hueco en su cuerpo para la alegría, ni para la angustia, y durante un momento el mundo permanecía en calma, indoloro. Flotante [...] cuando regresaba del cuarto de baño volvía a ser la misma. El colibrí. En su vientre, torturado y quemante, se albergaban las mismas emociones que le daban la vida: la alegría, la angustia. (Freire 2001: 198- 200)

Otro caso es el de Rosa Gaena. La mujer reniega de su feminidad siguiendo el *dress code* que estipula su profesión. Solo lleva ropa discreta, práctica, que no resalta sus rasgos femeninos. Únicamente en la soledad de su hogar se permite un momento de libertad. Su vida, como su ropero, está dividida en dos: una parte está ordenada, y la otra es un cajón de sastre donde se oculta ese punto de locura que Rosa se prohíbe cada día.

Miedos

“Los X” son una generación marcada por el miedo a todo: a la posible guerra atómica, al cáncer, al SIDA o al calentamiento global, por mencionar solo unos pocos. A menudo se pierden en este mundo en el que nada es obvio, en el que ya nada resulta seguro. La depresión, el prozac y la psicoterapia van a ser uno de los rasgos distintivos de la juventud de los años noventa. Estos son también algunos de los temas preferidos en las primeras novelas de Etxebarria. Casi todas sus protagonistas padecen trastornos de personalidad de algún tipo. Cada una de las tres hermanas de *Amor, curiosidad...* tiene problemas o bien con la violencia, o bien con la depresión: Cristina desde pequeña sufre ataques de agresividad y autoagresividad que la llevan a autolesionarse. La chica padece también la ya mencionada amenoreea. A su hermana, Rosa, le diagnosticaron falta de serotonina y desde ese momento se ve obligada a tomar prozac. Ana, la mayor, también sufre un episodio de depresión que desemboca en una crisis nerviosa. A la postre, deberá ser ingresada de forma temporal en un manicomio.

La mayoría de las chicas de la generación X se drogaban. En los años noventa en España, el acceso a la droga resultaba bastante fácil. Todos tomaban de todo. La cocaína y la heroína estaban de moda, pero también eran cada vez más populares las drogas de diseño relacionadas con la escena tecno que nacía en aquella época. “Meterse algo” se convierte pues en su “pan de cada día”, o mejor dicho, de cada noche. Por ejemplo, la protagonista de *Veo Veo* cuando está en los clubs va al baño constantemente con el fin de “meterse una raya” para, como dice, no estar “daun” (Bustelo 1996: 32, 71). Cristina de *Amor, curiosidad...* consume dos o tres pastillas de éxtasis a la semana. Esta afición conduce a algunas a la adicción, como en el caso de Mónica de *Beatriz y los cuerpos celestes*, o incluso tiene sus consecuencias trágicas,

como la muerte por sobredosis de Esmeralda en *Muertos o algo mejor*. Algunas de las protagonistas se dedican temporalmente a vender drogas, como Beatriz: “Vendí éxtasis en Madrid, mi novia los vendía en Edimburgo” (Etxebarria, en línea). También Vania de *Veo Veo* admite que se dedicó un par de meses a traficar con cocaína. Son consumidoras que utilizan el sexo, las drogas y la música para experimentar nuevas sensaciones pero también les sirven para evadirse.

“Lo veo y no lo creo” (Bustelo 1996: 25)

La constante autoobservación y un autoanálisis continuo de su propio comportamiento constituirá una parte crucial en el proceso de reconstrucción al que se someten los sujetos femeninos aquí tratados. Al compararse con otras personas y verse desde la perspectiva del otro, aunque no siempre conscientemente, alcanzarán de forma progresiva una visión más completa de ellas mismas. Con ello lograrán su libertad. *Veo veo*, título de la novela de Gabriela Bustelo, puede ser percibido al mismo tiempo como un juego en el que participan todos los personajes sobre los que hablamos. En el caso específico de Vania Barcia el juego es aún más literal. Su domicilio, lleno de espejos unidireccionales y cámaras ocultas, por falta de un observador concreto es el escenario de un *veo veo* consigo misma. En este caso, el juego consiste en un tira y afloja entre, por un lado, cómo ella misma se ve y cómo la perciben los otros, y, por el otro, entre los lados negativo y positivo de su carácter. La acción conjunta de la autoobservación y el hecho de ser observada inician un proceso de autodestrucción que revela el conflicto entre lo que quiere ser y lo que realmente es la protagonista. El espejo le muestra una imagen que ella desconocía, ya que hasta entonces la noción que tenía de sí misma dependía de factores exteriores como las drogas, la ropa o la música. La desintegración de su personalidad desembocará

sin embargo en la fusión paulatina de su identidad, tal y como se describe en el estadio lacaniano del espejo, según el cual el sujeto ya está capacitado para percibir su *imago* corporal completa en el espejo y con ello iniciar el desarrollo del “yo”.

Para encontrar su propia identidad el resto de las chicas y mujeres X, cada una a su manera, emprenden una especie de viaje transcendental. Las protagonistas de Hernando se meten con el coche por la autopista norteamericana a lo *Thelma y Louise*, bajo el pretexto de llegar al concierto de Courtney Love en Los Ángeles. El viaje les permitirá escapar de las cadenas de la sociedad y del aburrimiento de la ciudad pequeña en la que viven, pero sobre todo les dará la oportunidad de poder experimentar cosas nuevas: “Queríamos sentir la vida, vivir intensamente, sentirnos vivas. Buscábamos emociones y respuestas”, dirá una de las protagonistas (Hernando 1996: 14).

A las hermanas de la primera novela de Etxebarria paradójicamente les abre los ojos la crisis de Ana, la mayor. El colapso nervioso que esta sufre les hace a todas reflexionar sobre sus propias vidas. La novela termina con el viaje de vuelta a Madrid en coche que emprenden Cristina y Rosa después de visitar a su hermana mayor. Es justo entonces cuando hablan acerca de la decisión que Ana había tomado de dejar a su marido. De este modo el viaje por la carretera hacia Madrid se convierte para ellas en un trayecto simbólico durante el cual Rosa le confiesa a su hermana que quiere liberarse del prozac y empezar una nueva vida. Por su parte, Cristina parece por fin haberse reconciliado consigo misma, aceptándose tal y como es.

También los recorridos de Beatriz, la protagonista de la segunda novela de Etxebarria, entre España y Escocia, son igualmente simbólicos. La chica hace una recapitulación de su existencia a través de estos viajes, afronta su pasado, sus sentimientos e incluso su propia sexualidad. Elsa pequeña, en *Melocotones hela-*

dos, entra en una secta buscando paz y felicidad, lo cual al final le cuesta la y pone en peligro la vida de su prima Elsa grande. En su caso, el viaje al campo, a la casa de sus abuelos, donde se esconderá, le concederá la oportunidad de hacer una recapitulación de su propia existencia. Le dará una perspectiva adecuada para observar sus elecciones y mirar con distancia la relación con su novio. Asimismo, para la adolescente protagonista de *La muerte de Kurt Cobain*, el viaje, en este caso el de su mejor amiga a los Estados Unidos, y todas las aventuras que le suceden durante la ausencia de esta y que tiene que afrontar ella sola, le permitirán hacer sus propias reflexiones sobre la amistad o el amor, y así poder crecer.

A modo de conclusión

El progreso y los cambios socioculturales que se produjeron a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta permitieron que la mujer empezara a expresarse libre y conscientemente. Fue una oportunidad que estas cinco narradoras noveles supieron aprovechar y utilizar para dejarnos en sus libros un verdadero testimonio de la época en la que les tocó madurar y vivir como chicas primero, y mujeres después, durante aquella peculiar, interesante y decadente última década del milenio.

Como hemos podido observar, la protagonista X es un sujeto en (re)construcción. Aunque ya lo suficientemente liberada como para decir sin tapujos lo que antes era impensable o contar sus más íntimas experiencias como mujer, todavía no lo es tanto como para considerarse un sujeto cien por cien autónomo, al menos de una forma consciente y fuerte en su autonomía. Las conocemos a todas cuando, como toda su generación en esa época, se encuentran en el momento X de sus vidas. Lo fundamental, en cambio, es que se encuentran también en el momento decisivo de su formación como mujeres. Con independencia del resultado final, todas ellas emprenden un viaje iniciático hacia sí mismas. Gracias al profun-

do análisis que este les concede ganarán madurez y una conciencia que les brindará la oportunidad de tomar las riendas de sus vidas.

Las dejamos a todas en este punto crucial en el que ellas a su vez dejan la X atrás.

BIBLIOGRAFÍA:

- BOSSE, Candice L. (s.f.) *El sujeto femenino y las culturas de consumo: una entrevista con Gabriela Bustelo* [en línea]. En: <http://pendient-edemigracion.ucm.es/info/especulo/numero30/gbustelo.html> [varias consultas].
- BUSTELO, Gabriela (1996) *Veo Veo*. Barcelona, Anagrama.
- ETXEBARRIA, Lucía (1997) *Miłość, ciekawość, prozac i wątpliwości*. Poznań, Rebis.
- (1999) *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona, Destino.
- (2000) *La Eva Futura*. Barcelona, Destino.
- (2002) *Beatriz y los cuerpos celestes: una novela rosa* [Versión para lector digital].
- FREIRE, Espido (1999) *Melocotones helados*. Barcelona, Planeta.
- FUENTES, Víctor (1997) "Los nuevos novísimos narradores de la generación X". *Claves de razón práctica*. 1997: 66-90.
- FUREK, Maxim W. (2008) *The Death Proclamation of Generation X. A Self-Fulling Prophecy of Goth, Grunge and Heroin*. New York, iUniverse.
- HERNANDO, Violeta (1996) *Muertos o algo mejor*. Barcelona, Montesinos.
- LIPOVETSKY, Gilles (1999) *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama.
- MAESTRE, Pedro (s.f) „Los nietos de Cela y Delibes“. En: <http://www.generacion.net/los-nietos-de-cela-y-delibes> [varias consultas].
- MARTÍN, Sabas (1997) *Páginas amarillas*. Madrid, Lengua De Trapo.
- MARZEC, Karolina (s.f.) *Courtney Love: Grungowa diva wciąż inspiruje projektantów* [en línea]. En: <http://natemat.pl/28251,courtney-love-grungowa-diva-wciaz-inspiruje-projektantow> [varias consultas].

-
- MOORE, Henrietta L. (2003) “Płeć kulturowa i status kobiet – wyjaśnienie sytuacji kobiet”. En: Marian Kempny y Ewa Nowicka (coords.) *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Warszawa, PWN.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2008) *La novela de la Generación X*. Granada, Universidad de Granada.
- ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy (2008) *Contemporary Spanish Fiction. Generation X*. Newark, University of Delaware Press.
- SANTOS, Care (1997) *La muerte de Kurt Cobain*. Barcelona, Alba.
- (1997) *Okupada*. Barcelona, Círculo de lectores.

Representaciones de la familia en *Esta no es mi noche*, de Patricia Suárez

Mariola Pietrak

(Universidad Marie Curie Sklodowska de Lublin)

Desde el advenimiento, a principios del siglo XX, de las teorías funcionalistas con sus nuevas ciencias regularizadoras de la cuestión de la familia y el parentesco, y con su oposición de base a las precedentes teorías evolucionistas, se ha puesto de manifiesto el carácter complejo y contradictorio de esta “célula básica de la sociedad”. El aporte de la escuela feminista (con mención especial al de Beauvoir), la psicoanalista o la foucaultiana, evidenció, además, el carácter constrictivo –de control y vigilancia– de la familia en las sociedades occidentales, al menos desde que esta se convirtió en una “construcción ideológica asociada al estado moderno” (Collier *et al.* 1997).

La primera de las contradicciones que van a estructurar nuestro trabajo es la del lugar que ocupa y del rol que cumple la familia en la sociedad contemporánea. No es nuestro fin menoscabar la primacía de la familia, restarle importancia, si bien muchas son las voces que temen o en algún momento temieron la disolución, el derrumbe de esta institución. Al contrario, el inagotable, más aún, el creciente apego a los lazos familiares que parecen acusar actualmente todos los colectivos de la sociedad –en plena crisis económica y en plena crisis de la institución misma, que declaran las ciencias sociales– nos incita a ahondar en esta naturaleza contradictoria que exhibe y en la relación dicotómica que establece entre la atracción y el rechazo, entre lo ideal y lo real.

La segunda motivación que nos guía, hace referencia a la antonimia *sagrada/no sagrada* como determinante de la imagen de la familia que emerge de la obra cuentística de Patricia Suárez (1969). La formación en Psicología y Antropología de esta escritora argentina, su sensibilidad venida de la educación judío-católica-metodista que había recibido en una familia mixta, creemos, hace de su obra una pequeña muestra representativa de la experiencia del yo femenino en la realidad hispanoamericana.

Tal enfoque deja patente la doble linealidad de nuestro objetivo que conjuga el análisis de la carga ideológica que, indiscutiblemente, posee la familia con una perspectiva más específica, proyectada desde el par del binomio *masculino/femenino* (a su vez, también significado ideológicamente).

1. Familiarismo recuperado. Funciones de la familia “Familia. Nada la puede igualar. La gente la protege, proporciona un refugio seguro, cuida de ella... Y todo con un único objetivo: sobrevivir”. Esta declaración de uno de los personajes del filme basado en la novela homónima de Dean Koontz, *Único superviviente* (1997), supo captar en pocas palabras la esencia de la naturaleza de la familia así como el concepto que de ella existe en nuestro imaginario social. Los estudios actuales sobre la familia muestran que su ubicación o concepción en las sociedades occidentales va sujeta a la división entre la esfera privada y la esfera pública. Esta separación depende, ciertamente, de las alteraciones que tienen lugar en el terreno de lo económico y lo social. En este sentido Collier, Rosaldo y Yanagisaco (1997) aducen la visión funcionalista de la familia como respuesta automática a los cambios ocurridos a lo largo del siglo XIX. La industrialización, la dinámica urbanización o el capitalismo incidieron en la percepción de la familia como el espacio que proporcionaba gratificación y apoyo moral en oposición a un afuera impersonal y hostil.

Los mismos mecanismos se aplican a los escenarios actuales. En el capítulo 91 (temporada 7) de la serie española *La que se avecina*, sorprende el hincapié de los autores en la comunidad como forma arcaica de la familia. Ya no tanto la familia individual (aunque esta tampoco fracasa, al contrario: muchos lazos rotos vuelven a establecerse más sólidos que nunca) como la cooperativa de todos los hogares asume el rol de una unidad capaz de alimentar y defender a sus miembros de las relaciones de mercado capitalista en crisis; pero también del Estado y sus prácticas abusivas, tales como la defensa del funcionario corrupto a costa del ciudadano raso. Por otra parte, el cuadro evoca las formas de organización de las familias polacas en épocas no tan remotas (comunismo). La relación inversa entre la revalorización de la familia y la situación económica apunta a que la familia es concebida como la antítesis de las transformaciones producidas en el espacio público. Confirma, pues, las premisas del trabajo de Collier, Rosaldo y Yanagisaco (1997), que van más allá y arguyen que la familia “es sacralizada en nuestro imaginario como el último reducto contra el Estado, como el refugio simbólico frente a la intrusión de un dominio público que constantemente amenaza nuestro sentido de la privacidad y nuestra autodeterminación”.

Como se puede ver, la concepción actual de la familia excede las funciones primigenias que la teoría funcionalista le quiso imponer en su momento, pero no las modifica en esencia. Al reducir su rol a la satisfacción de las necesidades humanas universales de nutrición y crianza, Malinowski (1944), el mayor exponente de esta línea teórica, delimitó el radio de actuación de la familia a parejas conyugales con hijos (relaciones nucleares con fines reproductivos), asociados a un espacio físico definido (hogar) y unidos por lazos afectivos también definidos (amor). Tanto más interés despierta entre los teóricos del tema el *deseo de familia* que vienen manifestando los hombres y mujeres homosexuales desde hace más de treinta años.

Esta situación inédita, que toma formas reales mediante leyes como el pacto de solidaridad firmado en Francia en 1999 o recientemente en México (2007, Estado de Coahuila, entre 2013 y 2014 otros cuatro estados), seguramente ha de interpretarse como la manifestación de la “nueva moral civilizada en busca de normas y familiarismo recuperado” (Roudinesco 2004: 9). En efecto, como observa la psicoanalista francesa, Élisabeth Roudinesco (2004: 9), “la igualdad de derechos en materia de prácticas sexuales [...] tiene como contrapartida no la proclamación de una ruptura con el orden establecido”, como sería de esperar, sino una “fuerte voluntad” por parte de las minorías estigmatizadas de “la integración en una norma antaño deshonrosa y origen de persecuciones”. Constituye, pues, un curioso vuelco en la dirección del discurso sobre la familia que hasta entonces había tomado tonos de rechazo a esta instancia tachada de colonizadora y cómplice del aparato ideológico del Estado. Se podría decir, incluso, que desbarata gran parte de la construcción teórica laboriosamente montada por personalidades tan célebres como Michel Foucault, Gilles Deleuze o Félix Guattari con estrecha colaboración de las teóricas feministas (antiedipo).

Ante tal celebración de la familia que parece tener lugar en la actualidad, no extraña que Collier, Rosaldo y Yanagisaco (1997) lleguen a la conclusión de que “probablemente no tengamos ningún motivo para temer (o festejar) que La Familia vaya a disolverse”. Imposible, sin embargo, soslayar esa gran disonancia que hay entre las dos perspectivas de un mismo discurso que, por una parte, insiste en la necesidad de la familia, y por la otra, anuncia que “la Familia como fuente de afecto está en desaparición” (Collier *et al.* 1997). La misma contradicción instaaura el discurso literario de Patricia Suárez (como la gran parte de las escritoras sin importar la época) que claramente desentona en este realce de los valores tradicionales de la familia al que asistimos todos los días.

2. Disputa alrededor de la familia

Toda esta confusión alrededor de la familia revela la naturaleza de *unidad ideológica* –y no *funcional*– que indiscutiblemente posee la familia y que la importancia de los lazos familiares en la vida e imaginario de cada uno de nosotros no nos permite ver en todo su esplendor. Su discernimiento y alcance los impiden también la cantidad y la diversidad de las fuerzas de influencia ejercidas sobre ella. En todo caso, cualquier intento de una reelaboración del tema desde el punto de vista de su naturaleza ideológica contribuye a captar, según Collier y sus colegas, “el más complejo proceso dialéctico a través del cual las relaciones familiares y La Familia, como construcción, se transforman mutuamente”, así como “la forma en que las personas y las instituciones estatales *actuaron*, y no solo *reaccionaron*, asignando a grupos de parentesco ciertas funciones de las que se los responsabilizó legalmente” (1997; la cursiva es nuestra). Tampoco deja intacta la esfera individual de la percepción de la familia como fuente natural de crianza y afecto, removiendo en lo hondo de nuestras relaciones y experiencias, como los comportamientos no siempre altruistas o generosos, a veces interesados o abusivos para con los familiares.

Para visualizar el funcionamiento de las construcciones ideológicas alrededor de la familia, sacamos a colación algunos ejemplos descritos en la literatura del tema. Para un examen más minucioso, remitimos a las fuentes exhaustivas existentes.

Especialmente ilustrativos, en este punto, por las circunstancias específicas en las que se desarrollan, resultan aquellas construcciones que transparentan los discursos de los regímenes autoritarios, como el nazismo, fascismo o las últimas dictaduras del Cono Sur (Chile 1973-1989, Argentina 1976-1983). Todos los estudios relativos al Cono Sur apuntan a cómo las Juntas militares se apropiaron del concepto de familia para atribuirle renovadas significaciones acordes a sus políticas y valores cristianos, “verdaderos y naturales

valores argentinos”. Para reforzar su carga ideológica, se recurrió a sistemas de antonimia bueno/malo, amigo/enemigo, cristiano/satánico que segregaba de los padres *sanos* a los de *débil moralidad* excluyéndolos de la noción de la mítica sociedad argentina. Desde el gobierno se intentó imbuir entonces la convicción de que los peligros de la disgregación y la subversión, que el pueblo argentino “acababa de sortear”, “provenían de la politización, y la politización excesiva de esa sociedad provenía de haber descuidado el reducto que garantizaba el orden”: la familia (Feijó y Gogna 1985: 45).

El acento sobre la familia evidentemente hace referencia al papel fundamental que el Estado tenía previsto para los grupos de parentesco. Dado que la familia en sí misma constituía el “germen y modelo de la conducta organizada”, resultaba de vital importancia no solo consolidar la unidad familiar (Filc 1997: 37), sino también domeñar su potencial desde la base. Por consiguiente, el “pretendido” rol de la mujer, a quien se interpela como madre y esposa, sería constituirse en custodio del orden familiar, quedando subsumido el amor maternal a su responsabilidad patriótica, algo así como el hogar del Pueblo. Es también la conclusión a la que llegan un grupo de investigadoras chilenas que, tras analizar una serie de discursos del aparato chileno, afirman que la familia deviene “metáfora de las expectativas de reordenamiento social, de estabilidad colectiva, de lazos que se suponen están más allá de las diferencias que racional y conscientemente se pueden reconocer. Se quiere fundar la Patria sobre un pretendido terreno de unidad básica” (Grau *et al.* 1997: 99). En definitiva, la propaganda dictatorial deja en herencia una imagen exaltada del espacio doméstico en el que reinan el amor y la seguridad; un ‘refugio natural’ del cual la nación argentina constituiría el reflejo una vez cumplida la misión del proceso de reorganización nacional.

Otro nivel diferente de las construcciones ideológicas del tema de la familia nos lo proporciona la ya mencionada Roudi-

nesco en su libro *La familia en desorden* (2004). Su enfoque resulta tanto más interesante cuando se enfrasca en entender la insistencia de los discursos derrotistas en el ocaso de la familia *en pleno renacimiento* de esta institución.

De acuerdo con ella, la razón del mayor trastorno sufrido por la familia occidental es precisamente la voluntad que muestran las antiguas minorías estigmatizadas de adoptar el orden familiar. Este deseo de someterse a la instancia que les había convertido en “el gran significante de un principio de exclusión” (2004: 8) encubre un deseo de normatividad, de borrar el estigma que durante siglos los había mantenido en el lado de la perversión, la enfermedad, la discriminación y la exclusión. Es de suponer, entonces, que la abolición de la diferencia infundirá terror y este se ha de entender en términos del terror a la abolición del Otro, a la disolución, sí, pero de la barrera entre el centro y la periferia. Así como hace poco la cultura de masas franqueó las infranqueables hasta aquel momento puertas a la cultura de las élites, ahora el último bastión de la moral judeocristiana cede ante la presión de las minorías marginadas. Ello pone fin no solo a la autoridad paterna sino también a todos los tabúes que la sostenían.

En consecuencia, rotos los tabúes, se pervierte el orden paterno y con él la familia en su función misma de célula básica de la sociedad. De ello se infiere que lo que realmente temen las sociedades postindustriales es la decadencia de los valores tradicionales de la familia –de la paternidad, más exactamente– y no tanto de la misma familia. “De ahí –desvela Roudinesco– la evocación constante de las catástrofes presentes y venideras: los profesores apuñalados, los niños violadores y violados, los automóviles incendiados” y toda clase de desastres con la crisis de la familia de fondo (2004: 11).

La reproducción de tales construcciones ideológicas tiende a ser distinta en caso de la literatura escrita por las mujeres y en

la de autoría masculina. Desde Foucault y la crítica emparentada con él, se sabe que la familia y los pedagogos constituyen un instrumento en toda la máquina del adoctrinamiento. Como señala Zulema Moret en su artículo “Los cuerpos del Proceso: Una lectura de la narrativa escrita por mujeres durante las dictaduras del Cono Sur (1973-1985)”, “es necesario detectar el poder no de la burguesía en general, sino de sus agentes reales: la familia, los pedagogos”. Son ellos, en efecto, los que “representan «el juego de fuerzas desplegadas en el colectivo social. Es este –y recordemos a Foucault– un poder polimorfo»” (Moret 2001: 223). Un copioso conjunto de estudios sobre el tema ha demostrado que, estando al servicio de la sociedad burguesa patriarcal, la familia perpetúa la división del trabajo de acuerdo con los roles sociales, pero también vela por su correcta ejecución: de la creación productiva adscrita al principio masculino activo y de la pasiva reproducción, ternura, abnegación y moralidad de la madre sacrificada. Como se ha visto anteriormente, solo tal modelo de familia (con)sagrada –nuclear, en su acepción más común de pareja de ambos sexos y sus hijos– puede asegurar la satisfacción de las funciones primigenias de la familia y, por ende, el orden social y político. Cualquier apostasía atenta contra esta célula básica se convirtió en material de estudio sobre la violencia y el fracaso familiar.

3. Las (sagradas) familias de Patricia Suárez

El mundo de los cuentos del volumen *Esta no es mi noche* (Suárez 2005), de Patricia Suárez, está constituido por un mosaico de las más variopintas familias. En efecto, esta temática es lo único que se podría considerar elemento aglutinador de la serie, si bien también el sexo de los protagonistas –femenino a excepción del cuento “Francotirador”– es común entre el conjunto de los relatos. De todas las edades, son muchachas y mujeres a las que se interpela en función de *hijas*, aunque algunas también fuesen *madres*,

como en el cuento intitulado “Los viejitos”. Es por ello que trazamos nuestro recorrido por el volumen atendiendo a los siguientes tres puntos: las nociones de la familia, el espacio-hogar, las figuras materna y paterna que emergen de estas narraciones breves. En lo sucesivo se confrontarán ambas visiones con el fin de detectar las correspondencias o divergencias entre el discurso literario y el discurso familiar mantenido actualmente.

Todo lo expuesto hasta este punto muestra que en el sentido contemporáneo y en las sociedades occidentales la familia devuelve la imagen de una estructura “natural y necesaria”, de origen y fuerte raíz cristiana. Pese a muchas transformaciones de diversa índole a las que es constantemente expuesta (la inclusión de los homosexuales, liberación de la sexualidad femenina con el control de natalidad mediante la anticoncepción, el aborto o la clonación), el modelo vigente sigue apegado al tradicional modelo católico, organizado en torno al Padre y con la finalidad última de reproducción y crianza. La familia nutre, asegura protección, pertenencia, condiciones para conseguir individualización. Son los atributos que generalmente se adscriben a la familia y que la convierten en objeto de gran atracción, contribuyendo a que perdure en el tiempo. Es el ideal al que se aspira, con el que se sueña, que contra viento y marea no pierde su potencial de seducción.

Ninguna de las familias de Patricia Suárez se corresponde con este patrón bosquejado. Si bien una parte considerable de los cuentos cumple con los requisitos de la estructura de una familia nuclear en su acepción tradicional –esto es, madre-padre-hijo(s)– hay muchas que solo son familia tradicional en apariencia.

Así, por ejemplo, encontramos a una adolescente en la edad de iniciación sexual que se queda huérfana de madre (cuento “Las ciervas”). Esa pérdida lleva al padre de la chica a poner patas arriba la vida de los dos: el padre cambia la casa y todos los bienes de la familia en la gran Buenos Aires por un criadero de cerdos en un

pueblucho cercano. El protagonista del siguiente cuento, Michael Buchanan, de repente se ve forzado a abandonar a su madre en Seattle y radicarse en Argentina junto con su padre y su hermano, apodado “el Francotirador”. Lo que en un primer momento parece una huida de la justicia norteamericana a raíz de un accidente infeliz, luego se desvela infidelidad conyugal con una tragedia familiar de fondo. Habiendo presenciado la pelea de sus padres, en un rebote de rabia e infelicidad, el hermano Francotirador dispara con el rifle del padre provocando la muerte accidental de una mujer y su bebé. En el tercer cuento, el empeño de la madre en buscarles novios emprendedores a sus hijas para así asegurarse ella tranquilidad en la vejez, exhibe el egoísmo de algunas maternidades. Su frialdad calculadora se convierte en el origen de las desgracias no solo de sus retoños, sino de toda la unidad familiar. El relato “Las monjas” pone en entredicho la moralidad cristiana y la idoneidad de los colegios de religiosas para la formación de las niñas. Tras el suicidio de una de las monjas, impulsado por su estado de buena esperanza –perverso oxímoron–, el padre retira a su hija del colegio católico para internarla de inmediato en el evangélico metodista, reconocido por su “probada moral” (Suárez 2005: 78). Proveniente de una familia nuclear íntegra, en la práctica carece de ella. La moral cristiana del padre apodíctico, encubierta bajo el manto de preocupación por la educación y moralidad de la hija, hace que el padre aparte física y emocionalmente a la niña de su madre judía y la aparque (literalmente) en un entorno aséptico e hipócrita.

Especialmente llamativo, en este sentido, resulta el cuento “Viejitos” por su tono de denuncia, no tanto contra la visión idealizada de la familia tradicional (y el Occidente cristiano), como la intrusión del Estado en la integridad personal y de la familia. Con claras alusiones a las prácticas del último régimen dictatorial en Argentina, la autora va montando –intuición tras intuición– la historia de una madre primeriza a quien la experiencia

de la maternidad lleva a descubrir que es uno de los tantos niños robados. Como en gran parte de las narrativas de la época y en muchos testimonios reales, se realza el vínculo materno-filial al establecer la conexión extracorporal entre la madre y la hija por encima de cualquier razonamiento lógico. Lo que el consciente quiere reprimir en lo hondo de lo ignorado, el subconsciente lo hace emerger a través de trastornos corporales (descalcificación, pérdida de cabello y dientes) y la evasión del mundo real en los sentimientos maternos exagerados, próximos a la histeria. Las figuras de la pareja de los “viejitos” que vienen a recuperar a su hija arrebatada encarnan los sueños abortados de muchas parejas, su promesa de felicidad familiar, al tiempo que desmienten el adoc-trinamiento ideológico realizado por el aparato estatal argentino o chileno. Cuestionan también la continuidad de los lazos familiares existentes entre la hija y sus padres adoptivos, sobre todo ante la evidencia del crimen:

Lo negué. Niego todo porque a veces es la única manera de salir adelante, de que el otro se calle un poco y me deje con mi silencio tembloroso. Necesito del silencio, aunque esté temblando. No quería que habláramos de ella [su madre] y que justo fueran a volver los viejitos. Desde que era chica me parecía raro que ella me hubiera parido a los cuarenta y seis años, pero ella decía que fue un milagro de Dios. Estuvo con la teoría del milagro de Dios hasta que murió mi padre, en paz descanse. Después fue más esqui-va. No quería que habláramos de mi nacimiento, había en él algo vergonzoso [...] cuando los parientes de uno no responden sobre el propio nacimiento es porque no son parientes de uno. (Suárez 2005: 136)

¿Cómo recuperar la ilusión de ser padres a la edad de abue-los? “Usted era nuestro futuro”, le imploran los viejitos, “ya que

el futuro no existe más, permítanos aunque sea formar parte de nuestro pasado” (Suárez 2005: 137). ¿Cómo restablecer los lazos contruidos sobre la mentira?

La mentira constituye la base de muchas otras relaciones conyugales y familiares presentadas en el libro. Aunque pueda parecer la causa directa del fracaso de las relaciones familiares, una segunda lectura descubre la función de la mentira como el recurso más fácil, el último a veces, de disimular relaciones que ya vienen rotas de antes. En ocasiones encubre infidelidades conyugales; otras veces, enfermedades terminales de las madres y, con ello, el inminente fracaso del hogar en el cumplimiento de sus funciones primigenias. Falto del principio femenino –esa madre abnegada, transmisora de los valores occidentales–, el hogar pierde su capacidad de proporcionar la continuidad de un correcto desarrollo del hijo. El problema se vuelve más acuciante en el caso de las niñas, cuya configuración de la identidad personal se verá necesariamente ralentizada a causa de la carencia del referente femenino. En efecto, el tema principal del relato “Las ciervas” es el gran vacío identitario en el que deja a la protagonista la muerte de su madre. Abandonada a su suerte por un padre iluso e impróvido, despojada de sus quehaceres diarios y entorno habitual, en el umbral de la vida madura, se enfrenta a importantes cambios de identidad personal que a menudo superan sus posibilidades. El hecho de que Fido, ayudante indio de su padre, la espíe cuando se desnuda por la noche, hace aflorar en ella sentimientos encontrados, una amalgama de vergüenza y placer. Ante la falta del respaldo materno, recurre a la literatura, pero sin mucho éxito:

Traté de imaginar lo siguiente: ¿qué había visto él de mí? Mi cuerpo no es todo lo bonito que yo quisiera: ¿se habría sentido decepcionado al verme? [...] Él era virgen. No podía compararme con alguna otra. Yo tampoco había visto un hombre desnudo, a

excepción de mi padre, al que sorprendí dos o tres veces en el baño y no me hizo gran impresión. En este sentido, calculé que Fido tenía mayor experiencia que yo. ¿Cuánto haría ya que él venía espiándome? ¿Se habría aprovechado Sigfrido de su invisibilidad para contemplar a Brunilda a su antojo? La leyenda cuenta que así le robó la doncella... [A la noche siguiente] Me fui a acostar temprano y me desvestí muy lentamente frente a la ventana: un hombre me estaba mirando. Este rito se repitió durante todas las noches siguientes [...] Unos meses atrás había encargado al comisionista un libro que se llamaba *El cuerpo de la mujer*; lo leí con atención pero igual mucho no lo entendí. (Suárez 2005: 22-23)

En otro momento confesaré:

La mayor parte de las cosas que sé las aprendí leyendo libros; es casi lo único que yo hacía mientras mi madre vivió, además de bailar danzas clásicas. Pero cuando ella murió vino todo lo demás, la vida en la chacra y los cerdos y el fracaso del criadero, las ideas locas de mi padre y las ciervas. Y estuvo el muchacho a quien miré y me miró y por quien fui casi tocada. (Suárez 2005: 28)

Llama la atención la difuminación de la línea divisoria entre las esferas privada y pública que corre paralela a la difuminación de las competencias que la cultura occidental asignó al hogar con el advenimiento del Estado moderno. Tal como señala Filc (1997: 39) en su trabajo sobre el parentesco y la política, la familia-hogar como refugio cambia en función de la significación que le quiera dar una determinada línea teórica. Si bien aplicada a la reformulación de estas dos nociones durante el Proceso de Reorganización Nacional argentino, sus observaciones nos son de gran ayuda para comprender que la ambivalencia de la posi-

ción del hogar se debe a la situación liminal de la familia no solo entre lo privado y lo público, sino también, y sobre todo, entre lo natural y lo cultural. Es lo convencional y lo natural lo que marca los límites de la extensión de ambos ámbitos, lo cual los vuelve fluctuantes y confusos, al servicio de la ideología dominante: “el poder político es convencional” y no debe “confundirse con el poder paterno sobre los hijos en la esfera privada de la familia, una relación que es natural y que culmina con la madurez” (Pateman 1989, *ápu*d Filc 1997: 21).

En *Esta no es mi noche* el hogar como refugio va más allá de la confusión o ambigüedad para desaparecer por completo en algunos de los relatos. En “Las ciervas” o “Francotirador” el hogar-refugio queda atrás retrocediendo ante los espacios abiertos, como el campo en el primer caso o un país de exilio de costumbres ignotas, en el segundo; su recuperación ya no es posible. La línea divisoria del cuento “Ágata” se difumina física y simbólicamente, borrándose con la pérdida de la memoria sufrida por la protagonista. Emma Castellanos, de catorce años, atenta contra la integridad familiar al fugarse de la casa e inducirse ella misma en el estado de amnesia. Por lo menos es lo que se insinúa: cuando la familia la encuentra, ella había olvidado incluso el significado de las palabras “mamá” y “papá”, su propio nombre. El único recuerdo que conserva es el de aquel hombre viejo que la había acogido en su casa del monte y le dio las herramientas necesarias para sobrevivir (p.ej. esquila

lar las ovejas). También las figuras materna y paterna se vuelven susceptibles de ambigüedad y mutación. De alguna manera, las nociones del padre y la madre emergentes de la narrativa de Suárez reflejan las tendencias actuales en los discursos de la antropología o las ciencias sociales. La psicoanalista francesa, Roudinesco, por ejemplo, dedica un volumen entero a penetrar en el origen de estos cambios sustanciales en la percepción de los padres. A través

de un estudio exhaustivo de las siguientes fases de la degradación paulatina de la figura del Padre a favor de la Madre, marca hitos más significativos, tales como las monarquías absolutas que privan al padre de su ancestral soberanía divina; la aparición de la burguesía, que otorga un lugar central a la madre transformando la familia en una célula biológica; o, finalmente, el complejo de Edipo ideado por Freud, que obliga al hijo a rebelarse contra su padre, cuestionar su omnipotente autoridad e, incluso, matarlo simbólicamente (2004: 51-94). Todo ello, junto con la apropiación definitiva de la maternidad (la sexualidad femenina) por las mujeres, ha llevado a la necesaria reelaboración del lugar y los roles de ambos padres en el espacio doméstico.

Efectivamente, en el libro de Suárez la figura del padre sufre alteraciones considerables. Son ellos, los padres, seres desvalidos, débiles, a merced de la voluntad femenina. El orden familiar claramente pasa a ser dominio de las mujeres, cuyo rol ya no se limita a complementar y corregir los objetivos más competitivos de los hombres. En muchos de los cuentos, son los hombres los definidos por su rol de “crianza”, excluidos de o fracasados en la competencia y el cambio social dominado ahora por sus parejas femeninas. Sin embargo, los modelos tradicionales de las mujeres no desaparecen sino que conviven con los nuevos. La mujer que asume el rol de “mamá” en el cuento titulado “Ágata” procura cumplir todos los requisitos de una madre amorosa y cálida, buena cuidadora del hogar. Aquella “mujer gorda, que era *mamá* [...] olía a pan, a blanco de puerros recién cortados [...] era una mujer de fuego para criar a sus hijas y las amaba inconmensurablemente”; en definitiva, “*mamá* era una persona que se podía, sin lugar a dudas, llegar a querer” (Suárez 2005: 97, 115 y 116, cursiva de la autora).

Otra cara de la maternidad tradicional la representan la protagonista del cuento “El éxito en los negocios” o la madre del

cuento “Esta no es mi noche”, enfrascadas las dos en transmitir valores patriarcales en la educación de sus hijas.

A modo de conclusión

Con estas perspectivas contradictorias, que oscilan entre la seducción y el rechazo, *Esta no es mi noche* parece sumarse al caluroso debate que se viene desarrollando acerca de la familia desde hace décadas. Con una mirada lúcida y atenta, traza retratos de la familia argentina con el claro objetivo de poner al descubierto, desmontar, el mito de la sagrada familia occidental. La desazón que emana de sus historias hace pensar en dos realidades distintas, que se funden y confunden en el deseo de la familia ideal y la realidad circundante. Concuera en este punto con Collier y sus colegas (1997) cuando dicen que “es importante que reconozcamos que las familias simbolizan importantes y profundos temas modernos, las familias contemporáneas rara vez serán capaces de satisfacer nuestra igualmente moderna necesidad de crianza”. La tensión alrededor de la familia provendría, pues, de las contradictorias expectativas y exigencias que las perspectivas modernas le plantean y no tanto de la misma débil condición de la institución familiar. Asimismo llama la atención sobre los resquicios en los que el atractivo de la familia abre espacio a intervenciones ideológicas de los aparatos de poder. A juzgar por la importancia que se da al título del último cuento, “Esta no es mi noche”, hay una cosa que para Suárez no es admisible ni negociable: familias casadoras, familias asfixiantes, familias que matan individualidades.

BIBLIOGRAFÍA:

- COLLIER, Jane, ROSALDO, Michelle Z., YANAGISACO, Sylvia (1997) “¿Existe una familia? Nuevas perspectivas en antropología” [en línea]. En: <http://es.scribd.com/doc/184769951/> [20.03.2014].

- FEIJOÓ, María del Carmen y GOGNA, Mónica (1985) "Las mujeres en la transición a la democracia". En: Elizabeth Jelin (comp.) *Los nuevos movimientos sociales 1. Mujeres. Rock nacional*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 41-82.
- FILC, Judith (1997) *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-83*. Buenos Aires, Biblos.
- GIDDENS, Anthony (1994 [1990]) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- GRAU, Olga; DELSING, Riet; BRITO, Eugenia y FARIAS, Alejandra (1997) "El discurso público sobre la familia. Introducción". En: Olga Grau, Riet Delsing, Eugenia Brito y Alejandra Farías *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*. Chile, Editoriales Lom-Arcis: 95-104.
- KOONTZ, Dean (1997) *Único superviviente*. España, Planeta.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1944) *A scientific Theory of Culture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press. Trad. castellana: *Una teoría científica de la cultura*, Edhasa (1981).
- MORET, Zulema (2001) "Los cuerpos del proceso. Una lectura de la narrativa escrita por mujeres durante las dictaduras del Cono Sur (1973-1985)". *Studi Ispanici* (Pisa-Roma). 4: 217-229.
- ROUDINESCO, Élisabeth (2004) *La familia en desorden*. Barcelona, Anagrama.
- SALOMON, Mikael (2000) *Único superviviente*. DVD, Columbia TriStar Television/Lions Gate Television/Mandalay Television.
- SUÁREZ, Patricia (2005) *Esta no es mi noche*. Buenos Aires, Alfaguara.

En el común olvido (2002) de Sylvia Molloy: La fuerza narrativa y performativa del tabú y lo no-dicho

José González-Palomares
(LMU München / Université Toulouse Jean Jaurès)

Introducción

Hablar de lo no-dicho y de lo secreto no es solo hablar de lo oculto, de una ausencia, de un vacío, sino que también es hablar de aquello que podría ser, del descubrimiento, de la construcción, es decir, de la posibilidad y de la contingencia. En la narrativa contemporánea, los espacios vacíos y lo que no se dice, ya sea mediante elipsis en el texto o en la historia, juegan en ocasiones un papel de interlocutor, de instancia comunicante e incluso están dotados de una cierta autoridad reguladora¹. Se podría decir que son espacios incompletos que dialogan con lo narrado y constituyen al mismo tiempo una parte activa en la construcción de los acontecimientos.

En *El común olvido*, de la escritora, profesora y crítica argentina Sylvia Molloy, lo secreto, lo no-dicho o también, lo que no se quiere o no se puede decir, actúan como fuerzas que ponen en tela de juicio la estabilidad de las categorías de identidad y género, mostrando una representación de las mismas como imposible. La re-construcción del pasado y la transformación del presente tienen lugar no solo mediante un juego subjetivo del protagonista, sino también mediante los recuerdos de los otros. Una re-construcción

¹ Una de las teorías que reivindica los vacíos comunicantes es la del filólogo alemán Martin von Koppenfels, el cual resalta la aparición de afectos en los espacios temporales en las narraciones en su libro *Immune Erzähler* (2004).

que de por sí crea mundos paralelos en los que se confrontan la inestabilidad frente a la ilusión estable del sujeto.

A causa de un vacío en la memoria, vamos a ver cómo los mundos en los que vive el protagonista sufren un proceso de re-construcción y formación constantes dejando un rastro difuso y fragmentado. Las representaciones del género se confundirán y la identidad adoptará un carácter inestable², donde lo secreto y lo no-dicho actúan como fuerzas motrices y performativas para representar la inconsistencia de identidades normativas. Del mismo modo, el recuerdo, el olvido y la re-construcción del pasado se regularán mediante los tabúes y estos, al mismo tiempo, transformarán, es decir, performarán, nombrando con vacíos lo que no se puede nombrar.

El común olvido

La historia de *El común olvido* trata de la llegada del protagonista y narrador Daniel a Buenos Aires en los últimos años de la dictadura de Videla, suponemos que a principios de los años ochenta. Daniel es un crítico literario y traductor treintañero, que decide hacer el viaje desde Nueva York, donde vive desde los 12 años, para cumplir el último deseo de Julia, su madre fallecida, que es esparcir sus cenizas en el Río de la Plata. No obstante, al llegar a la ciudad, comienza a descubrir que ha olvidado casi todo lo que vivió allí, y en la, en teoría, corta estancia se despierta en él un paulatino interés por la vida de sus progenitores y por la suya misma en los años que vivió con ellos en Argentina, lo que provoca que el viaje de unos días se convierta en meses. En este tiempo, Daniel se informa sobre Julia y sobre su infancia mediante sus amigos y ex-amantes (de su madre), y particularmente por las informaciones que le aporta un diario.

2 Emilia I. Deffis en su artículo “«Algo que no tiene nombre»: *El común olvido*, de Sylvia Molloy” (2005) expone también la temática de la inestabilidad de las categorías de identidad, sexualidad y nacionalidad, en la que me baso en parte para explicar mi análisis.

Sus indagaciones le conducen a enfrentarse a su propio olvido y a re-construir su identidad mediante recuerdos de episodios narrados por otros. A medida que va recibiendo informaciones que interpreta e intenta aceptar, toma conciencia de hechos que hasta entonces le habían sido completamente inaccesibles y que significan cambios conceptuales importantes: entre ellos la bisexualidad de su madre, la violencia de su padre, o momentos de su infancia y adolescencia que le hacen cuestionar su identidad homosexual. Finalmente, el objetivo del viaje, que era cumplir el deseo de arrojar las cenizas al río, no se podrá llevar a cabo porque su urna con las cenizas se perderá en el cementerio, y antes de volver a Nueva York terminará arrojando las cenizas de su tía Ana recientemente muerta, en lugar de las de su madre.

Lo no-dicho y lo secreto

Me gustaría adentrarme en el texto partiendo de un extracto que, por su carácter metafórico, permite resumir el estado en el que vive el protagonista. En uno de los últimos capítulos, Daniel está describiendo la tapa de un libro que reproduce una obra del pintor Johannes Vermeer que le hace reflexionar sobre su situación actual en Buenos Aires:

Volvió a mí esta ceremonia, con la intolerable agudeza del deseo físico, cuando en una librería vi un libro cuya tapa reproduce un Vermeer, un cuadro cuyo título exacto no recuerdo, con una mujer que lee una carta junto a una ventana en un apacible interior flamenco, buena parte del cual queda escondido tras un espeso cortinaje. Como un telón a medias corrido, el cortinaje parte el cuadro de arriba abajo: algo no se ve. Recuerdo el cuadro (lo llamaba mentalmente el cuadro del secreto) porque en un curso de historia de arte en Princeton me impresionó enterarme de que Vermeer agregó ese cortinaje más tarde, velando la casi mitad del

cuadro, sustrayendo a la mirada algo que ya había pintado. ¿Por qué? ¿Qué había quedado escondido detrás? (Molloy 2002: 271)

Esta descripción, evocada por el recuerdo, describe también el proceso del cual está participando el narrador. El hecho de que una parte del cuadro esté escondida por el cortinaje posteriormente pintado funciona a dos niveles: no solo está creando un misterio en torno a lo que hay detrás, sino que también aparece la intención de borrar algo que ya estaba. Lo anteriormente pintado simboliza un pasado oculto, al mismo tiempo que el nuevo retoque deja un espacio a la contingencia, a las posibilidades de aquello que podría ser. La descripción pone de relieve el momento clave del protagonista en su vuelta a Buenos Aires porque, igual que el pintor del cuadro, Daniel también ha tapado una parte de su vida de forma casi irrecuperable y, al mismo tiempo, este ocultamiento o esta amnesia, también le ofrece la posibilidad de crear una nueva memoria. Esto da paso a que, por un lado, descubra que ha reprimido las vivencias de gran parte de su infancia y, por otro, divise un amplio espacio inestable y emergente.

Los dos conceptos que acabo de mencionar –la represión (de los recuerdos) y la contingencia (del presente)– conforman en gran parte el funcionamiento del texto que queremos mostrar, ya que resaltan varias problemáticas principales: en primer lugar, el descubrimiento de lo reprimido y lo secreto da lugar a un proceso de formación de una nueva identidad; en segundo lugar, cómo el concepto de identidad se revela como inestable; y por último, la forma en la que lo reprimido y el secreto son regulados por el tabú y cómo el tabú forma parte activa del proceso de formación del sujeto.

Fase de la liminalidad

Para dilucidar cómo se forma este proceso de construcción de identidad, habría que tener en cuenta algunas condiciones y fac-

tores que lo hacen posible, tales como la imprevisibilidad o la percepción ajena de la situación³. Es frecuente en los argumentos narrativos y en la literatura dramática que los personajes se encuentren en fases en las que estos factores formen parte de la situación⁴ y permitan cambios simbólicos y reales en su estatus y/o en su entorno. Desde un enfoque ritual-performativo, una fase de estas características se podría denominar fase liminal. Se trata de una especie de fase intermedia dentro de un rito de paso, de acuerdo a la propuesta de Arnold van Gennep en su libro *Los ritos de paso* (2008). Para el antropólogo franco-alemán, los ritos de paso tienen la capacidad de transformar símbolos y por tanto la realidad, mediante tres fases que son las siguientes:

- La de separación: donde novicias o novicios se desprenden de su entorno social habitual y de su anterior estatus.
- La de transformación o fase liminal: donde estos son introducidos en un estado intermedio en el que ya no se poseen los atributos del estatus pasado ni todavía los del futuro.
- La de agregación: que coloca de nuevo al sujeto en una posición nueva, socialmente estable y con nuevos derechos y obligaciones⁵.

Estas fases establecen procesos de cambios personales y sociales, como podrían ser los entierros o matrimonios, por poner

3 Erika Fischer-Lichte (2012) atribuye a lo performativo características tales como la imprevisibilidad, la ambivalencia o la necesidad de que el acto se ejecute de forma pública, es decir, que haya una percepción ajena.

4 En su libro *Cultural Turns* (2006) Doris Bachmann-Medick destaca que en los argumentos literarios es corriente que se den fases liminales: "Literatur reflektiert Rituale, markiert Entfremdungen und Entstellungen ritueller Orientierungsmuster, parodiert sie oder bringt sie als bloße Versatzstücke ins Spiel. Überwiegend richtet sich der Fokus gezielt auf herausgehobene Ritualphasen, und hier hauptsächlich auf die liminale Übergangsphase" (Bachmann-Medick 2006: 123).

5 Esta ordenación de la teoría de van Gennep está extraída de Bachmann-Medick (2006: 115).

dos ejemplos muy claros, en los que la agregación o la separación otorgan un nuevo estatus. Otro conocido antropólogo, en este caso Victor Turner, toma este concepto para explicar, mediante su teoría antropológica, el poder transformador de los rituales en varias culturas africanas, en las que la liminalidad constituye el momento en el que se prueban combinaciones de símbolos que se desechan o se aceptan y que dan lugar a un nuevo orden social⁶. Según él, esta fase es una especie de limbo donde todo es incierto y a los seres liminales, es decir, aquellos que pasan por la fase de transformación en los ritos, los asemeja a los neófitos en los ritos de iniciación a la pubertad:

Pueden ir disfrazados de seres monstruosos, llevar solo un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco: en suma, nada que pueda distinguirlos de los demás neófitos o iniciandos. Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infligírseles, por arbitrario que sea, sin la menor queja. Es como si se viesen reducidos o rebajados hasta una condición uniforme para ser formados de nuevo y dotados con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida. (1988: 102)

Desde este enfoque, vemos que el protagonista de *El común olvido* se encuentra en una gran fase liminal que ocupa casi toda la

⁶ Turner basó sus trabajos especialmente en la investigación que hizo sobre la tribu de los ndembu de Zambia, en la que dio cuenta de la fase intermedia liminal en los ritos a la que se refiere van Gennep.

narración, pues su viaje a Buenos Aires está motivado por un rito de paso, como sería el entierro simbólico de su madre. Del mismo modo, a Daniel se le puede considerar un ente liminal que va a “ser formado de nuevo”. En esta fase, las nuevas combinaciones de símbolos, el estado límbico y los posibles cambios se manifiestan en muchas de las reflexiones del protagonista ya desde el principio de la novela, en las que percibimos los espacios contingentes formados por la situación transitoria. Sus reflexiones acerca de por qué permanece más tiempo del que quería en la ciudad, o sus pensamientos acerca de su pasado y presente, son muy comunes a lo largo del texto:

Me siento muy solo en Buenos Aires, también muy frágil. Estos intentos por desenterrar el pasado me frustran y me inquietan. Creía que ese pasado era mío, por lo menos en parte; ahora me doy cuenta de que no lo es, que por más que intento no logro asirlo. Mi pasado, el que creía ser mi pasado, es de otros, no me corresponde. Yo pensé que todo esto iba a ser más simple, una suerte de liquidación de cuentas viejas. Ahora veo que no estoy cerrando cuentas sino abriendo una nueva, la mía. (Molloy 2002: 76)

En este estado particular de posibilidades, en el que como dice Daniel “está abriendo una nueva cuenta”, sus investigaciones le llevan en un primer lugar a contactar a varios familiares y conocidos de su madre para obtener informaciones en torno al secretismo que envuelve su infancia en Buenos Aires. Las primeras averiguaciones a las que tendrá acceso llegarán gracias al diario que perteneció a su madre, por el que descubre sucesos que no sospechaba, como la bisexualidad de ella, el motivo de la separación de sus padres y la posterior salida de Argentina con destino a Nueva York.

Ya en el inicio de la investigación, no tardamos mucho en descubrir que el profundo olvido acerca de su infancia –además

de ser una estrategia narrativa– viene provocado en parte por una situación familiar traumática y por los tabúes sobre la identidad sexual tanto del protagonista como de su progenitora.

Identidad y género como performance

En el espacio creado por el vacío del olvido, y el proceso de creación de una nueva identidad, que son los mundos en los que deambula el narrador dentro de esta fase liminal, se pone de manifiesto la dimensión performativa de los actos y los discursos de los personajes, así como la participación activa de lo secreto y lo no-dicho –provocados por el tabú– como elementos performativos.

El concepto de performatividad englobaría igualmente las nociones de ritual y liminalidad, extendiendo su campo no solo a la palabra como transformadora, sino también a los actos (como vimos con el ritual de paso). En lo relativo a la identidad y al género, la filósofa Judith Butler adopta parte de las ideas de Turner⁷ sobre este concepto para llegar a la conclusión de que tanto identidad como género son una performance⁸, una representación iterativa y pública. Si Turner hace uso de la fase liminal como el momento en que la transformación es posible y del drama social⁹

7 En su ensayo *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1998), Butler alude directamente a las teorías antropológicas sobre el ritual de Turner para argumentar la performatividad del género: “¿En qué sentidos, entonces, es el género un acto? Como sugiere el antropólogo Victor Turner en sus estudios sobre el teatro social ritual, una acción social requiere una performance repetida. Esta repetición es a la vez reactuación y reexperimentación de un conjunto de significados ya socialmente establecidos; es la forma mundana y ritualizada de su legitimación” (Butler 1998: 307).

8 Un concepto que reaparece continuamente en su obra, sobre todo en sus dos libros más famosos: *Gender Trouble* (1990) y *Bodies that Matter* (1993).

9 Turner utiliza la metáfora del teatro “drama social” en su libro *Dramas, Fields and Metaphors* (1974), para explicar los rituales que se suceden en un

para describir un proceso performativo dentro de un sistema social, Butler pondrá de relieve la iterabilidad¹⁰ y la contingencia como nociones claves para entender el poder transformador de la performance¹¹. La propuesta de Butler afirma de inicio que no es posible acceder a lo natural como si la idea de lo natural fuera una esencia y un concepto originario y a la vez independiente de las concepciones culturales; como indica Femenías: “para Butler *no hay* siquiera naturaleza salvo como *ficción metafísica*” (2003: 57), por lo cual, tanto la identidad como el género no son determinables desde la naturaleza y la esencia, y por tanto a lo único que tendríamos acceso desde la cultura es a lo construido por los actos y discursos estilizados (es decir, a la sedimentación de estos actos y discursos). Para la no menos importante noción de identidad, la filósofa afirma que la identidad es sencillamente imposible de determinar y fijar, ya que, como indica también Deleuze, cuando repetimos algo se instala una diferencia ínfima, en la que transcurre un tiempo que implica esta imposibilidad:

Cuando nos encontramos frente a las repeticiones más mecánicas, más estereotipadas –sostiene Deleuze– fuera y dentro de nosotros, no dejamos de extraer de ellas pequeñas diferencias, variantes, modificaciones. Pequeñas repeticiones secretas, disfrazadas, animadas por el perpetuo desplazamiento de una di-

conflicto social. El desarrollo típico de este drama social serían la “brecha”, “crisis”, “acción reparadora” y “reintegración o escisión irreparable”.

10 El concepto de iterabilidad o citacionalidad en la teoría de la performatividad fue introducido por Jacques Derrida en su artículo *Signature, événement, contexte*, como una crítica al texto de J.L. Austin *How to do things with words* (1962).

11 Hay una diferencia conceptual entre “performatividad” y “performance”, en tanto que “performance” se refiere a lo teatral y “performatividad” a los estudios performativos. Sin embargo, aquí los voy a utilizar en muchas ocasiones como el mismo concepto.

ferencia. Lo que repetimos son ya repeticiones y la diferencia se refiere ya a la diferencia. (Femenías 2003: 84)

Con tal enfoque estamos partiendo de la base de que la identidad y el género poseen un estatus de categorías inestables e ilusorias construidas mediante la repetición de actos estilizados y bajo ciertas condiciones de prohibición y tabú.

Durante la novela vemos como el personaje hace referencia continuamente de forma explícita a la identidad y al género inestables a medida que recibe informaciones de los demás y a cómo estas se auto-regulan mediante los susodichos tabúes. En una entrevista que le concede Charlotte, una de las amantes que tuvo Julia, Daniel deja de escuchar y tiene la intención de interrumpir su testimonio cuando se acerca al tema de su sexualidad:

creo que el haberse enamorado de una mujer, porque me consta que estaba enamorada de mí, esas cosas siempre se saben, lo saben los cuerpos, lo sabe la piel. A tu madre le daba miedo, miedo de estar metiéndose en algo de donde no iba a poder salir [...]. Quise interrumpir este monólogo que me ponía sumamente incómodo, que casi me chocaba. La sexualidad de mi madre pertenecía, o había pertenecido hasta entonces, a lo que no tiene nombre [...] no quería oír revelaciones sobre la sexualidad de mi madre que me obligaran a pensar en la mía. (Molloy 2002: 334)

La frase “lo que no tiene nombre” que se repite en diversas ocasiones y se refiere evidentemente a la homosexualidad, pone de relieve el sentido performativo del secreto y lo no dicho, ya que actúan como fuerzas que están regulando el discurso y los actos. Pero además la siguiente confesión que dice: “no quería oír revelaciones que me obligaran a pensar en la mía” muestra que la función de lo no-dicho no solo actúa en el pasado sino también en el presente.

El tabú como regulador

Siguiendo esta línea, lo no-dicho y lo secreto en la narración literaria no serían pues solo desencadenantes de acontecimientos, sino que además transformarían la psicología de los personajes y las situaciones. Del mismo modo que con las palabras, como decía Austin, o con los actos rituales como propone Turner, vemos que también ellos –lo no-dicho y lo secreto– tienen esta capacidad de transformación.

El tabú va pues íntimamente ligado a lo no-dicho, en tanto que lo primero es una consecuencia de lo segundo; el acto prohibido, la palabra impronunciable, o “algo que no tiene nombre”, regulan los pensamientos y las palabras del protagonista dentro del estado que hemos llamado liminal, donde más que en ningún otro momento se ofrece la posibilidad de la transformación. Si el tabú y las prohibiciones son claves para establecer los límites de las repeticiones, entonces lo no-dicho y lo secreto se vuelven componentes activos en el continuo proceso performativo.

Repetición estilizada y lo inestable

Todo el proceso de transformaciones y alteraciones de valores crea una inestabilidad que pone en crisis al sujeto. La estabilidad de la identidad y del género parecen una mera ilusión y se convierten finalmente en la gran problemática para el protagonista, pues Daniel se ve incapaz de aceptarlos como elementos mutables, así como de ver al sujeto en tanto que producto de un “realizarse” continuo por un proceso de repetición de actos y palabras.

El mundo de inestabilidad y de cambios de Buenos Aires en el que acaba de introducirse condicionado por el vacío de la memoria y el secretismo, lo desequilibra, al mismo tiempo que los tabúes que provocaron el olvido y los secretos siguen regulando su identidad en el presente, lo cual provoca una comparación con el mundo estable (o que Daniel cree estable) que tiene en Nueva York.

Desde las primeras páginas de la novela, vemos que tanto su problema con la identidad argentina como con su relación con su sexualidad crean en el narrador un conflicto constante, que al principio es incapaz de integrar:

No puedo explicar la desazón que me causa volver a Buenos Aires, esa sensación de estar abriendo puertas que dan siempre a cuartos vacíos, de leer páginas que están siempre en blanco, de asir recuerdos que se me ahuecan en cuanto procuro darles sentido. No, no es mío el mundo de mi madre, ni es este mi país. (Molloy 2002: 13)

Esta diferenciación que vemos entre la estabilidad y la inestabilidad de sus dos mundos, que atiende a la no aceptación de categorías transformables en cuanto a género e identidad, se acentúa constantemente durante la narración, como por ejemplo, cuando dice: “no solo se me fragmenta el mundo de acá, este Buenos Aires de pacotilla en el que deambulo, sino que también el de allá” (2002: 226).

No obstante, a medida que se van dando los sucesos y nos acercamos al final de la fase liminal que atraviesa, su identidad como argentino y neoyorquino, y como ninguna de las dos cosas, irá permutando, y terminará por consentir en parte “que las identidades solo son simuladas, producidas como un «efecto» óptico” (Femenías 2003: 81).

Un ejemplo de ello lo veríamos mediante la repetición que hacen varios personajes de la frase “estas cosas siempre se saben” para hacer referencia a que los argentinos saben que no es argentino; a lo cual Daniel siempre reacciona, ya que no tiene ni acento ni aspecto norteamericano. Finalmente, en la última frase del libro, observamos que en cierto sentido integra esta multiplicidad de su identidad cultural, al no reaccionar a esta pregunta. Cuando

ya ha dejado la Argentina y llega a Nueva York, es decir, cuando está dejando atrás la fase liminal, tras montar en un taxi y hablar con el taxista en inglés, el taxista nota que no es americano:

Llegamos con tormenta de nieve. El invierno se vino temprano, anuncia por lo menos dos pies de nieve, me dijo en español el taxista, a pesar de que yo le había dado la dirección en inglés. ¿Cómo sabe que hablo español?, le dije. Esas cosas siempre se saben, me contestó. Y no pregunté más. (Molloy 2002: 356)

El “Y no pregunté más” con el que además finaliza la novela, denota que algo ha cambiado; es una especie de cancelación, pues ya no forma un conflicto entre sus dos identidades, argentina y estadounidense. En términos ritual-performativos, ha pasado la fase de transformación y ha adquirido un nuevo estatus, y en cierto modo, ha adquirido una nueva identidad, algo propio de los rituales a los que aludía anteriormente Turner pero también Erika Fischer-Lichte¹².

En lo referente a la inestabilidad sexual, hay también desde el inicio un rechazo a querer conocer más sobre su madre, y mediante la iterabilidad de las informaciones de las diversas fuentes

12 La autora se basa también en que los rituales, y especialmente los rituales de paso, cumplen la función de transformar la identidad de los miembros de una comunidad: “Rituale –und insbesondere Übergangsrituale– erfüllen quasi per definitionem die Funktion, den Status oder die Identität einzelner Mitglieder oder Gruppen von Mitgliedern der Gemeinschaft zu verändern und damit zugleich die Gemeinschaft als Gemeinschaft zu bestätigen. Wie im zweiten Kapitel erläutert, vollziehen Rituale eben die Transformation auf die sie verweisen –den Übergang von einem Zustand in einen anderen– vom Zustand des Krankseins in den des Gesundseins –oder von einer Identität in eine andere– von der sozialen Identität eines Knaben in die eines Kriegers” (Fischer-Lichte 2012: 113).

re-tomará conciencia de lo que ella representa, es decir, el mundo inestable de la bisexualidad y la homosexualidad en Argentina.

El descubrimiento de que ella, en un sentido hegemónico-normativo, es todo lo contrario a lo que se espera de una madre, tanto por su comportamiento como por su sexualidad, crea un conflicto casi indisoluble en el protagonista. Tras escuchar varios testimonios que descubren secretos sobre la vida y carácter de Julia, procede nuevamente a la aceptación de la inestabilidad, aunque no sin cierto recelo:

[...] reanudé la lectura del diario de mi madre que me deparó revelaciones que hubiera preferido no tener. [...] y además me entero, porque no parece quedar ya duda, de que mi madre fue, sí, amante de una mujer, sin duda Charlotte. (2002: 308)

El desplazamiento de estos elementos se contrapone a la inamovilidad de un discurso sistemático, pero también a la inmovilidad de la que él no quiere salir. No obstante, como hemos visto, a medida que va escuchando a los otros, y re-construyendo o construyendo su memoria, también integrará un nuevo concepto de identidad. El resultado final es que el protagonista acepta que, para recordar la figura de Julia y la suya misma, debe aceptar los cambios de un proceso constructivo en el que “la identidad funda conceptos inestables como el de sexo-género y el de sexualidad” (Femenías 2003: 82).

Final

Como hemos visto en esta celebración a lo oculto, al vacío, al olvido y a lo secreto, el personaje atraviesa por una compleja situación provocada por la estrategia del texto para sumergir al protagonista en varias espirales en las que el único eje en común parece

ser la pérdida de la memoria. Esta situación, sin embargo, es la que permite que el tabú (y después lo secreto) se convierta en un detonador de sucesos, de búsquedas y de descubrimientos. Pero también en regulador del proceso de construcción de identidad. El tabú, por lo tanto, origina el secreto y condiciona las posibilidades de transformación. Es origen del olvido y constructor de la memoria. Aquí la realidad se forma en una memoria re-construida por una larga sedimentación de discursos que la configuran. El desarrollo de la figura principal como un continuo “llegar a ser”, deja por el camino su identidad estable y acaba tomando conciencia de la movilidad de su yo, y de un nuevo recuerdo e identidad regulados por aquello que no se puede decir.

BIBLIOGRAFÍA:

- AUSTIN, John L. (1962) *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford, Clarendon Press.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006) *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- BUTLER, Judith (1990) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nueva York, Routledge.
- (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nueva York, Routledge.
- (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*. 9 (18): 296-314.
- DEFFIS, I. Emilia (2005) “«Algo que no tiene nombre»: *El común olvido*, de Sylvia Molloy”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 30 (1): 61-74.
- FEMENÍAS, María Luisa (2003) *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos.

- FISCHER-LICHTE, Erika (2012) *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld, Trankript.
- DERRIDA, Jacques (1972) *Marges de la philosophie*. París, Les Éditions de Minuit.
- GENNEP, Arnold van (2008) *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza Editorial.
- KOPPENFELS, Martin von (2004) *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. Munich, Fink.
- MOLLOY, Sylvia (2002) *El común olvido*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- TURNER, Victor (1974) *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca N.Y., Cornell University Press.
- (1988) *El proceso ritual*. Madrid, Taurus.

En el “no-lugar del lenguaje”: el cuerpo y el otro en la poesía de Teresa Soto

Małgorzata Marzoch
(Universidad de Varsovia)

*I runął mur, tysiącem ech wstrząsając wzgórze i doliny!
Lecz poza murem - nic i nic! Ni żywej duszy, ni Dziewczyny!*
Bolesław Leśmian, *Dziewczyna*

*cuando escuchaba una voz
proveniente
de la tierra del agua y del cielo
era la voz de otro hombre*
Tadeusz Różewicz, *En medio de la vida*
(trad. Fernando Presa González)

La noción del “no-lugar” la acuña Michel Foucault en el prólogo a *Las palabras y las cosas*, el libro que nació del cuento borgiano “El idioma analítico de John Wilkins” (Foucault 1968). Al analizar la taxonomía citada en la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos* (Borges 1974: 708), el filósofo llega a la conclusión de que la enumeración monstruosa, que sigue el orden del alfabeto, es imposible de pensar, dado que no existe un espacio en el que pudiéramos localizar las criaturas divididas en los grupos mencionados¹. Solamente el “no-lugar del lenguaje” permite la clasificación de categorías dispersas que no se adhieren ni se encuentran más que en la ordenación

1 “[...] los animales se dividen en a. pertenecientes al Emperador, b. embalsamados, c. amaestrados, d. lechones, e. sirenas, f. fabulosos, g. perros sueltos, i. incluidos en esta clasificación” (Borges 1974: 708).

impuesta por la serie alfabética (Foucault 1968: 2). En *Les mots et les choses*, Foucault propone la configuración de las tres epistemes: renacentista, clásica y moderna, entendidas como una red de relaciones que unen en una época determinada las prácticas discursivas tanto a las ciencias como al arte, y por consiguiente a un posible modelo de representación. La primera de las epistemes estaba dominada por la semejanza, que regía tanto el lenguaje como las cosas. Sin embargo, el vínculo que aunaba, o incluso fusionaba, las dos realidades complementarias, que se reflejaban una en otra, desapareció; las palabras, tras separarse de las cosas, habitan el “no-lugar del lenguaje”: “se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres” (1968: 8). El lenguaje nos ofrece el no-espacio, el espacio sin lugar, en el que se yuxtaponen los significantes, los sonidos, los caracteres; en el “no-lugar del lenguaje”, el cuerpo se separa de lo somático. Mientras que, de acuerdo con la episteme renacentista, los contenidos empíricos “estuvieron alojados en el espacio de la representación” (1968: 308).

El objetivo principal de este trabajo será relacionar el texto poético con la identidad creada por el autor en internet, en el blog. Dos conceptos clave –el cuerpo y el otro– ubicados en el mencionado no-espacio foucaultiano, los vinculamos al problema de simulación y de imitación, respectivamente. Nos gustaría analizar la intersección de la palabra y de lo virtual como un modelo de identidad poética inestable que remite al cuerpo y renuncia al cuerpo, la cual es textual y figurativa a la vez. Por eso, en un principio, queríamos aclarar que la noción de cuerpo no la relacionamos con el modo de referirse al cuerpo en el texto, sino con una variante virtual del cuerpo: con la imagen, con el signo, con un sucedáneo de la presencia. Al otro lo vamos a buscar a nivel textual; será la voz ajena que forma parte de la identidad de

la voz lírica. El presente capítulo lo dedicaremos a la joven poeta española Teresa Soto, autora de tres libros de versos: *Un poemario* (2008), *Erosión en paisaje* (2011) y *Nudos* (2013). En 2007 Soto obtuvo el premio Adonáis por su primer tomo, publicado al año siguiente por la editorial Rialph. En *Un poemario* se pueden observar influencias tanto judías y árabes como eslavas. Cabe subrayar que en sus primeros poemas Teresa Soto se da a conocer como imitadora de la Premio Nobel polaca Wisława Szymborska. En nuestro análisis nos limitaremos solamente a la página web de la escritora y a su primer libro de versos y, por consiguiente, a un constructo identitario de la poeta debutante.

Poeta en internet: cuerpo y simulación

En teoría de la literatura observamos cierta expansión de lo corporal. Es evidente que dicha tendencia está relacionada con el pensamiento anticartesiano. Tanto en el posestructuralismo como en el feminismo y en el narrativismo se hace hincapié en el cuerpo que asume diferentes papeles y significados, volviéndose un paradigma interpretativo así como una categoría interpretable. En *El placer del texto* de Roland Barthes la experiencia estética se vuelve una experiencia erótica; el texto se descubre en el acto de lectura, o mejor dicho, seduce dejando ver sus encantos, pero nunca es un proceso ininterrumpido:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la ropa se entreabre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay "zonas erógenas" (expresión por otra parte bastante pesada); como bien ha dicho el psicoanálisis, es la intermitencia la que es erótica: la de la piel que reluce entre dos prendas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la escenificación de una aparición-desaparición. (2007: 8)

El campo metafórico aplicado por Barthes sugiere que, por una parte, el texto se parece al cuerpo que conocemos y que demuestra al lector que lo desea (2007: 5); y por otra, que la lectura es una experiencia en carne propia. A su vez, Hélène Cixous se centra en la *écriture féminine* como un acto que está arraigado en el cuerpo: “cuerpo sin fin, sin «extremidad», sin «partes» principales, que es conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos, que eros recorre sin descanso” (1995: 48). Según Cixous, a través de la escritura, que fluye del cuerpo, la mujer manifiesta la capacidad de ser otra (1995: 46). Asimismo, en la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur el cuerpo constituye uno de los campos de la otredad-pasividad; es mediador entre el mundo y uno mismo; es otro porque pertenece al reino de las cosas y simultáneamente es propio de sí. Al trazar su “trípode otredad”, Ricoeur, haciendo referencia a los conceptos husserlianos de *leib*, cuerpo propio, y *körper*, cuerpo-objeto, diferencia dos conceptos –carne y cuerpo– para poner de manifiesto la dialéctica intrínseca del paradigma de la alteridad (1996: 354-357). Como vemos, el cuerpo escribe, lee e interpreta, es otro en la escritura y en la lectura, y es uno de los elementos claves en el proyecto identitario. De ahí que la omnipresencia del cuerpo nos obligue a preguntar tanto por el lugar –por el dónde del cuerpo– como por la identidad o el modo de existir de alguien que trasmite el texto.

El razonamiento que se vuelve un acercamiento a la figura del autor es siempre arriesgado, dado que su muerte fue anunciada hace más de cuarenta años (Barthes 2009 [1968]). Sin embargo, la página web del artista, su presencia virtual, nos hace creer que existe el sujeto. El objetivo del presente trabajo ha sido llevar a cabo un análisis del material publicado por la poeta en internet, descubrir y describir el elemento identitario en el que confluyen el texto lírico junto con el componente virtual. La dirección bajo la cual se encontraba el blog objeto de estudio era:

soto.com. Los textos añadidos en la página aparecían ordenados en dos fechas: el 5 de mayo de 2013 y el 30 de mayo del mismo año. Durante un año no apareció ninguna información nueva. A principios de abril, realizando la presente investigación, volvimos a entrar en la página pero resultó que había desaparecido. En la pantalla se pudo leer un comunicado gracioso, publicado por el servidor de internet, que parecía ser una broma y anunciaba la triste ausencia de la autora:

Oopsie nothing here
make something wonderful
return home
alternative visual stimulation

El espacio virtual hace que estemos convencidos de tener un acceso ilimitado y permanente a la información. Los textos, imágenes y comentarios, una vez publicados, se convierten en propiedad de todos los internautas. En los últimos años se ha vuelto común la promoción de los autores a través de las *fanpages* o sus páginas web oficiales². El autor parece ser muy accesible, al alcance de la mano. Nos hemos planteado la tarea de perseguir el constructo de autocreación del artista en internet, pero él mismo se desvaneció, confirmando la inestabilidad identitaria que se encuentra en un constante proceso de mutación. Queríamos captar una de las encarnaciones del cuerpo, uno de los modos de representarlo. Sin embargo, nos enfrentamos al hecho de que el estudioso no pueda apoderarse de lo corporal. Parece que lo que creemos tocar en una estructura textual es tan solo un simulacro, una imagen degradada que recubre la inexistencia del ser, en este caso, la inexistencia del cuerpo (*vid.* Baudrillard 1997: 175-189). A

2 De costumbre se ocupan de tal tarea las editoriales.

pesar de los inconvenientes que tuvimos que desafiar, a nuestro parecer, los resultados que hemos logrado suponen un valioso acercamiento al tema de la autocreación artística.

Teresa Soto ha llamado a su blog *daftar* [دفتر] que en árabe significa cuaderno³. En la pantalla teníamos la transcripción de la letra árabe y la traducción al español. Bajo el título aparecían las iniciales, “by t.s.”. Gracias a ese sencillo procedimiento, empleado en la portada, se introducía un triple campo lingüístico que abarcaba tres culturas: árabe, anglosajona y latina. El cuaderno de Teresa Soto se compone de hojas blancas en las que aparece la tinta oscura de los signos; a nuestro parecer, el fondo blanco que sugiere la blancura del papel, así como el mismo vocablo *daftar* parecen ser una fórmula mágica que expresa el deseo de transformar lo virtual en palpable, en un portador material, para que dicho cuaderno digital recuerde una signatura propia, la letra trazada en el papel. La autora se ubica en el espacio virtual, y por otro lado, multicultural, en una tierra de todos, a la que todos tienen acceso; ahí es donde la poeta intenta dejar una huella propia.

En la página se encontraba una corta nota biográfica, titulada “bio”, que tal vez prometía un fragmento de vida. En dicha sección aparecía una foto borrosa de la poeta; la veíamos de espaldas y podíamos entrever solamente el perfil derecho de su cara; nos dejaba ver su rostro y al mismo tiempo lo escondía. Teresa Soto nos contaba en primera persona:

Nací en Oviedo en 1982, he vivido en Granada, El Cairo, Bolonia, Boulder, Candás, Venecia y Beirut, ahora resido en Madrid. Soy licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. En 2006 obtuve una beca Fulbright en Boulder. Fui lectora de español, estoy escribiendo mi tesis

3 Última consulta: 6.04.2014.

doctoral. Soy autora de *Un poemario. Imitación de Wislawa* (Rialp, 2008), con el que he conseguido el prestigioso Premio Adonáis 2007 y *Erosión en paisaje* (Vaso Roto, 2011) y *Nudos* (2013). Participé en la antología *Poesía en mutación* (Alpha Decay, 2010) y en las revistas *Suroeste*, *Clarín*, *Númenor*, *Confluencia*, *Caterwaul Quaterly* y *Campo de los Patos*.

Resulta que la “bio” no ofrece la vida, sino que se presenta ahí un currículum profesional; se aprovecha el blog como una forma de autopromoción. Por otro lado, vale la pena recalcar el uso de la primera persona, gracias a la cual se conserva el individualismo del hablante y se crea la ilusión de un sujeto que se esconde detrás del lenguaje y las imágenes publicadas en la red. Cabe decir que la poeta se nos manifiesta como un ser nómada que vive entre distintos lugares, culturas e idiomas. Lo confirma también la estructura fragmentaria del blog como tal. La página web de la autora de *Un poemario* se compone de varias secciones que se repiten y remiten una a otra. Algunos títulos aparecen en inglés: *read-ing*, *war of words*, *trans-latig*, *re-read-ing*; mientras que otros lo hacen en español: *moradas*, *vuelos*, *recorridos*. Salta a la vista que los encabezamientos ingleses (que son juegos de palabras) invitan a la interpretación; en cambio, los españoles señalan la tensión entre el movimiento y la estancia. La primera de las secciones que hemos enumerado, *read-ing*, la podemos entender como un modo imperativo, unido a la forma del presente continuo y separado de la misma; es una animación a la lectura, el acto mismo y el efecto, la interpretación. En el espacio de lectura, en esta microbiblioteca, compartida con los internautas, encontraremos imágenes, fotos sacadas por la poeta, copias de pinturas, fragmentos de sus poemas y de otros autores, traducciones. Los elementos se relacionan de manera que inspira una lectura comparativa; entre otros, aparece el cuadro de Andrzej Wróblewski “El fusilamiento surrealista”, de

1949, y, tras pinchar el icono, accedemos al fragmento del poema *The Hill* de Edgar Lee Masters (de 1915, publicado en *Spoon River Anthology*)⁴. En *war of words* se hallan poemas y prosas líricas del último libro de versos, *Nudos*, que frecuentemente se ilustran con las fotos sacadas por la poeta. De los textos ajenos se cita el microrrelato de Clarice Lispector, *Araña*. En la miscelánea textual y visual preparada por Teresa Soto un elemento curioso lo constituye sin duda el cortometraje de Nicholas Callaway titulado *The inexplicable connection between home-made pasta and sunrise on Mt. Sinai*, grabado en California, en Italia y en Egipto. Es una película *time-lapse* compuesta de dos líneas episódicas que se entrecruzan. En una secuencia de vídeo acelerada observamos la salida del sol en el monte Sinaí, y en ella se intercalan las imágenes de la tabla con harina en la que se echan las yemas de los huevos. Magdalena Kwapich, en un trabajo inédito, compara el blog de Soto con los *collages* de Szymborska (*wyklejanki*) (2013, en línea). La autora polaca hacía para sus amigos tarjetas postales a mano con trozos de revistas, y en las postales la poeta escribía poemas humorísticos cortos. Según Stanisław Balbus, este tipo de actividad manual y artística de Szymborska es una pura expresión del espíritu lúdico que se manifiesta en su obra poética. Dichos *collages* son un entretenimiento libre y privado; la poeta juega con el mundo y con sus amigos (1996: 14)⁵. En cambio, el blog-cuaderno de Teresa Soto deja de ser íntimo e individual, convirtiéndose en un texto global, que circula por la red.

4 “Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley, / The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter? / All, all are sleeping on the hill. / One passed in a fever, / One was burned in a mine, / One was killed in a brawl, / One died in a jail, / One fell from a bridge toiling for / children and wife- / All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill [...]”.

5 A los *collages* de Szymborska Małgorzata Baranowska les dedica el interesante ensayo titulado “Fragment Cesarza od pięt po kolana” (1996: 321-327).

Hemos caracterizado aquí, a grandes rasgos, la estructura que podría suponer un equivalente de la presencia del autor que se deja ver y se esconde. Teresa Soto ofrece al lector un autorretrato incompleto, fragmentario. En este caso la autocreación toma la forma de un pseudodiario, el cual resulta ser un trabajo inacabado e inconcluso que tiene la intención de componer una totalidad artística a partir de retazos de vida; unos inmovilizados en la biografía y en las fotografías, otros actualizados en películas breves, en los textos propios y en la lectura de otros autores. Todos los componentes los obtenemos de manera simultánea, como en el jardín de los senderos que se bifurcan borgiano: pinchamos continuamente y circulamos entre imágenes y palabras que nos dan una vaga idea de quien transmite el texto poético.

Como ya hemos mencionado, dicha investigación en busca de la autora concluyó con el descubrimiento de un vacío, o tal vez, una huella de la presencia, lo cual corrobora la condición de ser inasequible del sujeto, que siempre se escabulle. Bolesław Leśmian, en su balada "Dziewczyna" (La muchacha), del tomo *Napój cienisty* (1936), narra la historia de doce hermanos que buscan a una muchacha cuya voz se oye detrás de una muralla (1983: 150-152). Los chicos escuchan el sollozo y se imaginan el cuerpo: los ojos, la boca; cuando derriban el muro resulta que no hay nadie ahí, que no hay muchacha, no hay cuerpo, que se trataba solo de la voz. En el debut de Teresa Soto el cuerpo parece ser un tema secundario. En uno de los poemas leemos: "Mi abuela tiene las manos en el mismo sitio que yo / al final de los brazos" (Soto 2008: 9). El cuerpo aquí es algo que se repite; pertenece a la esfera de lo Mismo, de lo universal incluso; en cambio, lo esencial para una poeta joven es precisamente el problema de la voz, que siempre parece resultar ajena, un reflejo, que resuena gracias a la palabra del otro; nunca es la prosa del mundo, que brota *de la tierra, del agua y del cielo*, sino que supone la voz gemela de "otro hombre" (vid. Różewicz 2003: 145).

El otro e imitación

¿Quién es el otro cuya voz se deja oír en la poesía de Teresa Soto? Soto debutó en 2008 a los 26 años con *Un poemario* que, como ya hemos mencionado, está fuertemente marcado por la obra poética de la Premio Nobel polaca Wisława Szymborska (*vid.* Guillén Acosta 2008). Además entre sus inspiraciones poéticas se encuentran Marina Tsvietáieva, Franz Kafka, Pablo Neruda y Yehuda Amijai (*vid.* Soto 2008: 13, 14, 31, 52). Para el sujeto lírico de la debutante se vuelve esencial la relación que se establece con los poetas para poder superar la “ansiedad de la influencia” (Bloom 2002). En este sentido, lo más significativo resulta la presencia de la obra szymborskiana en los primeros textos de Soto. El tomo lo abre el poema “Imitación de Wisława”, en el que la voz lírica se presenta como una poeta sin nombre, que parece aceptar su condición de imitadora:

Mis hermanas no escriben poesía,
mis hermanas no leen los periódicos
ni se ponen sombreros
ni saben a las cinco de la tarde
que son las cinco de la tarde.
Yo no soy Wisława Szymborska,
no soy Marina Tsvietáieva
y no soy Hölderlin.
No soy ninguno de los tres
y no quisiera ser los tres a la vez.
Mis vecinos no saben que escribo,
les agradezco que no lo sepan.
No lo saben y no me leen
y a mí me gusta que no me lean.
Gracias a que no me leen
no pienso nunca en qué pensarán

mis vecinos de mis versos.
La ciudad donde vivo no es silenciosa
así que en mis versos no está el silencio
de mi ciudad.
Mi portero no sabe pronunciar mi nombre
y no lo pronuncia por las mañanas
cuando se sacan los nombres
a pasear atados a una correa de saludos.
Así que no oigo mi nombre cada mañana.
De tanto no oír mi nombre
empecé a pensar que no lo había tenido nunca.
¿Se puede perder un nombre?
Yo no necesito mi nombre para escribir,
así que no lo escribo.
Esto es una imitación.
Para una imitación
solo sirve el nombre de otro. (Soto 2008: 7)

El título nos señala un ejercicio poético, un ensayo, una prueba de usurpación de la identidad ajena. En su debut la autora se propone construir un sujeto lírico propio, consciente de que no puede ser una creación *ex nihilo*. De acuerdo con la lógica de la otredad de sí mismo ricoeuriana, el sujeto se apoya en el otro. No obstante, lo hace a través de la negación que predomina en el poema y en el acto de la identificación poética. Tanto la que habla como los que la rodean (las hermanas, los vecinos, el portero) ni son ni hacen: no escriben, ni leen, ni se ponen los sombreros, ni saben, ni pronuncian. La ciudad en la que se ubica la voz hablando tampoco es silenciosa, como si el silencio fuera una condición *sine qua non* de la poesía, de la creación. Teresa Soto nos revela las fuentes de las que bebe y a la vez niega su identificación con otros poetas: no soy Wisława, no soy Marina, ni Hölderlin, ni cada uno

por separado, ni los tres confundidos, vueltos una sola masa textual. Sin embargo, su identidad está arraigada en lo textual, en la memoria de los actos de lectura y adopta múltiples nombres que no le dejan confesar: “soy yo”. Al tratar las relaciones, en cuanto forman parte de un proyecto de identidad, deberíamos darnos cuenta de que el *yo* está en el centro, aunque intente ocultarse detrás del posesivo. El mundo es *mi* mundo: “mis hermanas”, “mis vecinos”, “mi portero”, “mis versos”, “mis textos”, “mi ciudad”. Parece que el constructo identitario descansa aquí en un armazón que consta de tres elementos fundamentales. El primero sería la negación, y el segundo, la acumulación del posesivo “mío”. El tercer componente es el verbo, es la acción aunque sea negada. Otra vez podemos indicar los tres verbos más repetidos, hasta volverse redundantes: saber, escribir, leer. Estos forman el triángulo básico de la identidad de la poeta debutante, dado que el acto de escribir abarca el hecho de que otros sepan de los textos y que los lean. Mientras que la voz lírica se funda en la escritura, el acto de escribir silencia, o mejor dicho disfraza, la sencilla y, a lo mejor, vergonzosa constatación: “yo escribo”, frente a la frase negada “mis hermanas no escriben”. Es más, el sujeto lírico niega su condición de escritor cuya obra se da a conocer: “Mis vecinos no saben que escribo”, “no me leen”. Gracias al carácter negativo que tiene el verso y a la redundancia del verbo pensar, la poeta se libera de la obsesión de analizar los pensamientos de sus lectores: “no pienso qué pensarán”. La identidad naciente está contagiada de la negación, la cual llega a sus últimas consecuencias en la aniquilación completa del sujeto. Las personas no rodean a la hablante sino que rodean sus textos, son vecinos de los textos (“mis vecinos de mis textos”). La poeta desaparece en el acto de imitación, deja de ser cuerpo, es texto; *yo*, el nombre se transforma en etiqueta, algo ajeno, pegado al cuerpo, algo optativo que siempre podemos sustituir. Es una mascota que sacamos a pasear. Su nombre es otro.

Sin duda alguna, el otro constituye un componente importante en la autoidentificación poética de Teresa Soto. El lector que conoce la obra de la autora polaca detectará en el primer verso una alusión a “Elogio de mi hermana” de Szymborska (2002: 232-233)⁶. El poema de Soto, en términos de Harold Bloom, puede ser interpretado como *kenosis*, acto de humillación (2002: 58). La debutante es un poeta sin nombre, cuyos poemas nadie lee. De este modo, como dice Bloom en *La ansiedad de la influencia*, el autor joven puede separarse del precursor y salvar la sublimidad egoísta (2002: 119-132). Por otro lado, “Imitación de Wisława”, en relación con el texto de Szymborska, se acerca a un *clinamen*, o sea, una mala interpretación o interpretación errónea (2002: 57, 63-89):

Mi hermana no escribe versos
y dudo que empiece de repente a escribir versos.
Lo sacó de mi madre, que no escribía versos,
y de mi padre, que tampoco escribía versos.
Bajo el techo de mi hermana me siento segura:
el marido de mi hermana por nada en el mundo escribiría versos.
aunque suene esto a obra de Adam Macedonski⁷,
ninguno de mis parientes se dedica a escribir versos.
En el escritorio de mi hermana no hay viejos versos
ni recién escritos en su bolso.
y cuando mi hermana me invita a comer,
sé que no es con intención de leerme sus versos.
Sus sopas son exquisitas sin premeditación,

6 Sobre la recepción de la obra de Wisława Szymborska en España, *vid.* Beltrán y Murcia (2002), Poniatowska (2001), Krynski y Maguire (1980), García-Máiquez (1999).

7 Se hace referencia a un poema famoso de Adam Macedoński, *Bieg na 100 metrów* (*Carrera de los cien metros*), en el que se repite cien veces el verso “Los corredores corren lo más rápido posible”.

y el café no se derrama sobre sus manuscritos.
En muchas familias nadie escribe versos,
pero si lo hacen, es raro que sea solo una persona.
A veces la poesía fluye en cascadas de generaciones
creando peligrosos remolinos en sus mutuos sentimientos.
Mi hermana cultiva una buena prosa hablada,
y toda su escritura son postales de sus viajes
con textos que prometen lo mismo cada año:
que cuando vuelva,
me contará,
todo,
todo. (Szyborska 2002: 232-233)

Parte Soto del primer verso, lo duplica y luego se desvía del texto szymborskiano en busca del suyo propio. En ambos poemas el sujeto lírico es el único que escribe, abandonado, uno que se encuentra en el poder de la escritura. En los dos la voz intenta también desaparecer detrás de los que no escriben. Sin embargo, en el poema de Szyborska, el *yo* está desplazado hacia el otro, no ocupa el centro, se silencia a sí mismo, se retira, mientras que en Soto, aunque todo le impide al sujeto lírico decir: “soy yo”, este quiere apoderarse del mundo, habitarlo, volverlo suyo. La autora de *Paisaje con grano de arena*, al elogiar a la hermana, alaba la no-escritura, la prosa hablada decente. Aunque el *yo* lírico señala que la aparición del escritor es una circunstancia excepcional, parece obviar el hecho de que sea su condición, la de ser poeta: “En muchas familias nadie escribe versos,/ pero si lo hacen, es raro que sea solo una persona”. En “Elogio de la hermana” se crea una tensión entre la escritura y la vida, entre las palabras y las cosas. El único momento en el que se vuelven contiguas es en la hoja de papel. Por un lado, se recalca la acción de escribir o no escribir versos; por otro, los poemas no se revelan como textos sino como folios que

ocupan sitio en el escritorio, o que se llevan a todas partes en el bolso, son manuscritos en los que se derrama el café. Solamente una vez se menciona la lectura, pero como un acto obsesivo de presentarles a otras personas los textos recientemente escritos.

En definitiva, podemos constatar que en "Imitación de Wisława" Teresa Soto intenta establecer una identidad propia, una identidad debutante, primeriza, insegura, que deriva de la de su precursora, conscientemente elegida. Asimismo, en el "no-lugar" del poema de Teresa Soto se encuentran Szymborska, Ts-vietáyeva, Hölderlin, "la esencia de la poesía" (*vid.* Heidegger 1973: 124-148). La poeta presenta a los que ejercen influencia y se separa de los maestros sin decir quién es ella, la del nombre difícil de pronunciar. El texto de Soto deriva del poema de Szymborska, parece ser otro, una desviación, una ruptura. Sin embargo, no cambia la idea central de representarse a uno mismo, a un *yo* que tanto en Szymborska como en Soto se aparta, se refugia en la no-escritura, en el mundo de las cosas, o finge desaparecer para poder manifestarse. A nuestro parecer, en ambos casos, la interpretación debe desembocar en la pregunta acerca de la posible representación en el lenguaje. La joven poeta española, así como la Premio Nobel polaca, pretende descubrir que la escritura, *ese paciente laberinto de líneas traza, la imagen de su propia cara*, la del hacedor (Borges 1974: 854). Al hablar de *mimesis* nos gustaría hacer referencia a la interpretación ricoeuriana del concepto, dado que su lectura de Aristóteles supone una resolución del problema de la representación en literatura que compite con la propuesta deconstruccionista de Derrida y el análisis estructural (*vid.* Mitosek 1997: 161). De acuerdo con la dinámica de la representación expuesta por Ricoeur, el análisis de los elementos que constituyen el significado se desarrolla sin tener en cuenta la referencia, lo que evidencia una consecuencia natural de la deconstrucción de *mimesis* que observamos en la teoría de la literatura del siglo

XX (vid. Wolicka-Wolszleger 1995: 62-81). Según el autor de *La simbólica del mal*, de la definición aristotélica de la tragedia, entendida como imitación de la acción, se infiere que la *mimesis* es un proceso creativo, es una composición de los elementos: “Mientras que la *mimesis* platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la de Aristóteles solo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de composición” (Ricoeur 2004: 85).

La representación del yo lírico, y por consiguiente, su identidad en “Elogio de mi hermana” e “Imitación de Wisława” estriba en la mediación entre la otredad y la mismidad, lo extraño y lo propio, desnudando la dinámica de lo otro inmanente de sí mismo, “sí mismo en cuanto otro”, como diría Paul Ricoeur (1996: XIV, 351-398). En el poema de Szyborska la repetición es el recurso fundamental. A pesar de la epífora “no escribe versos” y sus variantes, el sujeto lírico se refiere, con un comentario metaliterario e irónico, al famoso poema de Adam Macedoński, “La carrera de los 100 metros”, en el que se repite cien veces el verso: “Los corredores corren lo más rápido posible”. De ahí que, la reiteración, el persistente retorno de lo mismo, resulte desempeñar el papel en el centro del poema. La poeta se refugia en la casa de su hermana, en el mundo de lo evidente, donde los objetos son dados directamente (la sopa, el café, el bolso, las tarjetas postales). El inabarcable concepto del todo, la voz lírica vuelve a repetirlo como si citara el fragmento de una tarjeta postal. La promesa que cierra el poema hace que el texto no termine, que se ensanche hasta abarcarlo todo, todas las cosas sencillas. En lo que concierne al poema “Imitación de Wisława”, ya hemos analizado el concepto de la otredad dentro del constructo identitario propuesto por Soto. Asimismo, hemos advertido que la estructura del poema objeto de estudio se basa en un paralelismo sintáctico, en la repetitividad de los motivos, las acciones y de la negación. Además, a nivel intertextual descu-

brimos que la hora, “las cinco de la tarde”, reiterada en dos versos seguidos, puede ser una alusión al romance de Federico García Lorca, *La cogida y la muerte*, donde la hora precisa es muerte, es un momento de eternidad y simultaneidad. Por otra parte, el mismo motivo, en la frase de Paul Valéry: “La marquesa salió a las cinco” se vuelve la quintaesencia del realismo, de la *mimesis* entendida como la copia del mundo. En el acto de crear, en un instante, del que no se dan cuenta los que no escriben, la poeta encierra lo eterno y lo efímero, el entregarse a sí mismo a la voz inmaterial de las palabras. Tanto en el poema de Szymborska como en el de Teresa Soto la dinámica de la representación de la voz lírica se desarrolla sin tener en cuenta la referencia; o sea, en el *no-lugar* del lenguaje ya no puede haber una réplica de la realidad, sino que es una composición basada en una multiplicación en la que se vislumbra un vago perfil de la identidad poética.

BIBLIOGRAFÍA:

- BALBUS, Stanisław (1996) “Tak mało wierszy, tak wiele poezji”. En: Stanisław Balbus y Dorota Wojda (eds.) *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Cracovia, Znak: 7-19.
- BARANOWSKA, Małgorzata (1996) “Fragment Cesarza od pięć po kolana”. En: Stanisław Balbus y Dorota Wojda (eds.) *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Cracovia, Znak: 321-327.
- BARTHES, Roland (1968/2009) “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Paidós: 75-83.
- (2007) *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (1997) “Precesja symulaków”. En: Ryszard Nycz (coord.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Cracovia, Baran i Suszczyński: 175-189.

- BELTRÁN, Gerardo y MURCIA, Abel A. (2002) "Nota de los traductores". En: Wisława Szymborska *Poesía no completa*. México, Fondo de Cultura Económica: 17-22.
- BLOOM, Harold (2002) *Lęk przed wpływem*. Cracovia, Universitas.
- BORGES, Jorge Luis (1974) "El hacedor". En: Jorge Luis Borges *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé: 854.
- (1974) "El idioma analítico de John Wilkins". En: Jorge Luis Borges *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé: 706-709.
- CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de La Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- FOUCAULT, Michel (1968) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México, Siglo XXI.
- (1987) *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- GARCÍA-MAIQUEZ, Enrique (1999) "Szymborska: una recepción por todo lo alto" [en línea]. En: <http://sumacultural.unir.net/201202021187/szymborska-una-recepcion-por-todo-lo-alto> [14.07.2014].
- GUILLÉN ACOSTA, Carmelo (2008) "Teresa Soto, Premio Adonáis 2007" [en línea]. *Confluencia*. 24 (1): 212-216. En: <http://hss.unco.edu/confluencia/creativeDimension/2008fall/Carmelo.pdf> [14.07.2014].
- HEIDEGGER, Martin (1973) "Hölderlin y la esencia de la poesía". En: *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica: 124-148.
- KRYNSKI, Magnus J. y MAGUIRE, Robert A. (1989) "Nota de los traductores". En: Wisława Szymborska *Poezje. Poems*. Cracovia, Wydawnictwo Literackie: 214-233.
- KWAPICH, Magdalena (2013) *La poesía de Teresa Soto. ¿Una imitación de Wisława?* Tesis de diplomatura inédita defendida en la Universidad de Varsovia. En: <https://apd.uw.edu.pl/en/diplomas/bsc-msc/117956/> [varias consultas].
- LEŚMIAN, Bolesław (1983) *Poezje wybrane*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- MITOSEK, Zofia (1997) *Mimesis. Zjawisko i problem*. Varsovia, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- PONIATOWSKA, Elena (2002) *Wisława Szymborska. Introducción*. En: *Wisława Szymborska Poesía no completa*. México, Fondo de Cultura Económica: 7-16.
- RICOEUR, Paul (1996) *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI.
- (2004) *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2012) “Wisława Szymborska, sonrisa y agonía en la poesía” [en línea]. *El País digital*, 1 de febrero. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/01/actualidad/1328129907_122688.html [16.07.2012].
- RÓŻEWICZ, Tadeusz (2003) *Poesía abierta*. Barcelona, La Poésía señor hidalgo.
- SOTO, Teresa (2008) *Un poemario*. Madrid, Rialph.
- SZYMBORSKA, Wisława (2002) *Poesía no completa*. México, Fondo de Cultura Económica.
- WOLICKA-WOLSZLEGER, Elżbieta (1995) “Filozofia a nauka o literaturze. Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii *mimesis*”. *Teksty Drugie*. 5: 62-81.

PARTE II:

Vindicar la subjetividad

El feminismo militante de Emilia Pardo Bazán y el despertar de la conciencia femenina en “Memorias de un solterón”

Irina Dogaru

(Universidad Cristiana Dimitrie Cantemir)

*No hablando de las cosas, se borran,
como si no hubiesen sucedido jamás.
(Reconciliados, Emilia Pardo Bazán)*

Una de las facetas más explícitamente progresistas de la escritora gallega Pardo Bazán fue su permanente y activa preocupación por la cuestión de la promoción social y cultural de la mujer. Con un padre tremendamente ilustre, que desde muy temprano la preparó para tomar posición en contra del modo canónico de la época de tratar a las mujeres, su conciencia feminista despertó desde la infancia, mientras que más tarde, en la edad adulta ya, acompañó su lucha personal de unas campañas propagandísticas que en muchas ocasiones causaron escándalo. Viajó reiteradamente a un país tan progresista como era Francia, donde solía frecuentar los círculos feministas, manteniéndose al mismo tiempo al tanto de lo que sucedía en Inglaterra y en los Estados Unidos. Su posición audaz, de una temeridad que le costó incluso muchas amistades¹, fue la de un espíritu modernísimo y de un alma nobilísima, preocupada por defender los derechos de la mujer, aunque en

1 Se sabe que rompió la amistad con Leopoldo Alas Clarín, José María Pardo y Marcelino Menéndez y Pelayo, en cuya posición sexista no lograba entrar la idea de que una mujer independiente e ilustrada pudiese ser diferente de la imagen esquemática, limitada de la mujer como esposa, madre y ama de casa.

numerosas ocasiones se vio obligada a tomar posturas radicales que demostraron no solo valor, sino también plena capacidad de adelantarse unos cien años a su tiempo.

Su vida personal fue un ejemplo osadísimo de feminismo militante, cuyas consecuencias tuvo que aguantar y superar. Se sabe que, después de tomar la decisión de separarse de su marido (con el que se había casado cuando tenía apenas quince años, al que había ayudado enormemente en sus estudios universitarios y más tarde en su carrera, y con el que tuvo tres hijos) porque este le había pedido retractarse públicamente de lo que había escrito en *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán fue criticada de manera abierta por la sociedad coruñesa, “a través del púlpito y del casino” (Cantero Rosales 2011: 6), siendo tachada de “mala madre, mala esposa y hasta mala mujer”. Más tarde, tuvo una relación ya notoria y muy larga con Benito Pérez Galdós, que escandalizó a la sociedad castellana de su tiempo, hipócrita y pudorosa. Por consiguiente, sus escritos feministas se vieron permanentemente superados por el vivo ejemplo personal que supo transmitir durante su vida, en la que a veces se mostró incluso más atrevida que en sus consideraciones estéticas e ideológicas.

El Nuevo Teatro Crítico, la revista mensual que fundó, dirigió y financió la Condesa durante unos tres años, de 1891 a 1893, ofrece la imagen de una mujer no solo muy culta, sino a la vez emancipada, que se propone y logra ganarse la vida a través de la escritura. El temario abarca una diversidad impresionante. Además de reseñas literarias siempre incitantes y modernísimas, entre los temas tratados cabe mencionar la insuficiente educación de la mujer en la época, la posición y el papel de la mujer española de su tiempo, o el ideal de la autora acerca del amor y la amistad –con todo lo que deberían suponer estos dos términos–; en pocas palabras, todo un ideario feminista cuyo objetivo es el de cambiar la mentalidad estrecha y rígida de su

época con respecto al sexo “débil”, presentado ahora con todos sus puntos fuertes.

Uno de los problemas que trata la Condesa en numerosos artículos es el rechazo de los académicos de la RAE, que se niegan rotundamente a ofrecerle un puesto, aunque ella había sido elegida por la opinión pública (la entrada de cualquier mujer en la Academia se había cerrado en el siglo XIX). En una carta dirigida a Gertrudis Gómez de Avellaneda, utilizando intencionalmente el género masculino, Pardo Bazán se declara “candidato perpetuo de la Academia”, subrayando de esta manera que tiene “conciencia de mi derecho a no ser excluida de una distinción literaria como mujer”. El apoyo ferviente a la así llamada “cuestión académica” (1981b) por esta muy ilustre mujer no será nunca doblegado por la concesión de un sillón en la RAE, aunque la Condesa será la primera catedrática española, la primera socia del Ateneo y la primera Presidenta de Sección de Literatura de este último.

En cuanto a lo que durante toda su vida constituyó su preocupación más ardiente, la “cuestión de la mujer”, que ella misma definió como “la más seria entre las que hoy se agitan”, la escritora gallega destaca el retraso de España al respecto, en comparación con países más emancipados del resto de Europa: “he procurado saber lo que se piensa en Europa respecto a los problemas que entra la educación y condición social, jurídica, política y económica de la mujer. ¡Pues bien! Cada opinión española que leo me deja fría, causándome un desaliento infecundo y amargo” (1892c: 73).

En el mismo sitio, dando muestras de su característica y proverbial ironía, con toques de merecido sarcasmo, se dirige en contra de todos los que consideraban a la mujer como un mero objeto decorativo o, peor todavía, como instrumento especialmente creado para el gozo ajeno. Hablando del discurso del misógino Marqués del Busto –personaje hoy cubierto por el anonimato, pese

a su apellido sonoro–, discurso pomposamente titulado “Problemas morales, sociales y políticos que resuelve el estudio médico de la mujer”, Pardo Bazán confiesa haber abierto “tanto ojo” e insiste en poner de manifiesto la necia absurdidad del Marqués. “El error fundamental –escribe ella– que vicia el criterio común respecto a la criatura del sexo femenino es [...] de no considerarla en sí, ni por sí, ni para sí, sino en los otros, por los otros y para los otros” (1892a: 273). En palabras del Marqués, que desgraciadamente representaban el modo canónico de ver a la fémima, “la mujer ha nacido para el amor como esposa y madre”; la Condesa contrapone su sentencia, sosteniendo que, si esta afirmación es válida, no es menos verdadero que la recíproca debería serlo igualmente. En opinión de la autora, “la atracción sexual, fuente de la unión conyugal, y el instinto reproductor [...] ni son el móvil único ni el único fin de la criatura racional” y tampoco deben convertirse en “limitación forzosa de otros móviles y fines altísimos” (1892a: 273). En otras palabras, el destino de la mujer no es el de ente sumiso, de madre o esposa que solo a través del casamiento puede obtener “honra, virtud y pan” ni tampoco el de estar obligada a depender del “capricho viril”, sino aquel mucho más noble de pensar, soñar y vivir como ser humano independiente, dotado con todo lo que se necesita a tal efecto. Y teniendo en cuenta que el Marqués –convertido en emblema de toda la sociedad española de la época– creía que las mujeres no debían tener su propia profesión y menos que nada debían ser médicas, la Condesa destaca el ejemplo de las alumnas de medicina de París, que eran “más puntuales, aplicadas e inteligentes que los varones”, y el de las Hermanas de la Caridad, mujeres nobilísimas cuya misión caritativa y científica no se había visto en nada impedida por el falso pudor.

Una de las numerosas iniquidades de la época era, pues, la imposibilidad de las mujeres de gozar del mismo nivel de educación que los hombres. En el famoso ensayo titulado “La educación

del hombre y de la mujer” (1892g: 24), la autora aclara qué se entiende por “educación”, o sea, un término complejo que se extiende “hasta informar y penetrar toda la vida”. Es allí donde la gallega destaca que la educación femenina, a diferencia de la varonil, se basa en el postulado pesimista, conforme al cual la mujer “es apta para su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria”. Una de las conclusiones de este ensayo es que “no hay inmoralidad comparable a la de una moral doble” (1892g: 34), lo que nos hace recordar el consejo que el padre de la escritora le dio cuando esta era solo una niña pequeña, un consejo que parece haberse clavado en su mente y alma: “Mira, hija mía, los hombres somos muy egoístas, y si te dicen alguna vez que hay cosas que pueden hacer los hombres y las mujeres no, di que es mentira, porque no puede haber dos morales para dos sexos” (Jurado 2001: 61-68).

La cuestión femenina tiene que ver también con la necesidad de cambiar radicalmente la institución del matrimonio, basado en la idea falsa que se aplicaba en la época conforme a la cual los esposos no eran iguales ni en cuanto a sus derechos ni ante la ley. En el número 17 de mayo de 1892, doña Emilia publica un prefacio a *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill (Pardo Bazán 1892e), ofreciendo a los lectores españoles la versión de la obra “tal vez más atrevida e innovadora de Stuart Mill”, publicada en 1869; una obra que, en opinión de la escritora gallega, es “corona” de la “vida y labor filosófica” del filósofo británico (Stuart Mill 1999: 24).

Cómo debería ser el matrimonio para que de verdad fuese el prometido “pedazo de paraíso” lo aclara Pardo Bazán en el mismo artículo al subrayar su perfecto acuerdo con las opiniones de Stuart Mill, que consideraba digno el casamiento solo si se realizase entre “dos personas instruidas, que profesan las mismas opiniones, tienen los mismos puntos de vista, y son iguales”. Ese cuadro ideal de rara felicidad, porque muy pocas parejas logran adecuarse a los mencionados requerimientos, lo empleará doña

Emilia más tarde en su novela *Memorias de un solterón*. En efecto, en esta novela encontraremos el planteamiento novelesco de la relación casi perfecta entre John Stuart Mill y su esposa, Harriet Taylor Mill. Ese modelo de matrimonio lo había descrito el propio filósofo inglés al afirmar que fue “una dicha” que duró siete años y medio, hasta la muerte de su esposa. En los términos que utiliza Emilia Pardo Bazán “esto sí es matrimonio... himeneo ascendido de la esfera fisiológica a la cima más alta de los humanos afectos”, una unión basada en el lazo de una “incomparable amistad” (1892e).

En el mismo prólogo, la Condesa destaca en qué consistía la llamada esclavitud femenina: hasta 1882-1886, cuando se llevaron a cabo reformas legislativas en Inglaterra para proteger a las mujeres, estas dependían totalmente del varón. El hombre tenía derecho a “castigar” a la esposa como si esta fuese un objeto personal o un animal; solo el padre tenía potestad sobre sus hijos y la mujer abandonada carecía incluso del derecho a pedir alimentos. Además, si lograban tener trabajo, las mujeres eran peor retribuidas y poco valoradas. Desde luego, además de la carencia casi total de derechos familiares y sociales, había una total carencia de derechos políticos para la fémina. Era este el triste cuadro social que doña Emilia, una mujer “hecha y derecha”, se empeñó durante toda su vida en cambiar.

No son estos los únicos ensayos del *Nuevo Teatro Crítico* que tratan de la cuestión femenina y sería una absurdidad proponernos ser exhaustivos, pero resaltamos algunos ejemplos para poner de manifiesto que los esfuerzos de la escritora gallega se dirigieron hacia una crítica despiadada de los papeles tradicionales impuestos a la mujer –que eran, como vimos, injustos y absurdos–, además del intento de provocar el cambio radical de esos roles y de la mentalidad canónica, estrecha y limitativa, en cuanto a la fémina. Sobre todo el carecer de un destino propio era lo que más incomodaba a doña Emilia. Es lo

que ella califica, con razón, de “tradicción del absurdo”, contra la que hay que luchar tomando plena conciencia de lo que tiene de destino injusto. La solución sería la que se aplicará precisamente en el mundo novelesco de *Memorias de un solterón*, donde Feíta busca su felicidad y una vida totalmente diferente a la de sus hermanas y a la de las demás mujeres, tal como la había buscado Harriet Taylor Mill, la esposa de John Stuart Mill, y tal como la había buscado doña Emilia misma, sin encontrarla en su infeliz matrimonio, pero a lo mejor adquiriéndola a lo largo de unos veinte años de relación sentimental y de amistad con Benito Pérez Galdós. Se trata, ciertamente, de una mujer nueva, en cuyo retrato destacan todos los rasgos anhelados, descritos por la autora en sus ensayos y artículos de prensa.

En homenaje a Galdós escribe un artículo titulado *Tristana* (1892f). Ya es archiconocido el hecho de que Galdós había tratado, en muchas ocasiones, el tema de la emancipación de la mujer. La Condesa resalta que el asunto interno de *Tristana* es “nuevo y muy hermoso”, porque trata del “despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida, salir del poder del decrepito galán, y no ser en el concubinato su única protección, su apoyo único” (1892f: 81). Y es, como veremos, precisamente ese “despertar del entendimiento” lo que le preocupará a la autora en *Memorias de un solterón* (Charques Gámez 2003). En esa obra tardía encontraremos el intento de la escritora de dibujar una conciencia femenina aguda y penetrante, que se propone, como Tristana, escapar de la tutela masculina y ganarse el pan.

Como promotora del feminismo en España, Emilia Pardo Bazán escribió, por encargo de la revista inglesa *Fortnightly Review*, una serie de ensayos titulados *La mujer española*, que publicó primero en inglés, en 1889, y un año más tarde agrupó en cuatro

artículos en la revista castellana *La España moderna*². Comparando a la mujer francesa con la española, doña Emilia nota que la primera es “más ingeniosa, escéptica y libre”, mientras que la segunda es “rezadora, dócil e ignorante”, aclarando que “rezadora” no quiere decir “religiosa”.

La idea central de *La mujer española* es que la mujer es lo que el hombre ha querido que sea: un ente cuya educación se ve permanentemente limitada y, sobre todo, una figura que, en la época de la escritora gallega, se ve colocada en una posición inferior a la que tenía en la Edad Media. Su admiración se dirige tanto a la mujer del pueblo, que en su opinión conserva “los rasgos nacionales”, como a las actrices, que se ganan la vida trabajando honradamente. En cambio, no vacila en criticar abiertamente a las mujeres de la clase media que aceptan sin preocuparse su posición dependiente e inferior. La crítica afirmó que el tratamiento de la figura femenina en esos artículos está a medio camino entre ensayo, estudio cultural y denuncia social (Bieder 1998).

Rebelándose en contra de la falsa imagen romántica de la mujer que encarnaba aburridamente un ideal de belleza y bondad (sin tener o necesitar otras cualidades), doña Emilia defiende a la mujer compleja, sofisticada, extraordinaria. En el artículo titulado “Cuatro españolas” (*Blanco y negro* 1893), que se ocupa de las figuras de la reina Isabel de Castilla, Santa Teresa de Ávila, Catalina de Erauso y de la escritora Cecilia Böhl de Faber (alias Fernán Caballero), la escritora gallega destaca las virtudes de esas mujeres formidables, “católicas y patriotas”, entre las cuales cabe

2 Tal como señaló Maryellen Bieder en su estudio “Women, Literature and Society – The Essays of Emilia Pardo Bazán”, dichos artículos representan “Pardo Bazán’s major articles on women” y fueron publicados primero en inglés, abriéndose con “the disclaimer that «the subject of this study would be a most embarrassing one if it were intended for a Spanish Review»” (1998: 25-54).

mencionar la rectitud, el equilibrio y la feminidad, que aparentemente corona todas las demás cualidades.

La mujer española es, ante todo, católica, tal como lo había sido la misma doña Emilia. También en el campo de la religión hay discrepancias entre los sexos, solo que aquí son las féminas las que superan a los hombres, en el sentido de que ellas son verdaderamente devotas, virtud cuya carencia la escritora lamenta y al mismo tiempo denuncia en los hombres. Las hembras son devotas porque esto es lo que los hombres esperan de ellas. En los términos de Pardo Bazán, a la creencia de la mujer española “ayuda mucho [...] la ley, promulgada por los hombres, de que, sean ellos lo que gusten –deístas, ateos, escépticos o racionalistas– sus hijas, hermanas, esposas y madres no pueden ser ni son más que acendradas católicas” (1999: 89).

Este rico paisaje periodístico y ensayístico no hubiese sido tan atractivo si no hubiese sido completado por la obra tardía *Memorias de un solterón*, la segunda y última novela del ciclo *Adán y Eva*, publicada en 1896, cuando la autora había llegado a la madurez y había logrado convertirse en un modelo de mujer independiente, dedicada a la literatura.

Dicha novela es esencial e imprescindible para enriquecer y matizar las ideas expuestas en sus artículos y las sostenidas a lo largo de su labor propagandística. El planteamiento feminista ilustrado en esta ficción abarca también todos los temas presentados en la ensayística, solo que lo hace con medios específicos de la novela, que por lo tanto resultan encantadores, con toques humorísticos que deleitan al lector. La protagonista de la novela, Feíta Neira (cuyo nombre viene aparentemente de Fe, aunque al fin y al cabo sugiere precisamente la falta de necesidad de que la mujer fuese necesariamente hermosa para ser digna de admiración e interés), desempeña un papel deliciosamente subversivo, en el sentido de que es ella la que, como hizo la autora durante toda

su vida, se propone cambiar la mentalidad de la gente y se rebela en contra de la idea de que su destino debe ser el clásico, es decir casero, obediente y dependiente de un hombre, sea él su padre o su futuro esposo. Esa aportación nueva no habría sido posible si la escritora no hubiera propuesto la imagen de una mujer completamente distinta en el paisaje literario castellano. Su novedad consiste en adscribirle a esa figura femenina la posibilidad de ganarse la vida decentemente. Se trata del tema tan de moda a finales del siglo XIX de la “libertad honrada” para las mujeres³, que había sido tratado por Galdós en *Tristana* y que la propia Condesa había buscado durante toda su vida.

La novela se inicia con el relato, narrado en primera persona masculina, de la forma de pensar acerca del matrimonio de Mauro Pareja⁴, un atractivo arquitecto de treinta y cinco años, que suele vestir como un *dandy* auténtico, “con esmero y según los decretos de la moda” (2010: 1).

Paradójicamente, Mauro, solterón por convicción, declara no querer casarse por respeto y amor a la mujer. En sus términos, “porque amo a esa tierna compañera, no quiero verla convertida en ama de llaves, en sirvienta o en nodriza fatigada y malhumorada” (2010: 4). En su vida monótona y sin embargo amena caben largos “paseítos”, comidas sabrosas que procura no dejar que se transformen en glotonería por el miedo de no engordar dema-

3 En una reseña dedicada a la edición de *Cátedra de Memorias de un solterón* (ed. María Ángeles Ayala, Madrid 2004), titulada “Libertad honrada para las mujeres del siglo XIX”, Ana Isabel Ballesteros señala que el debate de la “libertad honrada” para las mujeres estaba en boga en la época y afirma que dicho debate “se concreta en torno a las ventajas e inconvenientes de que la mujer de las clases medias y altas, las consideradas «señoritas», se independizaran del papel exclusivamente casero en el que habían vivido durante siglos”.

4 El nombre de Mauro Pareja lo había utilizado la escritora gallega en la prosa corta *Cobardía* (Pardo Bazán 1892d).

siado, visitas frecuentes a su butaca del teatro, inocentes juegos con su gato y agradables lecturas de las novelas de moda, que le proporcionan un “grato coloquio con damas espiritadas y neuróticas, [...] con heroínas emancipadas y que huyen de su hogar batiendo las puertas” (2010: 8); en una palabra, cabe todo lo que le hace estar “donde quiero y como quiero”.

Se trata de la estampa del egoísta que se pretende altruista, pero que, por su inteligencia y humor, logra caer simpático a los varones y enamorar a las chicas. Al mismo tiempo, Mauro rehúye el matrimonio porque teme que, después de algunas horas muy breves “de embriaguez física, no siempre mutua”, siga “una eternidad de indiferencia y prosa –cuando no de discordias y regaños–”. Suele encontrar consuelo en castos idilios con lindas y apacibles muchachas, pero la opinión común de la sociedad de Marineda –la ciudad en la que transcurre la acción y que parece ser un trasunto de la ciudad natal de la autora, La Coruña– lo “anatemiza” por ser refractario de la unión conyugal. Por su inteligencia, Mauro se da cuenta de que la mentalidad general acerca de la mujer y del matrimonio es injusta y equivocada y no puede estar de acuerdo con ella: le repugnan las bodas obligadas, las relaciones que casi nunca se basan en verdadero amor y en amistad, el cargo indebido que pesa en la mayoría de los casos en los hombros de la mujer a la hora de hablar de la “familia”. Por otro lado, consciente de que la mujer “elige” a su vez al hombre, seduciéndole, aunque en aquel entonces no podía hacerlo sino “en silencio”, se niega a caer en la trampa general de casarse solo por haber cedido a los atractivos físicos de una hembra.

Después de los primeros cinco capítulos, en los que el protagonista describe su situación haciendo una apología de la soltería, se pasa –siguiendo con la narración en primera persona masculina– a la parte que encierra la tesis de la autora sobre la condición de la mujer en su tiempo. Es allí donde encontrare-

mos a la excepcional Feíta Neira, en contraposición a las mujeres conformistas que la rodean (tanto sus hermanas como las demás muchachas de Marineda).

Feíta es la quinta de las once hijas de una “tribu en la cual dominó el elemento femenino”, una familia venida a menos que contaba con “doce vástagos” de los que “once son hembras”. Su padre, “de buen linaje”, se había quedado viudo y no lograba dirigir como era debido a su numerosa familia. Aunque la crítica calificó esta obra de “novela de tesis”, viendo en los personajes más bien unos tipos que unos perfiles psicológicos matizados, los protagonistas (Feíta y Mauro) son figuras convincentes, nada esquemáticas y en ocasiones tan vivas que parecen a punto de desprenderse de las páginas del libro para empezar una conversación con los lectores. Es verdad que las hermanas de Feíta no son muy interesantes y son ellas las que responden más bien a determinados tipos, pero esto tiene que ver con la intención declarada de la autora, que se propone ilustrar la unicidad de la protagonista en el mundo femenino de Marineda.

Feíta es considerada por toda Marineda una muchacha extraña e incomprensible, a la que la gente suele llamar “la loca”, “la insubordinada”, “la indisciplinada”, “la extravagante” o “la original”. Todos estos atributos se le conceden solo porque ha leído todos los libros que le han caído en las manos⁵ y por una culpa imperdonable: porque estaba decidida a ganarse la vida dando lecciones⁶.

5 El propio padre de Feíta, Benicio Neira, describe a su hija como “un monstruo”, porque “como si fuese un hombre ha leído los libros más perniciosos; ha desgarrado velos que conviene a toda señorita respetar, y por efecto de sus disparatadas lecturas y de sus atrevidos estudios, piensa, habla y quiere proceder como procedería una mujer emancipada” (Pardo Bazán 2010: 33).

6 Mauro subraya que toda Marineda califica la conducta de Feíta “si no de liviana y criminal, por lo menos de chocante e inconveniente” porque “nada

En otras palabras, dos virtuosas aspiraciones se convierten, a los ojos de la sociedad de su tiempo, en pecados mortales.

Desde luego, no es difícil darse cuenta de que Feíta encarna el ideal femenino de la autora y se convierte en portavoz de su rechazo de los papeles de género que la mentalidad general consideraba justos para los dos sexos a finales del siglo XIX. Como Pardo Bazán siempre había postulado la necesidad de una sociedad basada en el valor intrínseco de la persona, la solución novelesca de esta obra no podía ser sino inventar a un protagonista de género ambiguo, Mauro, y una mujer que en ocasiones tiene rasgos varoniles, siendo a la vez fortísima y delicadamente graciosa. Solo ella será capaz de hacerle reconsiderar –sin proponérselo siquiera– su opinión acerca del casamiento.

La visión de la sociedad española decimonónica que propone la escritora en esta novela es la fundamentada en profundas desigualdades entre los dos sexos, mientras que el modo canónico de ver el mundo es aquel que tenía como valores morales la hipocresía y la mentira, y como objetivo la reproducción. Y precisamente estos son los patrones que Feíta se propone y logra romper. Los deseos de la joven son los de instruirse y de conseguir una autonomía personal que le permita escaparse de las carencias económicas en las que vivía. A sus veintidós años aun no cumplidos, lo que quiere hacer la protagonista es gozar de la libertad correctamente entendida y aplicada: la libertad de perfeccionarse, de conocerse y de llegar a ser “alguien”, una persona que merezca, con razón y dignidad, el nombre de ser humano.

He leído y estudiado con furia, –dice Feíta– pero desconozco el mundo; solo aspiro a gozar de la libertad... no para abusar

rebajaba tanto la categoría social de la familia como el hecho de ver a Feíta dando clase y cobrando si modesta retribución” (2010: 63).

de ella en cuestiones de amorucos... [...]; sino para descifrarme, para ver de lo que soy capaz, para completar, en lo posible, mi educación, para atesorar experiencia, para... en fin, para ser algún tiempo y ¡quién sabe hasta cuándo!, alguien, una persona, un ser humano en el pleno goce de sí mismo. (2010: 84)

La reacción de Feíta ante la desigualdad patente entre los sexos en cuanto a las normas sociales se traduce en el total rechazo, que frisa la rebeldía, de la opinión común estereotipada. Hasta tal punto, que incluso en un hombre inteligente, culto y superior como Mauro Pareja, Feíta inspira al principio un vigor exagerado y una fuerza varonil que nada tenía en común con las ideas generales sobre la feminidad: “Feíta era impropetible [...]. Feíta era un ser vigoroso, armado para la vida, sin sentimentalismos, sin temores pueriles [...]” (2010: 62).

Si Mauro es descrito como un personaje de género ambiguo—incluso por la esmerada manera de vestir más bien adecuada para un *dandy*—, Feíta, en cambio, encarna a la mujer dispuesta a actuar como un hombre para conseguir su felicidad e independencia. Incluso en su apariencia física hay algo varonil, sin que por esto sea una mujer carente de atractivo. Un detallado retrato físico y espiritual lo hace Mauro en el capítulo VIII. Lo dice claramente: “Feíta no es linda”, y ya sabemos qué opinaba la propia Condesa acerca de la hermosura obligada de las mujeres⁷. Feíta no es linda, pero tampoco necesita serlo, diríamos. Es más: tal como la pinta la autora, Feíta tiene ciertos rasgos masculinos. En un determinado momento, Mauro se confiesa atraído por “un no sé qué varonil y resuelto que había en su conducta” (2010: 62). Y no faltan incluso rasgos físicos

7 En el capítulo XIII de la novela, la Condesa habla por la boca de Feíta, preguntándole a Mario: “¿Qué obligación tenemos de recrearles a Vds. la vista? Somos odaliscas, somos muebles decorativos, somos claveles en tiesto?” (2010: 55).

que la asemejan a un varón, como por ejemplo “indicios de bozo” en el labio superior. Todo esto le parece a Mauro “curioso”. Además, sus formas son más bien hombrunas que femeninas, puesto que “el cuerpo de Feíta es suelto, ágil, de formas escuetas y de un dibujo muy sobrio, regido y púdico” (2010: 27). Su manera de vestirse no tiene nada de la tan habitual y valorada coquetería de las mujeres de Marinada. Al contrario, si la indumentaria de Mauro es siempre tan preciosa, pulida y meticulosa, la ropa que viste la muchacha es más bien la que no sorprendería en un hombre negligente. “Siempre anda metida –sigue Mauro en el mismo sitio– en un talego o amarrada como un saca de garbanzos” (2010: 26). No solo no ostenta melena, sino que tiene el pelo siempre muy corto y desordenado. Igual que los hombres, “lo lleva corto porque no le da la gana de dejarlo crecer, ni de sujetarlo formando moño [...] y cada mechón va por su lado” (2010: 26). Sus manos están llenas de “manchas de tinta y de desolladuras y arañazos”, y lo peor es que se propone leer, para convertirse en “marisabidilla, lo más odioso y antipático del mundo”. Más tarde, en el capítulo XI, Mauro acentúa la idea de inversión de géneros y la manera masculina de vestir de Feíta, afirmando que:

su pelo, más corto y revuelto que nunca, como si lo hubiese alborotado con los dedos, se escapaba del casquete o toca rusa, de piel; las líneas de su talle desaparecían bajo un chaquetón de paño con bolsillos y solapas, prenda masculina; al cuello llevaba un pañuelo de seda arrollado y anudado al descuido, los guantes brillaban por su ausencia, y las botas eran grandes, duras, resquebrajadas, lo más opuesto a la coquetería y al arte de agradar, ¡lo que más desilusiona en una mujer! (2010: 41)

Evidentemente, la inversión de géneros no hubiese podido realizarse sin enfatizar previamente los elementos andróginos de la personalidad de ambos protagonistas.

En contra de la mentalidad general, que (al igual que el padre de Feíta) considera que “coser, bordar, rezar y barrer le basta a una señorita” (2010: 28), se despierta una aguda conciencia femenina, que se propone estudiar y afirma rotundamente que “si no reviento he de aprenderlo todito”, una conciencia que tiene el coraje de maldecir a los “mariditos mantenedores” con todo lo que encarnan ellos, sobre todo la total dependencia por parte de la esposa. Mauro admite, en una conversación con ella, que el papel de mantenedores “halaga” a los hombres, porque “así sostenemos y afirmamos nuestra soberanía; así reforzamos nuestros indiscutibles derechos sobre el corazón y la voluntad de la mujer” (2010: 29).

Hacia el final de la novela, quizás debido a la presencia de las primeras señales de enamoramiento por parte de Mauro, pero igualmente gracias a la libertad de la que había empezado a gozar ganándose la vida con las clases que daba y sobre todo como resultado de haber cobrado conciencia de su poderosa feminidad, Feíta atraviesa una metamorfosis espectacular, convirtiéndose en una joven “con toda la gentileza y la lozanía misteriosa de la mujer en su doncellez tierna, en sus floridos Abriles” (2010: 51). Es más: parece que el papel de una mujer excepcional como ella (y como la autora misma) es sobre todo el de causar trastorno, cambio, transformación: “Tipo tan original y tan vivaz como Feíta no entra impunemente en ninguna parte. Su natural virtud es la de agitar, trastornar y embrollar una existencia, por bien arreglada que la supongamos” (2010: 56).

El contexto más significativo a propósito de la novedad que trae Feíta, es decir, la imagen de mujer nueva que provoca la “deserción de las banderas” del solterón, quien se ve obligado a pedirle la mano al final de la novela, aparece en el capítulo XVI. Es aquí donde doña Emilia afirma terminantemente que “Feíta era la mujer nueva, el albor de una sociedad distinta de la que hoy existe, [...] la muchacha que pensaba en libros cuando los demás pensaban en adornos; que salía sin más compañía que su digni-

dad, [...] que ganaba dinero con su honrado trabajo” (2010: 63), de modo que Mauro reflexiona: “todo lo que al principio me pareció en Feíta reprobable y hasta risible y cómico, dio en figurárseme alto y sublime, merecedor de admiración y aplauso” (2010: 63). Sin embargo, porque la gente estaba muy poco dispuesta todavía a cambiar de mentalidad, Mauro se da cuenta de que esa admiración por su parte le iba a poner “en pugna con todos y contra todos”.

En ocasiones, las palabras de Pardo Bazán son proféticas, como cuando anuncia los albores de una sociedad y de una mujer nueva. Lo había expresado ya en el capítulo XV, al hablar de “la visión de un mundo nuevo alzándose sobre las ruinas del caduco mundo clásico, otra sociedad, otras costumbres, otra noción del derecho y de la vida...” (2010: 57).

Nos preguntamos: ¿no será esto precisamente lo que ocurrió con la vida y obra de la propia Pardo Bazán? La pregunta es retórica. Ya se sabe que todo lo que la Condesa se empeñó en hacer para formar la conciencia de género y para cambiar la rígida y estrecha mentalidad de la sociedad de su tiempo estuvo sembrado de dificultades, fue obstaculizado e incluso impedido con brutalidad⁸. Del mismo destino goza Feíta, a la que Mauro advierte sobre los peligros que corre si se propone emancipar: “Solo encontrará en su camino piedras y abrojos que la ensangrienten los pies y la desgarran la ropa y el corazón”⁹ (2010: 84).

8 En ese sentido, conviene recordar las palabras que dirigió la Condesa a su amigo Miguel de Unamuno en una carta en que se disculpaba por no poder leer una conferencia que el autor de *Niebla* le había mandado: “Yo necesito resguardarme, por la mancha del pecado original de ser mujer. He visto prácticamente que por el menor resquicio me ponen que ni tiene el diablo por donde asirme [...]. Lo difícil que es para nosotras todo, hace más valioso cualquier pequeño triunfo” (Jurado 2001: 68).

9 La presencia del laísmo es constante en la novela pardobazániana, tal como se puede notar en el fragmento citado.

Al final, cuando se decide a casarse y le pide la mano, Mauro se declara rendido y se propone “estimarla como nunca”, postrarse “rendido a sus pies”, porque se siente “arrebatao, conquistado, enamorado a todo trapo, de veras” (2010: 80). Es obvio que *Memorias de un solterón* encierra el ideal de amor de la escritora, visto como relación entre iguales, tal como lo había descrito en su prefacio al libro de John Stuart Mill, en su ensayo titulado “La educación del hombre y la mujer” (1892g) o en los artículos que componen “La mujer española” (Pardo Bazán 1999). Aunque ignorada por mucho tiempo por la crítica, esa obra tardía suya corona los demás escritos sin edulcorarlos y se convierte en lectura fundamental para entender el planteamiento feminista de la escritora gallega.

A lo largo de toda su vida y en toda su obra, doña Emilia, la Condesa de Pardo Bazán, se propuso y logró decir lo indecible y aplicar lo inaplicable. Fue una figura incómoda, convencida de su importancia e imposible de ignorar. En vez de aceptar el modelo femenino impuesto por la sociedad de su tiempo, el del *ángel del hogar*, cuyo objetivo es cuidar de la familia y de la casa, se convirtió en *ángel de la guerra* para defender la ilustración de la mujer y los demás derechos que se le negaban, entre los cuales estaba el derecho inalienable a ser libre y a buscar la felicidad.

Tal como afirmaba con razón Alicia Jurado en una memorable evocación dedicada a la escritora gallega:

la España finisecular no estaba preparada para mujeres de su talla; el terreno que conquistó a fuerza de talento, perseverancia y brío lo ganó palmo a palmo en una lucha que nunca la descorazonó [...]; fue pionera de la emancipación femenina y renovadora de la literatura española. Con su visión de cuestiones que apenas se insinuaban entonces y con la fuerza llena de verismo de su pluma, la condesa de Pardo Bazán bien puede considerarse una contemporánea nuestra. (Jurado 2001: 68)

BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA, Eva (2007) *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*. Barcelona, Lumen.
- BALLESTEROS, Ana Isabel (2005) "Libertad honrada para las mujeres del siglo XIX" [en línea] *Artes Hoy, revista digital de las artes*. 6. En: <http://www.arteshoy.com/lit20051205-3.html> [varias consultas].
- BIEDER, Maryellen (1976) "Capitulation: Marriage, not Freedom. A Study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdos's *Tristana*". *Symposium*. XXX (2): 93-109.
- (1998) "Women, Literature and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán". En: Kathleen Mary Glenn, Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (eds.) *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics and the Self*. Missouri, The Curators of the University of Missouri: 25-54.
- Blanco y Negro* (27/05/1893) "Cuatro españolas" [en línea] Hemeroteca ABC. En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1893/05/27/002.html>
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1963) *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Revista de Occidente: 72-74.
- CANTERO ROSALES, M. Ángeles (2011) "El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán" [en línea]. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. 21. En: <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm> [varias consultas].
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío (2003) "Los artículos feministas en el *Nuevo Teatro Crítico* de Emilia Pardo Bazán" [en línea]. *Cuadernos de Trabajo de Investigación* 5 (Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer). En: <http://ieg.ua.es/es/publicaciones/cuadernos-de-trabajos-de-investigacion/cuadernos-de-trabajos-de-investigacion.html> [varias consultas].
- COOK, Teresa (1976) *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán*. La Coruña, Diputación Provincial de la Coruña Publicaciones.

- FREIRE LÓPEZ, Ana María “Apuntes autobiográficos” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En: <http://www.cervantes-virtual.com/obra/la-primera-redaccin-autgrafa-e-indita-de-los-apuntes-autobiogrficos-de-emilia-pardo-bazn-0/> [varias consultas].
- GONZÁLEZ Herrán, José Manuel (2003) “Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán” [en línea]. *Biblioteca Virtual Cervantes*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/idealismo-positivismo-espiritualismo-en-la-obra-de-emilia-pardo-bazn-0/> [varias consultas]
- JURADO, Alicia (2001) “Emilia Pardo Bazán”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (Academia Argentina de Letras). 66 (259-260): 61-68.
- MAYORAL, Marina (1989) “Tristana y Feíta Neira, dos versiones de la mujer independiente”. En: Julián Ávila Arellano (ed.) *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta (1887-1987)*. Madrid, Universidad Complutense: 337-344.
- OLEZA, Joan (2002) “Emilia Pardo Bazán y la mitología de las fuerzas elementales” [en línea]. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/emilia-pardo-bazn-y-la-mitologa-de-las-fuerzas-elementales-0/> [varias consultas].
- PARDO Bazán, Emilia (1891a) “Presentación”. *Nuevo Teatro Crítico*. I (1): 5-7.
 ----- (1891b) “La cuestión académica”. *Nuevo Teatro Crítico*. I (3): 61-73.
 ----- (1892a) “Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (26).
 ----- (1892b) “Del amor y la amistad”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (13): 55-72.
 ----- (1892c) “Una opinión sobre la mujer (El discurso del Marqués del Busto en la Academia de Medicina)”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (15): 71-83.
 ----- (1892d) “Cobardía”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (16)
 ----- (1892e) “Stuart Mill (Prólogo a *La Esclavitud Femenina*)”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (17): 61-73.

- (1892f) “Tristana”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (17): 41-76.
- (1892g) “La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias”. *Nuevo Teatro Crítico*. II (22): 14-82.
- (1999) *La mujer española y otros escritos*. Ed. Cátedra.
- (2010 [1896]) *Memorias de un solterón* [en línea]. Biblioteca Virtual Universal, ed. del cardo. En: www.biblioteca.org.ar/libros/157871.pdf. [varias consultas].
- (2014 [1881]) *La cuestión palpitante*. Nabu Press.
- RAGAN, Robin (1995) “Gossip, Gender and Genre in *Memorias de un solterón* de Emilia Pardo Bazán”. *Romance Languages Annual (Purdue Research Foundation)*.
- VÁZQUEZ SOTELO, Marisa (2002) “Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán” [en línea]. *Biblioteca Virtual Cervantes*. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fundamentos-esteticos-de-la-critica-literaria-de-emilia-pardo-bazn-0/> [varias consultas].
- WALTER, Susan (2012) “*After the Apple: Female Sexuality in the Writings of Emilia Pardo Bazán*” [en línea]. *Decimonónica*, 9 (2). En: www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Walter_9.2.pdf [varias consultas].
- ZAVALA, Iris M. (coord.) (1998) *Breve historia feminista de la literatura española. Volumen V: La literatura escrita por mujeres (Del siglo XIX a la actualidad)*. Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico.

Mujer, folletín y literatura española en la prensa argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX

Ana María Risco

(Universidad Nacional de Tucumán)

Mucho hombre esta mujer
(José Martí)

Nadie maneja la péñola hoy que no pase, haya pasado o espere pasar bajo las horcas caudinas del periodismo

Emilia Pardo Bazán

Introducción

Entre fines del siglo XIX y principios del XX la práctica del periodismo y de la escritura literaria se consideraba terreno exclusivo de los hombres, más precisamente, de una élite letrada con reglas estrictas de admisión. Los publicistas modernos buscan en la mujer de letras un par masculino para discutir en el ámbito del debate público, en igualdad de condiciones masculinas y según sus propios códigos. En este contexto, la mujer de letras es definida como aquella mujer que firma como tal (o con seudónimo masculino) y que participa en el debate público por medio de su escritura en publicaciones periódicas. Convertirse y adoptar las maneras de ese “par masculino” es una de las alternativas que encuentra a su alcance la mujer para ser admitida dentro del exclusivo círculo letrado finisecular decimonónico.

A lo largo de todo el siglo XIX las mujeres generan una heterogeneidad discursiva como respuesta a la necesidad de conquistar nuevos espacios en un mundo moderno en el que se co-

mienzan a reconocer y exigir ser reconocidas como sujeto social. Para poder comprender dicha diversidad discursiva, las estudiosas María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave y Gloria Espigado Tocino señalan la diversidad de “camino” que ponen en evidencia una compleja “dialéctica entre el deseo de ser, la imagen proyectada y los estereotipos creados por la sociedad” (2014: 6). Para las autoras, el comportamiento de la mujer durante el siglo XIX responde a “un continuo romper moldes” (2014: 6): en un primer momento, esta actitud “no destruye” estructuras, sino que las “suaviza”; luego, de modo más activo, busca la participación en la creación de un nuevo modelo de sociedad que las incluya como sujeto, no como objeto.

Según las estudiosas mencionadas, el modelo de mujer imperante en la sociedad decimonónica se encuentra ligado al respeto y cultivo de los principios de la moral y la religión cristiana; a la promoción de la actuación social de la mujer exclusivamente en el ámbito privado en tiempo y en espacio; a la exaltación de los roles de hija, esposa y madre como representantes del “ángel del hogar” propio del discurso de la domesticidad; a la interpretación dicotómica de las imágenes de la mujer como ser ángel/demonio y María/Eva que simbolizan los extremos de vicios y virtudes, valores y defectos; a la censura del exceso de protagonismo, de presencia y de actividades sociales (diurnas y nocturnas); a la preferencia por una imagen de mujer mesurada, cultivadora de los “valores de prudencia, rectitud, moral cristiana, bondad, entrega, sufrimiento, paciencia” (2014: 6). Según este modelo, la relación social fundamental de la mujer, a partir de la cual debe encontrar la felicidad, es la doméstico-familiar. Así la familia constituye un “elemento catalizador” (2014: 7). De este modo, la misión de la mujer es ser guía de la educación de sus hijos como ciudadanos o influyente como esposa en las ideas del marido, padre o hermano, siempre desde el seno del hogar. La actuación en el ámbito público, con-

cretamente en el terreno de la política, queda reservada exclusivamente a los hombres. El único muro que se permite franquear en este modelo se logra por medio del convento: la mujer abandona su misión en el hogar para consagrarse a Dios (ideal superior) a través de su entrega desinteresada a los pobres (2014: 7).

De acuerdo con este modelo, la mujer es considerada como “enigma” porque no puede preverse su reacción; porque es insegura y necesita una guía constante. Según esta consideración, la escritura y lectura mal orientadas “agitan” esa fragilidad y la conducen hacia el contra-modelo: irascibilidad, masculinización y locura (2014: 7).

Las mujeres oscilan a lo largo del siglo XIX entre alejarse de ese modelo impuesto o adaptarlo sin destruirlo, lo que responde a la disyuntiva del deber ser y de cómo quieren ser vistas. Por ello, a partir de ese mismo modelo, construyen, por un lado, discursos convergentes con él, que resultan ser una mayoría; y, por otro lado, enunciados divergentes, que constituyen esa minoría que coincide con la larga lucha por la emancipación y conquista de un lugar legítimo en la esfera pública (2014: 8).

Entre las nuevas imágenes de la mujer que polemiza con este modelo impuesto aparece la *escritora moderna* ejerciendo la práctica literaria en la prensa periódica. El periódico representa para la mujer el ámbito legítimo y progresivamente aceptado por la sociedad, el que, a su vez, se constituye en un “espacio de proyección externa”, una tribuna pública donde puede opinar o escribir opinando. Es un “espacio de comunicación que propicia”: “unión de intereses” (hermandad), “promulgación de principios” (educación), “reivindicación” y “protesta” (2014: 8).

Sin duda alguna, no hubo una actividad que contribuyera de forma más poderosa a introducir a las mujeres en la vida pública en todo el siglo XIX que la escritura. El uso de la pluma, el

desarrollo de la actividad publicística, cultivando todo tipo de géneros y frecuentando un medio de comunicación cada vez más extendido como la prensa, fueron determinantes para que la imagen de la mujer trascendiera definitivamente el ámbito del hogar y se instalara en lo que la retina social consideraba como esfera pública. (2014: 10)

El modelo imperante censura y castiga las transgresiones del género, sobre todo en el terreno intelectual. Como respuesta, las escritoras se defienden, en un principio, articulando discursos moderados, ya que consideran que “la oposición frontal” agrava su situación social (2014: 10).

Para ser socialmente admitidas como escritoras existen ciertos requisitos. Entre los más destacados se encuentran la “coartada moral” (sobre todo en el contenido de la novela); la reivindicación del rol de escritora y del respeto intelectual equitativo (2014: 10); el abordaje de las mismas temáticas y problemáticas que giran, casi siempre, en torno a la educación, al trabajo digno que permita la emancipación económica del hombre (padre o esposo). A partir de mediados del siglo XIX, se agrega a estas problemáticas recurrentes un mayor compromiso social cuando comienzan a hablar de temas relacionados con las cárceles, la esclavitud, la miseria de los obreros y la desprotección infantil.

Las escritoras emprendieron, de este modo, según Morales Sánchez *et al.*, un arduo camino hacia la emancipación iniciado por medio de la escritura, en un contexto en el cual no se les reconocía su *auctoritas* (2014: 11). O más bien habría que decir que la posesión de dicha *auctoritas* estaba vedada para ellas.

La exigencia de “masculinización” de la escritura de la mujer se evidencia en la lectura de la producción literaria y periodística llevada a cabo por las autoridades letradas cuya *auctoritas* era potenciada como legítima e incuestionable en la época. Las

producciones de las mujeres se encontraban sometidas a estrictas evaluaciones realizadas por agentes sociales autorizados como “hombres de letras”, sintagma que enfatiza que dicho terreno (las letras) pertenece exclusivamente al hombre. De este modo se busca justificar la participación de la mujer en el mundo literario-periodístico finisecular tras el disfraz de un supuesto reconocimiento de igualdad entre sexos. Detrás de esa aparente igualdad (lograda gracias a la “masculinización” de la escritura de la mujer) se somete una supuesta pulsión femenina reemplazada por un constructo masculino a través del empleo correcto del idioma español.

En América del Sur, concretamente en Chile y en Argentina, se fomenta una representación de la mujer de letras próxima a Amandine Aurore Lucie Dupin, más conocida por su seudónimo como “George Sand”, o en su versión castellanizada como “Jorge Sand”. El polémico político-militar argentino Domingo Faustino Sarmiento promueve dicho modelo digno de imitar: “¿Saben quién es Jorge Sand? Es un joven escritor que es madre de dos lindos hijos; que anda con levita y pantalón, y es sin embargo mujer; que ha escrito las más lindas cosas y ha sostenido con los primeros escritores de Francia polémicas furibundas [...] No le podían decir mujer, porque lo ignoraban” (1885: 78-79)¹.

Según Morales Sánchez *et al.*, era frecuente en la época seguir el modelo de esta escritora que influye fuertemente en diversos ámbitos letrados europeos. En ella se identifica el paradigma de escritora moderna que se desprende de su imagen configurada como una “incansable trabajadora de las letras”, que ejerció de tal forma la escritura que pudo vivir de lo que ganaba con su producción literaria. La adquisición de su autonomía como

1 Trabajamos con más detalle sobre la representación de la mujer tucumana en Argentina en relación con el folletín en “Representaciones discursivas de autores y lectores de folletines en el diario *El Orden* de Tucumán” (*vid.* Risco, 2013a).

sujeto social fue considerada ejemplar para la época, pues rompe con su matrimonio, conquista la libertad sentimental y se erige como defensora de la emancipación de los lazos del matrimonio forzado. Sin embargo, en este modelo, las mujeres no se reconocen plenamente, por su polémica posición con respecto a la admisión de la mujer en las Academias; incluso, por su rechazo a la participación de la mujer por medio del voto, y, en consecuencia, por su dudoso “nivel de compromiso con su propio sexo” (2014: 16). Según Soledad Díaz, recuerdan Morales Sánchez *et al.*, dicho rechazo de Sand de la Academia francesa constituye una postura frente a una institución obsoleta que se muestra no acorde con los cambios de época. Puede leerse, asimismo, como manifestación de una actitud despectiva, similar a la interpretación del gesto de Gertrudis Gómez de Avellaneda en España, por no reconocerle sus virtudes intelectuales. Asimismo, esta actitud representa un modo ambivalente de posicionarse frente a los nuevos escenarios de actuación letrada propios del paso del siglo XVIII al XIX (2014: 16).

Frente a este modelo fuertemente transgresor de la escritora moderna y autónoma representado por George Sand, convive en aparente contraste el modelo de escritora madre-pedagoga. Modelo más moderado y socialmente aceptado, es el que predomina en el ámbito educativo argentino a la hora de justificar los puestos laborales de las maestras mujeres. Las letradas deben alternar ambos roles y a estos sumar, en la prensa escrita, otras imágenes diferentes, muchas veces asociadas con la ingenuidad de la mujer indefensa o con la desenvoltura de la mujer emprendedora. Su escritura vacila, esquizofrénicamente, entre dos destinatarios que dejan huellas en su enunciado: al hombre se deben dirigir como hombres; a las mujeres, como madres y amigas.

En este contexto, las páginas de los diarios se constituyen por mucho tiempo en el lugar exclusivo que frecuenta la mujer y donde se encuentran, en muchas ocasiones, producciones de es-

critoras que, por no haber sido recogidas en libros, pasaron desapercibidas ante los ojos de los estudiosos literarios².

En la Argentina decimonónica suelen leerse en diarios y revistas de la capital del país textos de mujeres de procedencia española y argentina, alternando con la producción de escritores reconocidos. Según un estudio de Hebe Molina, entre 1838 y 1872 existe un crecimiento gradual de la producción de novelas escritas por mujeres, muchas de ellas completamente desconocidas en la actualidad (2011).

La presencia de la literatura española escrita por mujeres en la prensa argentina llama particularmente la atención. El periódico se convierte en ese espacio ideal de supervivencia y circulación extra-académico de la época que, aunque es considerado periférico con respecto al ámbito literario, es aclamado como culto. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, no solo existen producciones literarias y crónicas periodísticas de escritoras españolas como Emilia Pardo Bazán³ reproducidas o elaboradas exclusivamente para la prensa de Buenos Aires, sino también para diarios del interior. Tal es el caso de *El Orden* de Tucumán, provincia del noroeste argentino⁴.

2 En este sentido, cabe destacar la labor realizada por Ana María Freire López, quien incluye en el sitio oficial de internet de Emilia Pardo Bazán del Instituto Cervantes la producción periodística de la autora, así como las referencias de los trabajos de investigación reciente sobre dicha temática.

3 Tal como las “Crónicas de España” escritas para el diario *La Nación* de Buenos Aires, de las que consultamos las publicadas en 1916; y las colaboraciones de la autora en *Caras y Caretas* de Buenos Aires entre 1909 y 1916, estas últimas compiladas por José Manuel González Herrán en 2010.

4 Este vespertino nace en noviembre de 1883, bajo la dirección del doctor Ernesto Colombres. Entre sus cuatro páginas de tamaño sábana se publican de forma irregular y desordenada artículos políticos, noticias, informaciones sociales varias, textos literarios y ensayos de carácter diverso. Entre sus firmas figuran prestigiosos intelectuales de la época, escritores/as encubiertos/as por

Dos escritoras españolas en las páginas de *El Orden* de Tucumán

La presencia del diario de Ernesto Colombres en el campo cultural argentino entre fines del siglo XIX y principios del XX resulta significativa como medio de publicidad para el creciente e influyente sector azucarero local, que en pocos años se posiciona al noroeste del país en el mercado de competencia regional de productores del azúcar.

En diversas ocasiones, el diario asume en sus páginas su compromiso con la formación cívica y cultural del ciudadano tucumano. Esta misión política ilustrada estaba ligada, en sus primeros años de vida, a un abierto apoyo al partido “conservador” de la provincia, que en materia económica se muestra acorde con el progreso impulsado por el sector político liberal de la época. Además, y sobre todo a través de los avisos publicitarios, pone de manifiesto sus vínculos con la privilegiada elite azucarera del momento, cuyos representantes –o al menos el sector ilustrado de dicha elite– publican artículos en las páginas del diario.

Más allá de estas fuertes relaciones que condicionaron la lectura que la posteridad académica efectúa de este diario –fundamentalmente los historiadores universitarios– nos interesa focalizar en el presente trabajo, en particular, aquellas colaboraciones firmadas por escritores provenientes de circuitos letrados externos, sin dejar de lado las relaciones efectivas que pudieran existir entre las diversas fracciones intelectuales de la sociedad argentina de la época. En concreto, el sujeto que nos interesa en

seudónimos y gente anónima cuya colaboración es aparentemente espontánea. Analizamos con mayor detenimiento este diario en relación con el contenido literario publicado en sus páginas en *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962* (Risco 2009: 118-137).

este caso es el de la mujer escritora y sus relaciones con el periodismo.

En el diario tucumano encontramos la firma de dos escritoras españolas, una de ellas muy consagrada y valorada por los estudiosos literarios, la exitosa Emilia Pardo Bazán, y la otra, una voz prácticamente olvidada, Dolores Gómez de Cádiz de Velasco⁵. Ambas escritoras se vinculan de alguna manera con la ilustre Gertrudis Gómez de Avellaneda, la autora cubana radicada en España.

Presencia de una ausente-olvidada: Dolores Gómez de Cádiz de Velasco en *El Orden* de Tucumán

La historia de la producción literaria de las mujeres españolas del siglo XIX, como toda historia de la literatura, omite aquellas figuras que, como Dolores Gómez de Cádiz de Velasco, por haber transitado casi exclusivamente el lugar de la prensa cotidiana, han sido excluidas de los cánones literarios. Sin embargo, existen rastros de las huellas de dicha escritora levemente consignados, levedad que brinda pistas significativas aunque insuficientes como para trazar una completa trayectoria literario-cultural de la autora.

En el diario *El Orden* de Tucumán se consigna la presencia del matrimonio Velasco en Argentina. En reiteradas oportunidades el periódico notifica que el doctor Antonio José de Velasco asiste en calidad de médico a miembros del personal del diario. En cuanto a su esposa Dolores, *El Orden* destaca su importancia como escritora española de visita en la provincia y señala la bue-

5 Presentamos un primer abordaje sobre la producción de esta escritora publicada en *El Orden* de Tucumán en las *IV Jornadas de Cultura Grecolatina del NOA*. De esta autora sólo tenemos el dato de su fecha de nacimiento en 1818. Por sus publicaciones en el diario tucumano entre 1884 y 1885 deducimos cierta longevidad (en esas fechas ella cuenta con 65 o 66 años aproximadamente).

na acogida que recibe la autora por parte de la comunidad hispana residente en Tucumán. Su reconocimiento se refleja en frases tales como “la distinguida escritora” y “la brillante pluma de la eminente escritora española”⁶.

En una breve reseña biográfica sobre esta autora confeccionada por María del Carmen Simón Palmer se informa, por un lado, sobre el viaje del matrimonio Velasco a México en 1877, sin detallar otros destinos que visita la pareja, como Argentina; y por otro lado, la relación de amistad con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Los vínculos entre ambas escritoras no solo vienen dados por la contemporaneidad del tiempo en que les toca vivir y escribir y los mismos escenarios literarios que frecuentan, sino también por una relación afectiva directa: “Amiga de Gertrudis Gómez de Avellaneda” (1991: 323).

En cuanto a la participación de Dolores como colaboradora de *El Orden* en su visita a Tucumán, encontramos los siguientes textos con su firma:

- “Los periódicos. Los periodistas” (12 de abril de 1884) es un artículo en el que la autora establece un lazo histórico estrecho entre Europa y América en un intento por reivindicar intelectualmente la práctica periodística. En este texto, se pone en evidencia una estrategia discursiva de legitimación intelectual, ya común en la época, que consiste en el planteo de un modelo vinculante entre la cultura grecolatina y la modernidad occidental. Dicho modelo se manifiesta a través de la asociación de los *Acta diurna populi romani* con el nacimiento del periódico moderno.

⁶ “La distinguida escritora señora doña Dolores Gómez de Velasco nos ha honrado remitiéndonos un artículo que lleva ese nombre [...] estamos seguros que ese artículo ha de ser tan del agrado de nuestros lectores como todo cuanto produce la brillante pluma de la eminente escritora española” (Gómez de Velasco, 1884: 1).

De este modo, los *Acta diurna* son considerados, tanto por ella como por sus contemporáneos, como un antecedente del periodismo moderno o más bien como productos de un periodismo embrionario o incipiente.

- “La Imprenta” (17 de junio de 1884) es un artículo que versa sobre la historia de la imprenta relacionándola con los comienzos del periodismo. En este texto la autora evidencia los sacrificios que conllevan los grandes descubrimientos de las mentes adelantadas, que sin embargo a menudo suscitan reacciones de rechazo y persecución social. Insiste, además, en la grandeza y dominio indiscutible que habría alcanzado España si las empresas coloniales hubieran sido más equilibradas. Nuevamente se apoya en la historia para trazar el panorama de la imprenta moderna y toma la cultura grecolatina como punto de partida.
- “Disertación” (27 de marzo de 1885), pronunciada en una “velada literaria musical en beneficio de las víctimas” del terremoto de Andalucía. En esta oportunidad la autora se dirige a la comunidad argentina y tucumana apelando a una hermandad de sangre: “¡Argentinos! ¡Tucumanos! Por vuestras venas circula sangre española” (Gómez de Velasco, 1885a: 1). Las connotaciones ideológicas resultan evidentes: esa consanguinidad ha sido establecida por una doble colonización, naturalizada en su discurso, que articula la línea histórica iniciada en el siglo XV y la modernidad finisecular sostenida por una política inmigratoria implementada en Argentina para poblar-colonizar el amplio territorio del país.
- “Discurso” (31 de marzo de 1885) es una conferencia pronunciada por Dolores en otra velada musical organizada por la Sociedad de Beneficencia de Tucumán. En su discurso destaca el papel de la mujer como mediadora entre

conflictos. Se apoya en un panorama histórico para fundamentar esta afirmación. Señala la importancia de las mujeres escritoras y artistas que han alcanzado “un estilo emancipado y encantador”. Trata de deslizar la creencia de que en estas mujeres emancipadas predomine la individualidad. Sostiene que se trata de “colectividades”: “Por que [sic] relegadas a la vida del hogar, la más ruda, la más inocente, la más oscura, ejerce el imperio absoluto en la familia, en la sociedad, en el Estado, por su dulzura, por su amor, por su fina sagacidad, cuando ha de luchar con seres duros y tenaces. Ella crea al hombre” (1885b: 1).

En esta última disertación, la autora expone con claridad su postura con respecto a la mujer moderna como madre proge-nitora, imagen que aparentemente apoya y sostiene. Esta apuesta por la mujer-madre resulta contradictoria con su rol de escritora-periodista-viajera que ejerce en la vida práctica y cuyo modelo se difunde entre las lectoras de *El Orden* y las damas de la alta sociedad tucumana, precisamente los miembros de la Sociedad de Beneficencia a quienes dirige la mayoría de sus charlas.

La firma consagrada

de Doña Emilia Pardo Bazán en *El Orden*

La introducción de la firma de Emilia Pardo Bazán en el diario tucumano se debe, probablemente, a la injerencia que pudiera haber tenido en esa época el jefe de redacción del diario el español Luis Ruiz de Velasco. La presencia de este periodista en un cargo jerárquico de la empresa periodística *El Orden* puede haber incidido de manera decisiva en la inclusión de los textos de Emilia, dado que Ruiz de Velasco reconoce su amistad con la pléyade de escritores españoles contemporáneos de su época (Risco 2013b):

Dispones pues a entrar en la intimidad de la vida de Campoamor, de Zorrilla, de Núñez de Arce, de Galdós, de Pereda, de Alas, de Palacio Valdés, de Echegaray, de Picón, de Sellés, de Da. Emilia de Pardo Bazán, de tantos y tantos otros más o menos célebres y grandes cuyas figuras iréis viéndose reflejarse en estas columnas como en fiel espejo, con sus bellezas y verrugas, especie de fotografías instantáneas, sinceras y exactas. (Ruiz de Velasco 1890: 2)

Por otra parte, la presencia de la firma de Emilia Pardo Bazán en *El Orden* no tiene el mismo grado de exclusividad que la de Dolores Gómez de Cádiz de Velasco. En efecto, de la Condesa se publican reproducciones de textos contemporáneos, transcritos primeramente en periódicos porteños o aparecidos originalmente en diarios españoles. *El Orden* no proporciona información precisa sobre la fuente de estas reproducciones. Entre los textos de Pardo Bazán encontramos, por un lado, las cartas ficticias dirigidas a la Avellaneda en 1889 en respuesta a las epístolas que Gertrudis envía al director de *El Correo* en 1853 sobre el rechazo de su postulación a la Academia y publicadas recién en 1889 con ocasión de la postulación de Emilia para la Academia. Dichas cartas de Pardo Bazán se conocen como “La Cuestión Académica”. Cabe destacar la escasa diferencia temporal existente entre la publicación del texto original de Pardo Bazán, fechado el 27 de febrero de 1889, en *La España Moderna* y su aparición en el diario tucumano en junio de ese mismo año, debido a los avances técnicos de la época y al interés de un diario de provincia por reproducir las novedades. Este hecho refuta el argumento de retraso y aletargamiento que suele asociarse a lo provincial en beneficio de la avanzada capital.

Por otro lado, se publican en 1898 en la sección del folletín del diario tucumano los cuentos “El cuarto” y “La religión de

Gonzalo”, aparecidos originalmente entre 1897 y 1898 en diarios y revistas españoles⁷.

La labor crítica profesional desempeñada por Emilia Pardo Bazán en exclusividad para diarios de Argentina se concreta posteriormente, a principios del siglo XX, cuando es corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, diario con el que colabora desde 1879 (Freire López 2003: 17)⁸. En este sentido, cabe aclarar que nuestro trabajo no pretende llegar a conclusiones definitivas sobre esta escritora de la que mucho se ha escrito hasta el presente, sino que constituye una aproximación a su producción y recepción en la prensa tucumana de la época teniendo como referente su participación en el diario *La Nación*⁹.

Los puntos de contacto entre Emilia Pardo Bazán y Dolores Gómez de Cádiz de Velasco que justifican su presencia en las páginas de *El Orden* de Tucumán son –además de publicar en la misma página del diario casi contemporáneamente y el vínculo afectivo y letrado que las vinculan con la Avellaneda– su clara intención ilustrada, su didactismo y su impulso del rol de la mujer escritora, tarea ejercida, sobre todo, a través del periodismo. El tono de sus producciones y su rol en la prensa periódica no representan necesariamente las contradicciones propias del lamento modernista ante las tensiones producidas por la modernidad, propio de las voces resonantes del momento, aunque se percibe

7 En el presente trabajo sólo mencionamos los textos publicados en *El Orden* en las dos últimas décadas del siglo XIX, por cuestiones metodológicas de acotamiento del período estudiado. Asimismo por cuestiones de espacio no nos detendremos en comentar los argumentos de los textos de Pardo Bazán mencionados. Apelamos, por ello, al conocimiento del lector por tratarse de textos muy divulgados y accesibles.

8 Sobre las crónicas de Pardo Bazán escritas para *La Nación* de Buenos Aires ver el trabajo de Juliana Sinovas (Pardo Bazán 1999).

9 Por razones de espacio y tiempo dejamos para otra oportunidad las relaciones con el diario *La Prensa*.

una proximidad innegable, sino que más bien constituyen una demanda concreta de un lugar que también consideran digno para la mujer. El problema de la escritura para esta también se plantea entre periodismo y literatura, sin embargo, la alternativa para las escritoras representa la síntesis literario-periodística, dada la evidente exclusión y desaprobación de su participación en el campo cultural por el ejercicio exclusivo de las letras, salvo conocidas excepciones.

En efecto, Dolores Gómez de Cádiz de Velasco ha abordado en dos oportunidades la importancia del periodismo en la actualidad de su época, apelando y contribuyendo a la configuración de una historia de la prensa (en tanto imprenta y como profesión en un diario). No se detiene en detalles sobre el rol de la mujer en dicha empresa, sino que, cuando se dirige a las damas tucumanas de la época, lo hace a través de conferencias en donde recuerda su coraje como madres y no su papel como letradas. De modo que para Dolores el periodismo no es una cuestión que distinga a hombres y mujeres, sino una profesión moderna.

Por su parte, Emilia Pardo Bazán, en artículos posteriores, señala las limitaciones del ejercicio del periodismo y de la escritura para las mujeres durante el siglo XIX, aunque reconoce la importancia de la prensa y de sus escenarios como lugares ideales de lucha por la legitimidad intelectual femenina. *El Orden*, en este sentido, se limita a publicar relatos literarios de Pardo Bazán y sus opiniones sobre la mujer en relación a las limitaciones impuestas por una sociedad excluyente que privilegia el genio masculino, expresadas en "La cuestión académica". La casi inmediatez de la aparición en las páginas del diario tucumano de las cartas que conforman dicha serie nos conduce a sostener la importancia que tiene para el diario la ilustración y participación de la mujer en las tribunas cotidianas.

A modo de cierre

El presente trabajo se origina básicamente alrededor de la pregunta de qué imagen de mujer escritora se promueve desde las páginas de *El Orden* de Tucumán y, concretamente, qué modelo de letrada española, factible de ser aprehendido por las mujeres tucumanas de la época, se privilegia en sus páginas.

La presencia de las firmas de dos escritoras españolas, ambas reconocidas en su época, aunque una de ellas actualmente permanece en las sombras, es un indicador de los modelos a los que el diario remite. Por un lado, Dolores Gómez de Cádiz de Velasco representa la mujer-madre ilustrada comprometida con cuestiones humanitarias que adquiere visibilidad en eventos impulsados por la Sociedad de Beneficencia de Tucumán. En ella se une el papel de la mujer periodista preocupada por confeccionar un panorama histórico, aunque subjetivo, de una profesión cuyo ejercicio no se percibe en su discurso como limitado por cuestiones del género.

Por otro lado, la imagen de la Emilia Pardo Bazán como escritora moderna que transmite *El Orden* revela una doble faceta: tanto la literaria sensible como la polemista combativa que acusa y denuncia la discriminación y las injusticias del sistema excluyente de la Real Academia contra las mujeres en el mundo español, dominado aún por una mayoría masculina.

Ambas escritoras dirigen un mensaje a la mujer finisecular, un mensaje de construcción de la identidad a través de la escritura y de la participación en la prensa diaria. Se trata de una identidad que busca nuevos espacios y no encerrarse en revistas femeninas que solo le hablan a la mujer sobre cosas supuestamente femeninas, aisladas y aislantes. Una identidad que busca la confrontación directa en la conquista de espacios universales. En este sentido, a través de la inclusión de estos textos, *El Orden* indaga a las lec-

toras tucumanas y pretende “despertar” la adormecida y cómoda tranquilidad de la mujer local de la época.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALONSO, Cecilio (2010) *Historia de la Literatura Española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. España, Crítica.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2003) *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento organizadas por la Fundación Pedro Barrié de la Maza*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, D.L.: 115-132.
- (2012) *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán* [en línea]. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Virtual. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obra-periodistica-de-emilia-pardo-bazan/> [13.03.2014].
- GÓMEZ DE CÁDIZ DE VELASCO, Dolores (1884) “Los periódicos. Los periodistas”. *El Orden*. 12.04.1884: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1884) “La imprenta”. *El Orden*. 17.06.1884: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1885a) “Disertación”. *El Orden*. 27.03.1885: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1885b) “Discurso”. *El Orden*. 31.03.1885: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2010) “Once cuentos de Emilia Pardo Bazán recuperados de la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1909-1916)”. *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)*. Separata. 16: 241-290.
- MOLINA, Hebe Beatriz (2011) *Como crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo.
- MORALES SÁNCHEZ, María Isabel; CANTOS CASENAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (2014) “Rompiendo moldes” [en línea].

- En: María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave y Gloria Espigado Tocino (eds.) *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/> [10.02.2014]
- PARDO BAZÁN, Emilia (1889) “Las mujeres en la Academia española. Cartas inéditas de la Avellaneda”. *El Orden*. 03.06.1889: 2. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1898) “El cuarto”. *El Orden*. 18.03.1898: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1898) “La religión de Gonzalo”. *El Orden*. 15.03.1898: 1. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán
- (1999) *La obra periodística completa en “La nación” de Buenos Aires (1879-1921)*. Juliana Sinovas Maté (ed.). Diputación Provincial de A Coruña.
- RISCO, Ana María (2009) *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria del diario La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán: 118-137.
- (2011) “El periodismo y la Antigüedad Clásica según Dolores Gómez de Velasco”. (ponencia inédita). *IV Jornadas de Cultura Grecolatina del NOA*, Universidad Nacional de Salta (9-11.06.2011).
- (2013a) “Representaciones discursivas de autores y lectores de folletines en el diario *El Orden* de Tucumán” [en línea]. En: *Actas del I Congreso Internacional Nuevos Horizontes de Iberoamérica*. Mendoza. <https://nuevoshorizontes2013.wordpress.com/2013/11/06/actas-del-i-congreso-internacional-nuevos-horizontes-de-iberoamerica/>
- (2013b) “La literatura española en la prensa de Tucumán (Argentina) entre fines del siglo XIX y principios del XX”, *Anuario de Estudios Filológicos*. XXXVI: 107-122.

-
- RUIZ DE VELASCO, Luis (1890) "Los literatos españoles contemporáneos". *El Orden*. 13.10.1890: 2.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2010) "Introducción". En: Emilia Pardo Bazán *Obra crítica (1888-1908)*. Madrid, Cátedra.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1885) "Al oído de las lectoras". *Progreso*. 16 de diciembre de 1842. En: *Obras Completas de D.F. Sarmiento*. II: *Artículos críticos y literarios I (1841-1842)*. Buenos Aires, Félix Lajouana Editor: 75-79.

María Eugenia Vaz Ferreira. Poesía, música y trauma en la construcción de una identidad múltiple

Marita Fornaro Bordolli¹
(Universidad de la República, Uruguay)

Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta
“El ataúd flotante”, 1921

María Eugenia Vaz Ferreira en el contexto del Novecientos

Este trabajo se ocupa de las múltiples facetas de la obra de María Eugenia Vaz Ferreira (Montevideo, 1875-1924), poeta, compositora, pianista y artista plástica solo reconocida en su creación literaria, y citada siempre como “la hermana de” Carlos Vaz Ferreira, el más importante filósofo uruguayo y figura clave de la historia intelectual y política del país. María Eugenia Vaz Ferreira fue “la primera mujer hispánica moderna que poetizó las ansias de su sexo y planteó el amor como tema literario, rebeldía (social, sexual) que muy pronto desembocará en el lirismo sensual y confesional de Delmira [Agustini] y Juana de Ibarbourou” (Verani 1986: 9). Pero fue también compositora, en un momento en que las mujeres creadoras de música casi no se concebían en el país, y, en

1 Esta investigación fue realizada en el marco del Proyecto I+D “Música, escenas, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay (Responsable Académica: Marita Fornaro), y como investigadora del Proyecto I+D “Identidades nacionales, regionales y locales en las culturas musicales de Latinoamérica y España en el siglo XX”, Universidad Complutense de Madrid (Responsable Académica: Victoria Eli Rodríguez). Colaboró en la investigación Cristina Echeverría.

otro orden de cosas, la primera mujer uruguaya que voló en avión. Las condiciones de su historia familiar y de la sociedad en la que se inserta su producción determinaron que fuera desconocida en esa multiplicidad. Su obra debe situarse en el Novecientos uruguayo, en un país que entraba en su período de mayor bienestar económico, afianzado bajo el Estado benefactor concebido por José Batlle y Ordóñez. En él ya se conocían las corrientes feministas europeas, se abría el mercado femenino del trabajo –sobre todo para las clases populares– y se aprobaba la ley de divorcio más temprana de América del Sur, en 1907, y por la sola voluntad de la mujer en 1913 –ley en la que intervino activamente su hermano, con su propuesta de un “feminismo por compensación”–, mientras Luisa Luisi se graduaba como la primera mujer médica en 1908, y su hermana Clotilde como la primera abogada en 1911².

Ahora bien, estas aperturas no significan una situación privilegiada de la mujer: la subordinación, aún de quienes resultaban “privilegiadas” por su pertenencia de clase y/o su talento artístico, se evidencia con claridad en el caso de la artista que nos ocupa, atrapada entre una vida familiar de máximo control materno y una sociedad que se sorprendía de sus “extravagancias” y recibía más como acontecimiento social que artístico el estreno de sus obras musicales.

Carla Giaudrone (2005) y Carina Blixen (2014) se han ocupado extensamente de la situación de la mujer en el Uruguay del Novecientos. La primera desde la relación entre literatura y género en el período, aunque analizando casos concretos; la segunda, a través de su investigación sobre Delmira Agustini y María Euge-

2 Para ubicar la presencia de la mujer uruguaya en la Universidad, téngase en cuenta que Samiza Bilcescu (1867 - 1935), la primera egresada universitaria a nivel mundial, recibe su título de Doctora en Derecho por la Universidad de París en 1890.

nia Vaz Ferreira. Al preguntarse sobre la relación entre “escribir y ser mujer” a comienzos del siglo XX, Blixen plantea:

Me he cuestionado si el ejercicio de las letras acentuó, neutralizó o atenuó esa subordinación cívica, familiar, social; y en qué medida la lucidez y el rigor intelectual que equipararon a algunas mujeres con algunos hombres implicó, para aquellas, la liberación o la destrucción [...] Si para los hombres había una coincidencia de género con sus modelos literarios, para las mujeres no. [...] Los hombres –que dominaban la vida pública– tenían la posibilidad de dar ese salto difícil, que exigía decisión y voluntad, hacia la diferencia, hacia la “originalidad”, guiados por figuras, o más bien por rasgos de ellas, que actuaban como impulsoras; las mujeres intelectuales estaban más a la intemperie. (2014: 12 y 15)

Esa intemperie ni siquiera era paliada desde los círculos que se suponían progresistas; Giaudrone (2005) cita el caso de la oposición de los anarquistas a la libertad sexual de la mujer, frente a la actitud liberatoria de Roberto de las Carreras, y el propio Carlos Vaz Ferreira. Este último, si bien acompaña al Presidente José Batlle y Ordóñez en la formulación de las leyes del divorcio ya citadas (y que incluso considera producto de sus propuestas la segunda de ellas), solo arriesga un “feminismo compensatorio” en sus conferencias *Sobre feminismo*, publicadas en 1933³.

El feminismo propuesto por Vaz Ferreira ha sido analizado desde la filosofía, desde los estudios de género; por otro lado, desde los estudios literarios se ha investigado sobre la relación entre Carlos y María Eugenia y los resultados de esa relación

3 *Sobre feminismo* incluye la versión taquigráfica de cinco conferencias dictadas en 1924 en el ámbito de la Cátedra de Conferencias de la Universidad de la República, y retoman material de conferencias dictadas en 1914. Se lo considera el primer libro de enfoque filosófico sobre el tema producido en América Latina.

respecto al conocimiento de la obra literaria de la poeta. Interesa aquí considerar la propuesta del filósofo en un enfoque más amplio, como influencia sobre la artista en sus múltiples manifestaciones.

El “feminismo por compensación” de Carlos Vaz Ferreira se basa en la consideración de que “somos una especie en [la] que FISIOLÓGICAMENTE, un sexo ha sido mucho más mal tratado que el otro” (1945: 32, mayúsculas del autor). Ante este aspecto biológico propone:

Como somos especie en evolución, con espíritu, con razón, con sentimientos y con valores morales, la tendencia debe ser *a corregir* (en lo posible) *y a compensar*. *Tener, así, en cuenta la injusticia fisiológica, no para someter o adaptar todo a ella, ni menos para acentuarla todavía, sino para atenuarla en lo posible y compensarla en lo posible; sin perjuicio de reconocerla, y a ella someterse cuando sea verdaderamente forzoso.* (1945: 37, cursiva del autor)

El filósofo concibe el matrimonio como regulador “natural” de la actividad de la mujer:

En cuanto a cargas, como la mujer tiene las fisiológicas, y otras muchas derivadas de ellas o psicológicamente conexas, si además tuviera las mismas del hombre en la lucha exterior al hogar, en todo casi si las tuviera en el mismo grado, la organización, así desigual, resultaría injusta y desfavorable para ella: resultaría, en el sentido literal del término, anti-feminista. (1945: 63, cursiva del autor)

Si la mujer debe actuar fuera del hogar, esa “carga forzosa” debe ser “no demasiado dominante y absorbente” (1945: 65). Y luego está el “problema” de aquellas que no llegan a “realizar el ideal” del matrimonio, y el caso de las “otras” a las que:

No les gusta. Poco importa por qué, aunque sea por las hormonas, o por metabolismo, o por todo lo que quieran los fisiologistas. Ello es que tienen otros gustos, otros ideales. Y, para todos esos casos, tienen que estar todas las actividades abiertas a las mujeres, y abiertas sin restricción. (1945: 65)

Es necesario detenerse en el énfasis sobre los aspectos biológicos de lo femenino, para comprender las posturas de Vaz Ferreira y otros intelectuales del Novecientos respecto a la mujer. De los fragmentos citados nos interesa destacar dos aspectos: la consideración de problemas psicológicos conexos a la condición de mujer, que serán, desde la medicina y desde la psicología (aún antes y con Freud), causa suficiente para considerar enfermas –y sobre todo histéricas– a las mujeres que se aparten de las normas socialmente aceptadas, y por otro, el convencimiento de que las mujeres que rechazan el matrimonio lo hacen por problemas fisiológicos, entre los que se citan el desequilibrio hormonal y metabólico. El matrimonio es presentado como condición natural; la soltera no es solo la “solterona”, sino también, en abundantes casos, la enferma. Esta posición resulta especialmente significativa para comprender la historia de conflictos entre los hermanos que pasaron de ser “Pel” y “Quele” (para este tema, *vid.* Achugar 2013), los niños compinches, a dos adultos que no comprendían las opciones vitales del otro. Para el filósofo, el genio femenino constituye un problema poco inteligible; la soltería por elección, una anomalía; para María Eugenia, la vida en la quinta de su hermano, donde el cuarto destinado a ella solo fue utilizado una vez, donde su cuñada abandonó su vida pública como educadora para criar a los hijos en el entorno natural concebido por Carlos, resultaba un imposible.

Respecto a la idea del genio presente en la creación femenina, Carlos Vaz Ferreira dejó un testimonio tajante –que no por

citado en forma reiterada pierde fuerza testimonial– respecto al talento de Delmira Agustini. En el periódico *La Tribuna Popular* del 09/03/1908, al comentar *El libro blanco* de Agustini, luego de afirmar: “diría que su libro es, simplemente, ‘un milagro’”, abunda sobre su incredulidad respecto al producto de la poeta:

Si Ud. tuviera algún respeto por las leyes de la psicología, ciencia muy seria que yo enseño, no debería ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Cómo ha llegado Ud., sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías suyas, como “Por los campos de ensueño”, “La sed” (I), “La estatua” (II), “La siembra”, “Mis ídolos” (I), o en un soneto absolutamente sorprendente que está, sin título, en la página 41, es algo completamente inexplicable. (*La Tribuna Popular*, 09/03/1908)

¿Cómo enfrentar, desde esta concepción del talento femenino –concepción que no es privativa de Vaz Ferreira; retornaremos al tema respecto a la posibilidad de mujeres creando música, territorio mucho más vedado– la presencia de ese talento en su hermana, la soltera, la errática? La oralidad (tan importante en la “leyenda” de María Eugenia) ha traído hasta la actualidad las historias sobre las resistencias de Carlos a hacer públicos los documentos dejados por su hermana⁴ (Larre Borges 2013), a pesar

4 En una nota periodística sobre la exposición en la que se presentaron resultados de esta investigación, Ana Inés Larre Borges anota: “Hace muchos años escuché con asombro la primera anécdota «casera» de la literatura uruguaya. Me la contó Arturo Sergio Visca, quien decía que él había visto al filósofo sentado sobre un baúl que guardaba las cosas de María Eugenia diciendo «de aquí no sale nada»” (Larre Broges 2013: 32). La desconfianza establecida desde el mito se prolonga hasta el presente, en el que la periodista se interroga sobre lo expuesto y lo que podría no mostrarse, si bien los descendientes de la artista participan de esta investigación y de la socialización del material rescatado, catalogado actualmente por profesionales de la archivología.

de ser su editor póstumo. El conflicto fraternal, la madre posesiva y vigilante (aspecto estudiado por Achugar 2013; Blixen 2014), la hiperconciencia de la enfermedad, de la rareza, contribuyen a la comprensión del tránsito de la artista desde la vida social chispeante en la que aparece como ocurrente y transgresora, hasta el deambular de una solitaria en la ciudad que la ha admirado y en la que deviene una *flâneuse*, una extraña. Si bien nuestro trabajo está centrado en la invisibilidad de la creadora en tanto compositora e intérprete musical, incluimos aquí dos fragmentos de su poesía que resultan especialmente significativos respecto a su condición de mujer del Novecientos.

En su primera lectura pública de poemas, una joven María Eugenia de 18 años ya ironiza en su *Monólogo* sobre las expectativas familiares respecto a su producción artística:

No sé cómo han sabido / que yo hago versos
pues que recite algunos / se me ha pedido;
aunque yo amo las musas / inmensamente
entenderme con ellas, / por mi desgracia,
poco he podido.
Cuando busco algún tema, / caso difícil!...
Amor, nunca he sentido, / pese a mis años...
La Patria, no me inspira... / nunca estoy triste,
Y no sé todavía / cómo se llevan
los desengaños.
A más de todo esto, / mamá no quiere,
pues me está reprimiendo / todito el día.
Que, por Dios, / no haga versos,
que eso es muy malo / que me quedo soltera,
seguramente, / si hago poesía!
Y pese a mis protestas / y a mis razones
Aunque ya no la escuche / cuando diserta

me trae a la memoria, / como recurso,
 unas tías muy viejas, / cuyo recuerdo
 me desconcierta. Tendrá razón acaso!
 (Verani 1986: 157-158)

La segunda cita corresponde a otro poema que interesa por una inversión de roles genéricos de especial audacia, producto incomprendido por quienes se han acercado a él considerándolo “un curioso poemita primerizo” (Peyrou 1997: 204), quizás atendiendo solo a la calidad canónica, pero ignorando la osadía de la inversión de género que supone la libertad de abordaje amoroso:

Quisiera yo ser hombre y que tú fueses
 mi enamorada.
 Para poder decirte lo que siento
 dentro del alma. (1997: 204)

El erotismo de algunos de sus poemas –y algunos momentos de su prosa– es el antecedente del arrollador lenguaje de Agustini, entre otras. Citemos, por ejemplo, la descripción del cuerpo masculino adolescente en *Visión Evangélica*, del cuerpo masculino maduro y proletario –tan ajeno a su medio– en *Los desterrados*, poema que también incluye el anhelo de no pertenecer a una clase social que encorseta mucho más sus posibilidades vitales:

El cabello sudoroso
 en ondas le negreaba;
 chorreando salud y fuerza
 sobre la desnuda espalda.
 Le relucían los ojos
 y la boca le brillaba
 henchida de sangre roja

bajo la ceniza parda.
[...]
¿Por qué no te plugo hacerme
libre de secretas ansias,
como a la feliz doncella
que esta noche y otras tantas
en el hueco de esos brazos
hallará la suma gracia?
(Vaz Ferreira 1925: 31-32)

María Eugenia, compositora: la niña y el piano

María Eugenia pertenece a una élite que le brinda una formación privilegiada y contactos con las personalidades más chispeantes de la Generación del Novecientos en Uruguay, pero esa pertenencia de clase también supone, entre otras cosas, una educación restringida al entorno familiar, organizada de manera férrea por su madre, con lo que implica de pérdida en la socialización, situación que continuará durante su vida de adulta hasta provocar el enfrentamiento con su propia clase social, con su familia y con las normas sociales de la época.

Se producen, entonces, diferentes tipos de invisibilidad. En primer lugar, María Eugenia es mujer, y ser compositora aún es oficio difícil en la actualidad. A fines del siglo XIX, las mujeres habían logrado cierto respeto como intérpretes, pero ninguno como compositoras. En segundo término, es poeta, y reconocida como tal. Poeta y compositora... mucho para una misma mujer. Y, tercer ingrediente, es hermana de un hombre que deslumbra a la sociedad de su tiempo por su pensamiento filosófico y político. Hasta el apellido, por ilustre, le fue/es vedado (incluso ahora, mientras sobre ella escribimos; ¿cómo decirle “Vaz Ferreira” a secas? Vaz Ferreira ha sido siempre el otro, el hermano). Un destino seme-

jante ha sufrido la compositora más innovadora de las primeras décadas del siglo XX, Carmen Barradas, quien hasta hoy es citada como “la hermana” de otro artista descollante, Rafael Barradas (Kröger 1984; Piñero Gil 2009).

La investigación realizada a partir de 2012⁵ hizo posible atenuar esa invisibilidad en cuanto a su producción como compositora, intérprete y artista plástica. En la bibliografía uruguaya, las menciones a la obra musical de María Eugenia son escasísimas –valga aclarar, como lo son para prácticamente todas las compositoras–. Susana Salgado centra su libro panorámico (1970) en los “maestros”, entre los que no figuran mujeres; solo les dedica alguna magra línea. María Eugenia no aparece. Solo Roberto Lagarmilla, en su clásico *Músicos uruguayos*, dedica un capítulo a “La mujer en la música uruguaya”, incluyendo a Vaz Ferreira (1968: 68-72), y de él se sirve Walter Guido para incluir a María Eugenia con un pequeño párrafo en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002 X: 762).

La educación musical que recibe la joven es la esperable para los tiempos del reinado romántico del piano. La musicología y la antropología se han ocupado largamente de la vinculación entre música y género, entre otros aspectos, de la adscripción de género de los instrumentos musicales. El piano decimonónico es el “adorno” de las jóvenes casaderas, que luego de su matrimonio pueden interpretarlo en una reunión familiar, pero no más allá. La generación de bibliografía sobre música y género se acelera desde las décadas de 1980 y 1990, con trabajos ya clásicos como *Feminine endings*, de Susan McClary; pueden citarse también Citron (1993), los artículos editados por Cook y Tsou (1994) y Green (1997), entre

5 Participaron, además de la autora, Hugo Achugar, quien tuvo a su cargo el análisis de los materiales poéticos y Cristina Echevarría, encargada de los aspectos biográficos y documentales.

otros⁶. La discusión sobre el talento de la mujer para la composición musical se sostuvo hasta hace poco con meticulosas teorías en el campo de la psicología y la neurología, que pueden vincularse a las opiniones que hemos citado sobre la creación poética femenina, pero con rasgos mucho más tajantes. A estas teorías pasa revista Eugene Gates (1994); su recorrido puede resultarnos útil para aproximarnos a la situación de una mujer compositora –y en Montevideo!– a fines del siglo XIX. Gates recoge la teoría de Havelock Ellis, el primer psicólogo que intentó explicar la ausencia de compositoras importantes en la música de Occidente. En 1894 Ellis sostiene:

Music is at once the most emotional and the most severely abstract of the arts. There is no art to which women have been more widely attracted and there is no art in which they have shown themselves more helpless. Genius is more common among men by virtue of the same general tendency by which idiocy is more common among men. The two facts are but two aspects of a larger zoological fact – the larger variational range of the male... This is an organic tendency which no higher education can eradicate. (1934: 353)

Hasta la década de 1980 la psicología y otras disciplinas se detienen en otras propuestas teóricas que atienden, entre otros aspectos, a la distribución de diferentes capacidades en los hemisferios cerebrales y a contextos sociales –incluida la discusión respecto a la conveniencia o no del matrimonio para una mujer compositora–.

6 Una importante contribución desde el mundo hispano es el trabajo de Pilar Ramos López (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Piñeiro Gil (2003) ha pasado revista a las contribuciones más importantes en “La transgresión de Euterpe”. *Dossiers feministes*, 7.

María Eugenia Vaz Ferreira, pues, estudia piano; su maestro es su tío León Ribeiro, uno de los compositores románticos paradigmáticos, autor de la primera sinfonía de la historia de la música uruguaya. También estudia pintura con otro tío, Julio Freire. En el sorprendente universo de sus *Cuadernos* (Archivo VF, Subfondo MEVF)⁷ la artista intercala poesías con obra en prosa, reflexiones, citas, breves indicaciones de líneas melódicas, dibujos. En tres de ellos aparece una mujer sentada; en uno, al piano y con una partitura, muy compuesta. La musicología de género ha analizado las conductas, incluso las físicas, que se esperaban en un intérprete de piano de fines del siglo XIX: en un hombre, poder físico e interpretativo, divismo unido al virtuosismo, capacidad de erotizar al público (recordemos las leyendas de Liszt y Thalberg). Las actitudes deseables en una intérprete eran las opuestas, en una ideología de género que tiene raíces muy profundas en la historia europea, pero que podemos resumir en lo explícito de la *Lettre à M. d'Alembert* (1758) en la que Rousseau demoniza a las actrices que actúan públicamente, las mujeres “aberrantes”. Incluso las pianistas de abolengo social, como la triunfante Marie Pleyel, quien muere en el año en que nace María Eugenia, son presentadas por algún crítico como mal ejemplo para las mujeres que sueñan con el oficio público de músico (Ellis 1997).

La musicología también se ha ocupado de la relación entre género y canon interpretativo. En la Quinta Vaz Ferreira quedan pocas partituras del repertorio que interpretaba María Eugenia; las que se guardaron fueron reutilizadas, por lo que la atribución es algo dudosa en algunos casos. Es el repertorio esperado: Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Brahms, Liszt, Rach-

7 Los manuscritos literarios de María Eugenia Vaz Ferreira y otros documentos de la artista forman parte del patrimonio de la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi, y se conservan en la Quinta Vaz Ferreira, patrimonio histórico nacional.

maninoff... Y tres uruguayos: Dalmiro Costa, Luis Sambucetti, Luis Cluzeau Mortet. En su estudio sobre las pianistas francesas del siglo XIX, Katharine Ellis (1997) analiza la relación entre género y repertorio en las obras seleccionadas para los exámenes anuales del Conservatorio de París durante el siglo XIX, en las que se evidencia la constante de la inclusión de Beethoven en los repertorios para alumnos y de autores más antiguos y formas “menores” para las alumnas. Y en el piano doméstico, “adorno” de las jóvenes de los estratos más privilegiados y de la clase media, el repertorio –como hemos analizado a través del estudio de *corpus* completos de partituras de pianistas uruguayas hasta la década de 1940 (Fornaro y Sztern 1997)– rezumaba valsos, serenatas, romanzas, algún nocturno, también estudios “a la manera de Chopin”. Este tipo de repertorio aparece tanto en la Europa mediterránea como en América Latina, y una parte importante se publicaba en revistas destinadas a la mujer y el hogar.

Algo de visibilidad

Poco nos ha quedado, decíamos, de la Vaz Ferreira intérprete y de la compositora; aún continuamos con la búsqueda de muchas de sus partituras. La familia no prestó atención a sus manuscritos musicales, ella tampoco. Respecto a la intérprete, tenemos algunos comentarios de su amigo cercano, Alberto Nin Frías –figura destacada de las letras uruguayas, autor de novelas de temática homoerótica de fuerte carácter transgresor para la época, así como del tratado *El homosexualismo creador*, 1933– y una descripción de la poeta Susana Soca. Su propia construcción del personaje de pianista aparece resumida en su *Berceuse*, con un cambio de tiempo verbal en el último verso (fui/soy, según la versión) analizado ya por Hugo Achugar (2013).

Era de noche; yo tocaba
una *Berceuse* de Chopin
y aun sin mirarlo bien sentía
fijos en mí los ojos de él.
¡Cuánto, Dios mío, nos amamos
cuando escuchábamos los dos
aquella rítmica armonía
que nos llegaba al corazón!

Mas yo no sé por qué olvidada
De su presencia aquella vez,
Todas las fuerzas de mi espíritu
En la *Berceuse* concentré.

La repetí dos y tres veces...
siempre *pianissimo* el compás
yo lo llevaba muy despacio,
muy cadencioso, muy igual.

Cuando después que hube concluido
volví los ojos hacia él,
hallé los suyos ya cerrados,
nada me dijo: yo callé.

No sé qué extraño sentimiento
hizo a mis labios sonreír,
al verlo tan serenamente
adormecido junto a mí.

Fue real su sueño? fue un elogio?
Aún hoy lo ignoro. Solo sé
Que yo me dije sin despecho:

“Fui [Soy] más artista que mujer”

(Vaz Ferreira 1959 : 72-73)

El juego del yo lírico respecto a la propia pericia interpretativa es sagaz: el amante se queda adormecido o bien lo aparenta, por el dominio estilístico de la intérprete, de la artista que toca la canción de cuna reelaborada por el creador romántico.

Desde su ámbito social tenemos la mirada de la joven Susana Soca, otra intelectual que admira a quien casi le dobla la edad y constituye, quizás, un modelo para ella:

Algo más tarde recuerdo una habitación con un piano. Era en un crepúsculo ya próximo a la noche, con una lentitud propia del verano, porque recuerdo que las hojas golpeaban contra los cristales queriendo prolongarse hacia adentro. Ella tocaba en la semioscuridad. Sus manos formaban parte del paisaje de las hojas que, en un juego de sombras y de reflejos, se agitaban sobre el teclado con un temblor parecido al que tienen sobre el agua. Sus manos parecían demasiado pequeñas para el largo camino de la música que ellas recorrían. Sensibles, perfectas, eran junto con su voz y sus ojos las tres gracias naturales que la propia voluntad de destrucción no había logrado aniquilar.

Ella salía del piano como de una parte de sí misma en la que hubiera debido sumergirse, y sin terminar la pieza, decía un poema a la noche, y era imposible no ver que un imperioso mensaje, apenas transformado, continuaba. Su voz era más baja, y de tonos uniformes; decía los poemas con algo de melopea que lógicamente debió dar una expresión de monotonía a pesar de la calidez de su acento. E inexplicablemente sucedía lo opuesto; tenía el patetismo interior que no puede ser descrito, imitado ni olvidado. Decía su verso con todos los acentos correspondientes al secreto trance que cada una de sus partes le

representaba, con las diversidades más sutilmente individuales. (Soca 1954: 7)

Vaz Ferreira es más conservadora en lo musical que en lo literario, aspecto esperable a la luz del contexto que acabamos de plantear. La Generación del Novecientos es, predominantemente, una generación de las letras. Era más fácil que la transgresión tuviera eco en el mundo de la poesía, donde, por otra parte, estaba acompañada de otras figuras también desafiantes.

Como compositora, las partituras que han quedado⁸ nos muestran, por un lado, a la joven que cumplía con lo esperado: un *Vals*, un esbozo de *Nocturno*. Pero por otro, *Dulce misiva* –de la que disponemos de la partitura para piano (con algunas acotaciones de instrumentos de percusión) y de la partitura para orquesta con sus respectivas *particellas*– a pesar de que el título podría augurar un romanticismo decadente, es todo lo contrario: hay ideas musicales concretadas con técnica solvente; hay romanticismo, sí, pero con sonoridades que hacen pensar en el cercano impresionismo. La obra es orquestada por el compositor Gerardo Grasso, y constituiría la primera producción que, en versión sinfónica, estrena una compositora uruguaya. La seriedad de la composición se expresa técnicamente en los valores largos, la exploración de los registros extremos del piano, la oposición de los sonidos prolongados respecto la línea melódica en corcheas con puntillos que se transforma en un motivo a lo largo de toda la obra, y en la ausencia de alardes virtuosísticos –los románticos *glissandos* ascendentes y descendentes del *Vals* no aparecen, por ejemplo–.

8 Todos los manuscritos musicales originales están depositados en el Archivo Histórico Nacional. Las partituras impresas que pertenecieron a MEFV se conservan en la Fundación Vaz Ferreira-Raimondi.

No hallamos ningún rastro de nacionalismo en su trabajo. Como ella misma anota, “la patria no me inspira”. En cuanto a rasgos de cultura popular, a ese respecto debe señalarse la posición estética de la familia, alejada de esas manifestaciones. María Eugenia parece interesada en acercarse a esa cultura en su andar bohemio por la ciudad –objeto de investigación por parte de Carla Giaudrone (2008)–, y en alguna alusión en su verso y su prosa. Es el caso de la descripción del canto del joven en *Visión evangélica*, la cita al “acordeón de rudas voces/que cerca del puerto suenas” y a las “vagas canciones” de los marineros en *Liberatoria*. En su producción musical lo más cercano a lo popular es *Serenata*, también citada como *La media calada*. La estética de esta obra⁹, para canto y piano, está muy alejada de *Dulce misiva*. Si María Eugenia se inspiró en una canción popular, no hemos podido ubicarla. El ritmo se aproxima a la habanera; debe tenerse en cuenta que este género popular había sido retomado por numerosos compositores académicos a partir del trabajo de colecta y creación de Manuel Saumell y Sebastián Iradier.

En cuanto al texto de *La media calada*, presenta rasgos vinculantes con el modernismo; desarrolla brevemente el *topos* de la antropomorfización de la prenda de ropa que está en contacto con el cuerpo amado.

Media calada y preciosa
que ajusta la pierna de rosa y marfil
como estuche de mórbida seda
que ajusta amorosa
la prenda gentil...
Dile tú que mis labios envidian

9 La copia ubicada fue donada al Museo Histórico Nacional por la pianista Beba Ponce de León en 1962.

su dulce ventura
 su dicha sin fin.
 (Inédito, conservado en el Archivo Histórico Nacional,
 Montevideo)

No se han ubicado hasta ahora las partituras de *La piedra filosofal*, drama lírico para el que produjo texto y música. Para esta obra, y para *Resurrexit (Idilio medioeval)* texto que musicaliza el compositor César Cortinas, la prensa montevideana tiende a comentar los estrenos más como acontecimientos sociales que como instancias artísticas, en las secciones correspondientes a “Vida social” y “Ecos mundanos”¹⁰.

Finalmente, valga anotar que la música está muy presente en su poesía, con citas de instrumentos y de géneros musicales, por ejemplo, a lo que podría acotarse que muchos poetas los usan como metáforas, como símbolos. Pero en Vaz Ferreira es marcado el logro a nivel de lo sensorial, como la experiencia afectiva de lo musical descripta en la elegía wagneriana de *Quiero morir en los ritmos* y en *En la desierta calle*, dos poemas incluidos en *La otra isla de los cánticos*.

En la desierta calle
 toda blanca del sol del mediodía,
 súbitamente un órgano desata
 la cadencia de un vals, honda y sencilla.

Mi alma lanza a mi cuerpo
 en vueltas locas, a la par que rítmicas;
 una angustia me oprime; es un sollozo...
 ¿Quién podrá consolar esta alegría? (Vaz Ferreira 1959:103)

¹⁰ Es el caso de *El Día*, en nota del 92/09/1908; *La Razón*, 03/09/1908.

Lo sonoro, incluido lo musical, constituye en algunos poemas un paisaje que incluso tiene profundidad visual, como es el caso de los coros que se alejan en *Liberatoria*; también campanas de iglesias, gritos de pájaros, que llegan a la onomatopeya en *Único poema*.

Desafío y trauma en una intelectual desclasada
Como apunta Achugar (2013), un artista se construye y es construido en un proceso complejo. La María Eugenia transgresora fue transformándose, durante su vida, en “la rara”, si no en “la loca”, en forma paralela a la transformación de su poesía, que madura técnica y estilísticamente y deriva hacia la temática de la angustia, la soledad, la desesperanza. La sociedad montevideana aceptó la alteridad en su poesía, pero no en la conducta pública (ni siquiera en la privada, con la madre vigilante). Hoy resultan conmovedores sus gestos juveniles de desafío a la sociedad burguesa del Montevideo de comienzos del XX, como la escapada en tren que relata Lauxar (Oswaldo Crispo Acosta) en el homenaje que le brinda la revista *Pegaso* en 1924, que casi resulta incomprensible si no conocemos el contexto en el que vivía:

Una tarde, al anochecer, me crucé en la calle con ella; me acompañaba una persona de su relación, que la detuvo. Ella era muy joven; estaba contenta; acababa de realizar una hazaña inocente, y la contó riéndose como siempre se reía, con toda su alma, con todo su ser feliz. Había llegado sola en tranvía a las afueras de la ciudad; había descendido sola del tren, entre un montón de gentes severas; y en medio de la calzada, sola, imperturbable ante la estupefacción de todos, había esperado y tomado, sola, para regresar, el primer tren que volvía al centro. Había sido como la travesura de una colegiala que se aburre con la austeridad monótona de la clase pesada y la rompe con el grito de su fatiga rebelde a la disciplina. —“¡Vengo de *épater le bourgeois!*”, nos

dijo triunfalmente. Toda María Eugenia Vaz Ferreira está en esa anécdota. (1924: 270)

El tiempo transformó estas conductas en otras, que en tantos artistas masculinos son comentadas como rasgos unidos al talento: los vagabundeos, el desaliño, el alcohol, el aumento de la desesperanza/desperación. En esta construcción de “la rara” es muy potente la oralidad, incluso la que se congela por la escritura testimonial. De ahí que hayamos recurrido, nosotros también, a las posibilidades que nos brinda la Historia Oral para rescatar algún fragmento de la “otra” María Eugenia, la que se reunía con la intelectualidad de su medio, iba a bailes, gozaba de la música. Claro, el tiempo se escurre, y ya no es posible registrar las voces que construyeron las diferentes caras del mito. Pero Eduardo Gilardoni¹¹ fue receptor –joven de 15 años deslumbrado por el ambiente musical capitalino– de los recuerdos del compositor Camilo Giucci. Antes y después de sus clases con Esther Giucci, en el Conservatorio “Franz Liszt”, el joven recién llegado a Montevideo absorbía los consejos de Camilo y sus relatos sobre un Montevideo que ya había desaparecido. En el perímetro de lo que hoy llamamos Ciudad Vieja se desarrollaba una intensa actividad artística, localizada en las inmediaciones del Teatro Solís: en salas de concierto de conservatorios, en cenáculos de familias de la intelectualidad montevideana. En esos relatos orales se puede seguir a la joven brillante que participa en veladas y da a conocer sus poemas, su obra musical, que envía sus dibujos a compositores amigos, y el largo recorrido que la llevó a ser recordada como “la loca” que acudía a esas mismas casas con un viejo

¹¹ Eduardo Gilardoni (Conchillas, Departamento de Colonia, Uruguay, 1935), compositor, pianista y clavecinista de extensísima trayectoria en el medio uruguayo.

tapado de piel sobre el camisón, guardando comida en su bolso de mano. Demasiada transgresión para la sociedad montevideana de comienzos del siglo pasado. Mucha mujer para ser ella misma en las construcciones de la sociedad de la que se margina poco a poco, focalizada en su enfermedad, en esa “obscuridad” que elige para representarse a sí misma en una nota de sus cuadernos. Esta investigación, que continúa actualmente, busca reconstruir, desde los diferentes aspectos de su creación, ese recorrido traumático que implicó la imposibilidad de aceptar las normas de la sociedad y el entorno familiar en los que produjo su obra. Ver los diferentes lenguajes artísticos recorridos por María Eugenia Vaz Ferreira como complementarios es parte del enfoque que estamos desarrollando actualmente, junto con los aspectos de género, de enfermedad, desde el concepto de cuerpo femenino del Novecientos, desde la psicología de la época, desde la filosofía desarrollada por “el hermano”. Toca, por una vez, nombrarla plenamente a ella, iluminándola.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACHUGAR, Hugo (2013) “Me muestro siempre en mi obscuridad”. En: Marita Fornaro (ed.). *María Eugenia Vaz Ferreira: “Me muestro siempre en mi obscuridad”*. Montevideo, Universidad de la República/IMPO: 5-24.
- BLIXEN, Carina (2014) *El desván del Novecientos. Mujeres solas*. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira. Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido.
- CITRON, Marcia (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, Cambridge University Press.
- COOK, Susan C. y TSOU, Judy S. (1994) *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

- ELLIS, Havelock (1934) *Man and Woman. An Study of Secondary and Tertiary Sexual Characteristics*. London, Heinemann.
- ELLIS, Katharine (1997) "Female Pianists and their male critics in Nineteenth-Century Paris". *Journal of the American Musicological Society*. 50. 3: 353-385.
- FORNARO, Marita (2013) "María Eugenia Vaz Ferreira: las invisibilidades múltiples". En: Marita Fornaro (ed.) *María Eugenia Vaz Ferreira: "Me muestro siempre en mi obscuridad"*. Montevideo, Universidad de la República/IMPO: 33-48.
- y Sztern, Samuel (1997) *Música popular e imagen gráfica, 1920 - 1940*. Montevideo, Universidad de la República.
- GATES, Eugene (1994) "Why have there been no great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present". *Journal of Aesthetic Education*. 28 (2): 27-34.
- GIAUDRONE, Carla (2005) *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo, Trilce.
- GIAUDRONE, Carla (2008) "Nuevos sujetos en el espacio urbano de la escritura modernista rioplatense". *Hispania*. 91 (2): 310-319.
- GREEN, Lucy (1997) *Music, Gender, Education*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GUIDO, Walter (2002) "Vaz Ferreira, María Eugenia". En: Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE. 10: 762.
- KRÖGER, Neffer (1984) "Carmen Barradas: instancias para descubrir a una compositora". *Heterofonía*. XII (1): 28-47.
- LAGARMILLA, Roberto (1970) *Músicos uruguayos*. Montevideo, Medina.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2013) "Trazas y velos. María Eugenia Vaz Ferreira expuesta". *Brecha*. 23 de mayo: 32.
- LAUXAR [Osvaldo Crispo Acosta] (1924) "María Eugenia Vaz Ferreira". *Pegaso*. 72.
- McCLARY, Susan (1991) *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*.

Minneapolis, University of Minnesota Press.

- PEYROU, Rosario (1997) "María Eugenia Vaz Ferreira. Su paso en la soledad". En: Ana Inés Larre Borges, Cielo Pereira (eds.) *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia*. Montevideo, Fundación Banco de Boston/Alfaguara: 195-221.
- PIÑEIRO GIL, Carmen Cecilia (2003) "La transgresión de Euterpe". *Dossiers feministes*. 7: 603-618.
- (2009) "Carmen Barradas: modernidad y exilio interno". En: María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (eds.) *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Madrid, ICCMU: 603-618.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid, Narcea.
- SALGADO, Susana (1970) *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo, Monteverde y Cía.
- SOCA, Susana (1954) "Memorias". *Entregas de La Licorne*. 3: 5-14.
- VAZ FERREIRA, Carlos (1945 [1933]) *Sobre feminismo*. Buenos Aires, Losada.
- VAZ FERREIRA, María Eugenia (1925) *La isla de los cánticos*. Edición de Carlos Vaz Ferreira. Montevideo, Carlos Vaz Ferreira.
- (1959) *La otra isla de los cánticos*. Edición de Emilio Oribe. Montevideo, S/D.
- VERANI, Hugo (1986) "Introducción" En: Hugo Verani (ed.) *María Eugenia Vaz Ferreira. Poesías Completas*. Montevideo, Ediciones de la Plaza: 9-24.

Identidades femeninas a través de la educación literaria en la II República y primer Franquismo.

El caso de Elena Fortún

Montse Pena Presas
(Universidade de Santiago de Compostela)

1. Las autoras y la literatura infantil y juvenil: un encuentro exitoso

La literatura infantil y juvenil fue siempre un campo literario no vetado para las escritoras. Desde que en la Gran Bretaña victoriana eclosionase la producción de libros para niñas y jóvenes, en las historias de la literatura se fue asentando la idea de que el binomio obras de entretenimiento para la infancia+autoras era la más *lógica y natural* de las combinaciones, pues si ellas poseían el don de la maternidad, esto hacía presuponer que también contendrían la facilidad para acercarse y hablar el lenguaje de la infancia.

En España, a comienzos del siglo XX, la situación no se alejaba mucho de esta. Existía un grupo de escritoras, a juzgar por las últimas investigaciones bastante más numeroso de lo que recoge el canon, entre las que destacan los nombres de Mari Luz Morales, María Teresa León, Lola Anglada, Marga Donato y por supuesto, nuestra protagonista, Elena Fortún¹, incluso gracias a las cuales “la escritura femenina tuvo continuidad tras la Guerra Civil” (Sánchez Pinilla 2012: 64). Pero además, las primeras tres décadas del siglo XX en lo que a literatura infantil se refiere, supusieron una

1 Por las recientes y rigurosas investigaciones de Sánchez Pinilla (2012) sabemos que se podrían citar muchas más y que estas resultan bastante desconocidas tanto para el público en general como para la crítica especializada.

completa renovación en cuanto a temática y recursos expresivos, por lo que aparecen –para no ceder ya su protagonismo–, el humor y la creatividad infantil como elementos indispensables de las creaciones dirigidas a los más jóvenes (García Padrino 1992: 149). A falta de estudios de investigación concluyentes, no parece complicado deducir de esta coincidencia temporal, que fueron estas autoras las que –en gran medida– contribuyeron a que la literatura infantil y juvenil española evolucionase desde las huellas de las historias moralizantes tan características del XIX hacia una narrativa mucho más liberada de cargas didácticas hasta el estallido de la guerra civil².

2. Elena Fortún:

forja e influencias de una voz autorial tardía

De hecho, la voz autorial femenina más popular y reconocida de esta época es la de Encarnación Aragoneses Urquijo (1886-1952), más conocida como Elena Fortún (pseudónimo con el que firmará todas sus creaciones recogidas en libros, y que había sacado de una novela de su marido³), resaltarán, entre otras cosas, por plasmar con maestría la ingenuidad y la fantasía infantil, salpicando sus obras de “dudas” y de “puestas en entredicho” hacia el serio universo de los adultos. A pesar de este éxito, los inicios en la escritura de Elena Fortún se podrían calificar como curiosos. En primer lugar, porque se pueden considerar “tardíos” (ya que la autora comienza a plasmar sus inquietudes en textos cuando cuenta aproximadamente con 46 años). En segundo lugar, porque fueron propiciados por una situación personal trágica: tras

2 Desde ese momento, los niños y niñas volvieron a ser los destinatarios de una narrativa plagada de enfoques proselitistas (García Padrino 1992: 400).

3 El marido de Elena Fortún, Eusebio de Gorbea Lemmi (1881-1948), militar de profesión, era también escritor (fundamentalmente dramaturgo) y una de sus novelas se llamaba, precisamente, *Los mil años de Elena Fortún*.

la muerte del segundo de sus hijos, el tiempo libre con el que cuenta Fortún es cuantioso, por lo que a la vuelta de una estancia en Tenerife motivada por un nuevo destino de su marido, decide dedicarlo a ella misma, a sus libros y sus papeles (Dorao 1999: 71-72). No obstante, lo verdaderamente definitivo para la gestación de Elena Fortún escritora es el conocimiento y posterior amistad con cierta intelectualidad del Madrid de este tiempo, como María Martos y María de Lejárrega⁴, que le brindará la oportunidad de conocer a más personalidades del momento y, además y lo que es todavía más importante, de aprender y de saberse valorada.

Serán también estas amigas las que le darán a conocer diferentes sociedades de ámbito cultural que habían empezado a funcionar por aquel entonces en la capital. Entre ellas, había una que será especialmente significativa para el tema que nos ocupa: el Lyceum Club femenino. Esta agrupación, presidida por María de Maeztu y en funcionamiento desde 1926, era el lugar en el que, como señala Martín Gaité: “muchas madrileñas de la burguesía ilustrada (generalmente casadas y ya no tan jóvenes) encontraron un respiro a sus agobios familiares y una ventana abierta para rebasar el ámbito doméstico” (1995: 16). Lo cierto es que se había creado a imagen y semejanza de algunos clubes femeninos que existían en ciudades como París o Berlín y que pretendía ser “un lugar de tertulia corriente, que no despertara recelos, a poder ser” (1995: 15). Sin embargo, el Lyceum constituyó más que eso y, como era de esperar, sí levantó desconfianzas⁵. Así lo recuerda una de sus integrantes, María Teresa León:

4 Sobre todo esta última será una suerte de mentora y figura referencial para ella (Dorao 1999: 81; Martín Gaité 1995: 16-19)

5 Esto queda demostrado también por la oposición que ciertos intelectuales españoles, entre ellos el dramaturgo Jacinto Benavente, experimentaron hacia él. Para saber más sobre la historia, participación y devenir del Lyceum Club es

Aquella insólita independencia mujeril fue atacada rabiosamente. El caso se llevó a los púlpitos, se agitaron las campanillas políticas para destruir la sublevación de las faldas. [...] Pero otros apoyaron la experiencia y el Lyceum Club se fue convirtiendo en el hueso duro de roer de la independencia femenina. (*ápu*d Marina y Rodríguez 2009: 57)

2.1. Celia, la formación de un referente

Es en ese ambiente, en el que se están fraguando los ideales que darán lugar a la generalización de un nuevo modelo de mujer en la época, donde Elena Fortún comienza a dar valor a las anécdotas protagonizadas por niños y niñas que ella misma había ido observando en el madrileño parque del Retiro, o que simplemente le habían contado sus conocidos, y que había ido recogiendo por escrito en unos cuadernos. Tras hacer partícipe de su trabajo a María de Lejárrega, que la animará incesantemente, esta también le presentará a Torcuato Luca de Tena, director de la revista *Blanco y Negro*. Precisamente será en este suplemento infantil donde las aventuras de Celia, el personaje que más popularizó a su autora, vean por fin la luz. El 24 de junio de 1928, las páginas de “Gente Menuda” –que así se llamaba el suplemento dedicado a la infancia–, recogían la primera anécdota de esa niña rubia, de ojos claros y boca grande, inquieta y vivaracha. A partir del 20 de enero de 1929, las entregas protagonizadas por nuestra protagonista pasarán a ser una sección fija en dicha publicación, titulada como “Celia dice...” (Martín Gaité 1995: 29). Pero además, las páginas del suplemento irán acogiendo las peripecias de otros personajes ideados por la autora, entre

imprescindible la consulta de la interesante obra *La conspiración de las lectoras* de José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez de Castro.

los que cabe destacar primero a Cuchifitrín (hermano de Celia, que también acabará protagonizando su propia serie) y después a Matokinkí (otra de las niñas intrépidas creadas por Fortún, que resulta ser hija de don Tomás, tío de Celia y Cuchifitrín). A través de ellos, la creadora irá supliendo el crecimiento de sus respectivos protagonistas, dando continuidad así a sus series.

Hará falta todavía un poco más de tiempo –en concreto cinco años–, para que Celia y sus travesuras sean recogidas en libro. Tras pasar por la mesa de diferentes editoras, será Aguilar⁶ la que finalmente se decida a que Fortún vea su obra materializada en volúmenes. Así, en 1932, la editora comienza su colección “Lecturas Juveniles” con la publicación de *Celia, lo que dice*, a la que seguirán *Celia en el colegio* en 1934 y *Celia y sus amigos* en 1935. La popularización de sus personajes se hará mucho más evidente a partir de este momento, ya que las niñas y niños de la época accederán a ellos a través de dos vías: la prensa infantil, que tanto hizo por la literatura infantil de la época (García Padrino 1992: 181), estimulando la creación y permitiéndole una gran difusión; y los volúmenes de la editorial Aguilar, ilustrados por Molina Gallent. Es así como resulta comprensible que los libros de la serie protagonizada por Celia comenzasen siendo una lectura referencial para los niños, y especialmente para las niñas⁷ de la República y de los primeros años del Franquismo, donde conocieron diferentes ediciones.

Además, Elena Fortún le da continuidad al personaje, que va “sufriendo” en primera persona las diferentes contingencias

6 Aguilar será a partir de entonces la casa literaria de la autora, la que le permitirá incluso la subsistencia económica de su familia durante su exilio en Buenos Aires y también la que la libraría de que sus obras sean prohibidas por el régimen, según Craig (2000).

7 De hecho, Elena Fortún siempre hace alusión a un lector implícito femenino, al que se refiere como “lectora” la mayoría de las veces.

políticas que vive España, como se demuestra en títulos como *Celia, madrecita* (1939), donde hay alusiones a la situación político-social que atraviesa el país (especialmente al final de la obra) y a las responsabilidades que debe asumir una Celia ya adolescente. Igualmente, hace que su protagonista sea recordada también a través de las aventuras de su hermano Cuchifitrín y de su prima Matonkiki, por lo que las cotas de popularidad de Celia y su impacto en las jóvenes lectoras van aumentando con el paso del tiempo. Así, algunas estudiosas, como Pérez e Ihrie (2002: 243), señalan que la protagonista fue todo un referente durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta para las niñas españolas.

3. Modelos femeninos en la serie “Celia” durante la II República

No hay que perder de vista que la gestación del personaje y la primera edición de sus aventuras en libro se producen en los años previos a la II República y durante los albores de la misma, lo que determinará en gran medida los modelos femeninos que maneja Fortún. El principal, sin duda, es la propia protagonista, una niña que huye de los estereotipos de lo que se esperaba de una “historia para chicas”, tan habitual en la literatura para niñas y jóvenes de la época. Los valores morales convencionales desaparecen del mundo infantil, para dar lugar a un universo en el que la inocencia, la espontaneidad y la simpatía copan la mayoría del espacio. Sin embargo, del choque entre la atmósfera de la protagonista y el ambiente de los adultos, se derivan algunos de los sufrimientos más amargos de esta.

3.1. La protagonista: la ruptura de los moldes de la feminidad infantil

Celia tiene siete años cuando las lectoras la conocen, “la edad de la razón”, como indica su autora. Pero su perfil ya no es el de la clásica niña obediente, dócil y buena en un sentido convencional,

sino que desde una perspectiva adulta, la rebeldía, la creatividad y el gusto por la fantasía son sus elementos más llamativos. De hecho, son varias las escenas presentes en *Celia, lo que dice* que demuestran que el modelo de niña que supone la protagonista no es el habitual y que incluso choca frontalmente con otros personajes infantiles femeninos que aparecen en la obra. Ocurre así con María Teresa, compañera eventual de juegos de Celia, mayor que ella, y que se adapta con precisión a su esperable rol genérico, como se muestra en esta escena de juego entre las dos:

- Tú eres mi hija –decidió de pronto María Teresa–, y yo te llevaba al colegio, te enseñaba la lección y te pegaba si no me obedecías.
-No, yo no quiero ser tu hija.
-¿Pues qué quieres ser?
-Yo quiero ser una Greta Garbo..., o la cocinera, o una bruja, pero hija, no.
-Bueno, serás la cocinera. “¡A ver, Canuta, guise usted este pollo en salsa china!”. (Fortún 1995a [1932]: 69)

Nótese que Celia se rebela –en la medida de sus posibilidades– contra el juego simbólico tradicional. Mientras María Teresa quiere escenificar una escena de madres e hijas, ella apuesta por hacer uso de la imaginación, eligiendo modelos poco convencionales e incluso rupturistas: la independencia y capacidad de fabulación de una actriz (de ahí el referente de Greta Garbo, tan de moda en esta época), el estereotipo de la bruja (el personaje femenino que personifica el mal por antonomasia) y el arquetipo de una mujer de la clase trabajadora, la cocinera. Esta elección tampoco es casual, ya que como ha sabido ver Martín Gaité (1995: 36), Elena Fortún –a través de la voz de su protagonista– realizaba una velada crítica social vehiculizada a través de la mirada infantil, lo que le permitía ponerse de parte de los “desheredados de la fortuna”.

Curiosamente, la elección de María Teresa, el otro personaje que aparecía en la escena, es la esperable por su mayor convencionalismo (cuanto más se acercan a la edad adulta, los caracteres de Fortún van perdiendo rupturismo paulatinamente): desea que Celia emule ser una cocinera, a la que se dirige con el nombre y el lenguaje que refleja las costumbres de la burguesía de la época. Pero los sueños de Celia van más allá: cuando un amigo de su padre aviador la invita a volar y le pregunta si quiere ser aviadora de mayor, la niña le contesta que no, porque lo quiere ser ahora. A la vez, es capaz de incorporar una característica marcadamente atribuida al género masculino a ella misma. Frente al “Los hombres tienen que ser valientes” (Fortún 1995a: 104), que le señala el amigo de su padre, el “Yo también soy valiente”, rotundísimo, que le contesta ella. Definitivamente, el de Celia es un modelo de niña novedoso, aunque –como indicaré más adelante– la novedad que supone se ve matizada por otros condicionantes que aparecen en los textos.

La puesta en solfa que la autora realiza de los roles de género imperantes en la época es también visible en algunos comentarios de personajes masculinos que se caracterizan negativamente ya en su presentación. Es este el caso de Antoñito Ontoria, el hijo de unos conocidos de los Gálvez, un niño antipático y sobrealimentado, que no tiene ninguna afinidad con Celia y que cuando, en casa de esta, ve que cose vestidos para las muñecas, insiste en que esa actividad es una “tontería”, aunque Celia sabe como replicarle:

-¿Es tontería coser? Pues mi mamá también cose.

-¡Bah! Y la mía también. ¡Claro, las mujeres, ya se sabe...!

(1995a: 109)

De nuevo estaríamos ante un caso de crítica velada, pues Antoñito es ridiculizado páginas después en el circo, donde lo único que hace es comer bocadillos a una velocidad vertiginosa, mientras le gritan y se ríen de él. Por supuesto, negará estar asustado y aprovechará para insistirle a la protagonista en una idea: “¡Pero qué tontas sois las niñas!” (1995a: 113).

3.2. Las mujeres adultas: la imposición de las convenciones genéricas normativas

Es indudable que el personaje de Celia rompe con la tradición anterior de niñas protagonistas y que lo hace de manera planificada, sin duda impulsada por el ideario feminista de la autora, en el que según su biografía se introdujo de lleno de manera entusiasta (Dorao 1999: 89). No obstante, como se demuestra en diferentes escenas de la saga “Celia”, diferentes ideologías operan en el texto, enviando al lector mensajes contradictorios. Hay que tener en cuenta, como recuerda Stephens (1992: 3), que la representación de los valores de una sociedad se hace visible en las tensiones entre la colectividad y el individuo. En la novela esto se manifiesta de la siguiente manera: mientras Celia es la depositaria de una nueva imagen de niña (y por tanto de mujer), el ambiente en el que se desenvuelve contiene el modelo “esperable” y “normativo”, el de la niña obediente. Esa imagen normativa de lo que debería ser una niña viene además impuesta por las trabajadoras de la casa: las cocineras y Miss Nelly, la institutriz. Sin embargo las consideraciones de esta última, debido al carácter seco y rígido que la caracteriza, no tendrán un impacto determinante en la lectora implícita, ya que a través de la visión negativa que proyecta hacia ella el narrador, su “aparato ideológico” queda desautorizado.

Sin embargo, algo muy diferente ocurre con la madre de Celia, sin duda el personaje más complejo y contradictorio, el que

pone en entredicho los ideales feministas que la autora vierte sobre la protagonista. A priori, parece ser un reflejo del modelo de la nueva mujer burguesa que justamente comenzara a surgir en los años previos a la proclamación de la II República: aunque dependiente económicamente de su cónyuge, su vida social es activa, en buena parte porque ha podido descansar el desempeño de las tareas del hogar en sus empleadas domésticas. Así, las tardes son su franja de día dedicada al ocio (yendo de compras, quedando con amigas o incluso visitando el Lyceum Club) y lo que podría verse como una cierta independencia característica de esa “nueva mujer”, es presentado como una fuente de sufrimiento para la protagonista. Celia aqueja la soledad tras el colegio y le disgusta pasar ese tiempo con las empleadas de la casa: “Mamita, no te vayas siempre de casa al anochecer, que a todos nos da miedo estar sin ti” (Fortún 1995a: 59).

Además, este personaje adolece también de los mismos estereotipos de Miss Nelly: por sus parlamentos sabemos que valora el modelo de niña instaurado por el patriarcado, que procura una niña buena, callada y obediente, que no lleve la contraria, que no sea “insoportable” y que no le haga “doler la cabeza”. “¡Eres mi tormento!”, llega a decirle a Celia cuando esta decide recortar un vestido traído de París, haciendo la distancia entre madre e hija palpable. Además, si como explicita la crítica feminista Nancy Chodorov (1978), que considera que las niñas acaban repitiendo la experiencia de las propias madres, transmitiendo los valores de estas a sus hijas, comprobaríamos que la ruptura de las convenciones que supone Celia se ve condicionada y limitada altamente por la relación que mantiene con su figura materna. De hecho, esta se configura como el elemento de contención de cambio genérico más poderoso de los que aparece en la novela.

La imagen de madre indolente, un tanto cruel, que no quiere que la molesten y que se define a sí misma sobre todo por sus

parlamentos, contrasta con el estereotipo de padre comprensivo y dialogante, mucho más cómplice de la protagonista. Él se configura también como depositario último de la autoridad en la casa, como queda patente en el episodio de los cortes de pelo. La madre decide cortar el pelo a Celia siguiendo criterios de tendencia, mientras que Celia decide hacer lo mismo con Pirracas, su gato. La voz masculina, que además cierra el capítulo con su afirmación⁸, es tajante: “Ella (por Celia) comprende que ha hecho mal, y no lo hará más; así como tú comprendes también que el privar a la niña de sus rizos no ha estado mejor” (Fortún 1995a[1932]: 101).

A pesar de esta indolencia por parte de la figura materna, la autora ahonda en la inocencia y en la fantasía de su personaje principal y en el incondicional amor que le profesa a su madre a través de la comparación que esta establece entre ella y un hada:

Mamá es muy guapa, más guapa que todas las mamás del mundo, y tiene la voz distinta a todas las señoras.

Además, huele muy bien, huele como nadie, y tiene le pelo rubio y brillante y las manos blancas y suavecitas. Cuando me duele la cabeza o tengo fiebre, mamá me pone una de sus manos en la frente, y como las tiene siempre frescas, el dolor de cabeza se me quita y me quedo dormida. (1995a: 119)

La idealización física de este párrafo contrasta con la deshumanización de la figura materna en el trato con la hija, a la que en cierta medida priva de su compañía. Aunque la autora intenta

8 Esto refuerza, sin duda, su autoridad. La escena acaba así y, dado que el episodio no se retoma en páginas posteriores –debido también a la inicial publicación episódica de esta novela–, la idea que se extrae de estas páginas es la de una jerarquía de autoridad que tiene como primer puntal al padre de Celia, luego a la madre, después a todas las trabajadoras de la casa comandadas por la institutriz y, por último, a la propia niña.

romper la figura prototípica de la madre cuidadora imperante y clásica de los textos de literatura infantil, el retrato de la maternidad idealizada⁹ que se deriva de su identificación en la figura de un hada “buena”, vuelve a revelar que en el texto imperan dos ideologías enfrentadas en cuanto a la feminidad.

4. Modelos femeninos en el Primer Franquismo

El cuarto volumen de la serie, *Celia madrecita* (1939), sale a la luz en el año en que la contienda fratricida finaliza, por lo que las creencias, ideales y presupuestos del nacionalcatolicismo ya habían comenzado a dejar su poso en la sociedad española del momento. En estas nuevas circunstancias, sobreviene un retroceso generalizado en el papel social de las mujeres, que volverán a considerarse seres dependientes del cabeza de familia (ya sea este el padre o el marido) y verán cortadas sus libertades, siendo llamadas a convertirse en el “ángel del hogar”. Aunque es indudable que esta obra fue escrita después de comenzada la guerra civil¹⁰, tampoco conviene olvidar que este libro se publicó ya finalizada la contienda (García Padrino 1992: 511), por lo que sorprende especialmente algunas cuestiones que se analizarán a continuación. Quizás precisamente por esto, de nuevo se encontrarán aquí confrontadas varias ideologías, ya que si bien hay algunos pasajes que nos llevan a la Fortún más progresista y profundamente republi-

9 Esta imagen se complementa con otro episodio en el que la madre le dice a Celia que fue ella quien le enseñó a hablar y a leer, porque “esas cosas las enseñan las madres” (Fortún 1995a [1932]: 66).

10 En este sentido, su final es absolutamente inequívoco. El padre de Celia tiene que emprender un breve viaje a Madrid desde Segovia del que espera volver pronto y cuando preguntan que día es el siguiente le contestan que 18 de julio. En ese momento, la voz narrativa en primera persona, es decir, la de Celia, nos traslada sus pensamientos, que son los que, simbólicamente, cierran el libro: “Y el corazón se me apretó sin saber por qué” (Fortún 1993: 204).

cana, se observa un retroceso sorprendente en cuanto al retrato de las identidades femeninas.

De hecho, *Celia madrecita* es un texto que empieza con un tono muy diferente a las tres entregas anteriores, pues la frescura y la espontaneidad de la protagonista han sido sustituidas por una asunción obligada de responsabilidades fruto de un suceso trágico: la madre de Celia ha muerto como consecuencia del parto de María Fuenciscla. Ante esta situación, la muchacha es reclamada por su abuelo para asumir el cuidado de sus hermanas pequeñas y se ve forzada a abandonar los estudios y emprender una nueva vida, fuera de Madrid, de sus amistades y de ciertos lujos: “Ahora ya nadie se ocupaba de mí, era yo quien tenía que ocuparme de los demás” (Fortún 1993: 20). El personaje principal madura súbitamente y hay un salto cualitativo importante en relación a *Celia y sus amigos*, el volumen anterior: si bien Celia ya había crecido en esta obra, es aquí cuando comienza a formar parte más del mundo de los adultos, debiendo enfrentarse a todas las responsabilidades que este conlleva. Su papel de madre en relación a sus hermanas será remarcado no solo por su abuelo, sino también por su padre, que en textos precedentes se proyectaba como una figura más abierta y comprensiva.

4.1. La maternidad entendida como sacrificio

Si en anteriores entregas se había comprobado como Elena Fortún intentaba romper con ciertos presupuestos referentes a la maternidad, a sus obligaciones y a sus ataduras, en *Celia madrecita* hay un cambio sustancial en cómo se dibuja la figura de la madre. Abnegación, sufrimiento y un énfasis especial en el papel de cuidadora máxima y responsable principal del bienestar de una familia son las características esenciales con las que la autora caracteriza ahora la maternidad. Así, Celia hace lo que se espera de ella (responsabilizarse de la atención a sus hermanas y a su padre), se sacrifica

en pos de los demás (trabaja incansablemente administrando el día a día de la casa –tarea que su padre descarga específicamente en ella, por considerarla típicamente femenina; utiliza el dinero que manda su abuelo para la matrícula del instituto en víveres y ropas para las pequeñas) y renuncia a ciertos deseos propios de una chica de su edad (como la posibilidad de cultivar amistades o adquirir ropa nueva). Fortún insiste incesantemente, quizás como retrato fiel de la realidad que estaban viviendo muchas mujeres en aquel momento, en esta imagen de sacrificio continuo y que le supone a la protagonista diversos sufrimientos, tanto que una vecina llega a decirle: “Hija, en todas las casas hay una cenicienta y en la tuya lo eres tú” (1993: 14).

Si bien una parte de la crítica anterior (Moix 1976; Caamaño Alegre 2007) se ha mostrado sorprendida por la evolución del personaje, poniendo de manifiesto cómo era posible que la niña otrora rebelde acate sin más los mandatos que se le encomiendan en plena adolescencia y lo haga abnegadamente, la lectura que presento vincula más esta transformación con el paso de Celia a la edad adulta (donde ya se ha visto en otras entregas de la serie que las normas de género se muestran mucho más rígidas), pero también a la propia evolución forzada que las mujeres estaban viviendo en España. Mientras la contienda fratricida se desarrolla, la autora escribe páginas de relatos en la revista *Crónica*¹¹ sobre cómo la guerra afectaba a los niños, por lo tanto no es de extrañar que también quisiera mostrar cómo el cambio afectaba a las mujeres (aunque lo hiciese de un modo más sutil y, desde luego, más plegado a ciertas convenciones genéricas que ya se ha visto que manejaba). De hecho, en el relato “El señor Buda”, publicado

¹¹ García Padrino explica que el suplemento “Gente Menuda” cesó su actividad justamente el 18 de julio de 1936, pero que Fortún sigue colaborando en la prensa escrita a través de historias y artículos en las que mostraba su preocupación por la infancia ante la contienda bélica (1992: 67-68).

en esa cabecera el 24 de enero de 1937 (García Padrino 1992: 455), aparece una niña protagonista que debe sacar adelante su casa, ayudando a su padre, cuidándolo y salvando sus dificultades económicas. Finalmente lo logra gracias a su particular talismán, un Buda que simboliza la fortuna merecida por la muchacha. Bien pudiese ser esta, al mismo tiempo, un antecedente claro de la transformación de Celia y una explicación de la misma: la óptica desde la que Fortún contempla el sacrificio de las niñas y jóvenes en tiempos de guerra.

El énfasis de la autora por explicarlo todo a través de los cuentos se ve también aquí reflejado: ¿cuántas Cenicientas dejaría la contienda? Esta teoría de que Fortún recurriría a las narraciones clásicas para explicar la situación de su protagonista y así relatar la de muchas jóvenes de su tiempo se ve reforzada por el momento narrativo en el que el lector comprueba como también a ella se le “aparece” la fortuna. Tras tanto remendar su propia ropa durante los meses anteriores, tía Cecilia –como si de un hada madrina se tratase– lleva a Celia a Santander a renovar su vestuario. Satisfecha, la protagonista piensa:

¡Qué emoción! Era aquello como un cuento de hadas... La leñadora que se pierde en el bosque y va a la choza de un anciano... También ella se acuesta vestida de tanto sueño como tiene, y por la mañana se encuentra que en vez de choza es un palacio y que sus vestidos de leñadora han sido sustituidos por otros de princesa... También yo llevaba muchos meses, ¡años ya!, los mismos vestidos, que había que dar mil vueltas para que estuvieran presentables... y de pronto me veía elegante... (Fortún 1993: 185-186)

Resulta difícil asumir un cambio absoluto en el carácter de la protagonista sin acudir al “retratar para denunciar”, teniendo también en cuenta que, a pesar de esta visión profundamente

tradicional de la maternidad, en la obra aparecen elementos muy reivindicativos, en consonancia con la ideología republicana de la autora. Así, a lo que no renuncia Fortún es a ocultar la importancia de formarse, independientemente de la tarea que se realice a posteriori. Una noche que Celia no puede dormir pensando cómo hacer frente a los gastos de la casa con su escaso presupuesto se da cuenta de que ciertos valores alimenticios pueden ser sustituidos por otros, o lo que es lo mismo, que determinados alimentos se pueden intercambiar con otros (1993: 120). Consigue así la joven administrar su casa y el mensaje de Fortún queda claro: estudiar siempre sirve para enfrentarse a la vida.

4.2. La niñez: el reducto dónde romper las normas
A pesar de esta vuelta de tuerca en cuanto al tratamiento de su protagonista, en *Celia madrecita* sigue existiendo un personaje que ahonda en la estela de esa renovación de modelos femeninos infantiles en la narrativa para niñas y niños española. Se trata de Teresina, hermana de Celia, que sin acabar de tomar todo el protagonismo, es el centro de ciertos episodios que demuestran cómo no acata las convenciones genéricas, que sin embargo le son recordadas por instancias superiores. Así, es incapaz de bordar (algo que Celia insiste en enseñarle por la presión social que existe en torno a esta actividad), es parlanchina y pizpireta a partes iguales y no duda en pelearse con niños –lo que la hace parecer todavía peor a ojos de los adultos.

Sin embargo, de nuevo esa ruptura del estereotipo femenino infantil es trastocada por las concepciones adultas sobre cómo ha de ser y ha de comportarse una niña. En ese sentido, el personaje de Celia se muestra como un ser en tránsito entre los mundos la infancia y la madurez, o lo que es lo mismo, entre dos universos sociales que tiran de ella. Así, cuando Teresina se por-

ta de una manera considerada inadecuada, la culpabilizada es su hermana mayor. Precisamente en esos momentos es cuando la opresión patriarcal de las convenciones genéricas se hace más evidente, porque la represión es doble. Ocurre así en el episodio en el que Teresina se pelea con Tomasín para enfado de sus tíos: “-¡Tú ves esto! –le dijo tía Carmelina a tío José–. Es una fiera esta niña... Y tú, Celia, no sirves para nada... ¡Qué calamidad de criatura!” (1993: 94).

Si se recurre a otras literaturas con más trayectoria en ficción para niñas y jóvenes, cómo puede ser la británica, se comprobará que esta imagen de la “nueva niña” ya había surgido a finales del s. XIX. Reynolds la describía así: “..outspoken, intelligent, a marvellous story-teller and instigator of out-rageous schemes. She often behaved wildly, was wilful and revelled in unconventional behavior” (1990: 198), en una caracterización que se adapta perfectamente a la Celia de los primeros volúmenes y también a la Teresina que se encuentra en este. Igualmente, la crítica británica supo ver cómo a la par que surgía esta nueva protagonista femenina, no se agotaba el modelo anterior, que estaba ya poderosamente perpetuado. Lo que sucedía es que la literatura de la época recogía el debate en torno a los nuevos modelos de mujer que estaban surgiendo. Esta ambivalencia podría explicar cómo los textos de Fortún se mueven en esta problemática, que no es otra que la cambiante representación de las mujeres en la España de las tres primeras décadas del s. XX, reservando el papel más rompedor para las niñas protagonistas y plasmando en las adultas el más tradicional.

5. Conclusiones: “en los libros nada está claro”

A lo largo de estas páginas, he intentado explicar cómo Fortún resulta innovadora al construir una figura protagónica que rompe con las

convenciones sociales de su tiempo presentando a una niña rebelde, imagen de la nueva mujer que por aquella época estaba surgiendo en España y que sin duda tuvieron como resultado los avances en materia de igualdad (la ley de divorcio, el sufragio universal, etc.) producidos ya en plena República. Una parte importante de la crítica (García Padrino 1992; Dorao 1999) ha señalado una correlación muy significativa entre autora y protagonista (que también estará en un colegio de monjas, viajará a Santander de vacaciones e incluso vivirá en Buenos Aires, como su creadora), por lo que Celia (o en su defecto los personajes femeninos de Fortún que ostentan cierto protagonismo, como Teresina o más adelante Matonkiki), ese modelo alternativo de niña, puede comprenderse como un trasunto materializado del ideario feminista de la propia autora.

Sin embargo, es necesario recordar que la ficción narrativa se compone tanto de elementos de la historia (personajes, tiempo, espacio, acontecimientos), como de elementos del discurso (los acontecimientos, punto de vista narrativo, el orden, la duración, la relación entre los diferentes componentes de la narración, etc.) Celia es un personaje y, por lo tanto, un elemento de la historia. La ideología que la autora propone choca tanto con otros elementos de la historia (así por ejemplo, con la figura materna), como con conformantes del discurso (muestra de esto es cómo, analizando los caracteres, se aprecia como la figura de autoridad última es el padre de Celia). En los diálogos –otro elemento en el que las confrontaciones ideológicas se manifiestan claramente (Stephens 1992)–, el peso suelen llevarlo los adultos, que acaban dominando las conversaciones y, por lo tanto, las conclusiones que llegarán a los lectores y lectoras. Y, en el mundo “de los mayores”, la imagen imperante es la de la mujer/niña impuesta por el patriarcado. Como se ha podido comprobar, esta idea se ve reforzada en *Celia, madrecita*, volumen en el que la autora apuesta por amoldar a los presupuestos patriarcales a una protagonista en tránsito hacia la edad adulta y que a la

vez puede erigirse como ejemplo de las aspiraciones frustradas de muchas mujeres durante la guerra.

Este choque ideológico en lo que a la feminidad se refiere, es semejante al que Martín Gaité denota en cuanto a la confrontación entre lo moderno y lo tradicional, señalando que la autora registra “los detalles de una sociedad donde se empezaban a fraguar dos ideologías encontradas y fermentaban una serie de novedades y contradicciones inherentes a la modernidad” (1995: 36-37). No por acaso, si bien Fortún diseña ese prototipo de madre forzada abnegada, no renuncia a introducir elementos propios de la crítica social, referentes a la educación universal y de fuertes raigambres republicanas. Así se demuestra en la conversación que Celia mantiene con Petruca, hija del jardinero de sus tíos:

-Lo que cuentan los libros es para todos, para los ricos y para los pobres, Petruca... y aún más para los pobres, porque tienen que ganarse la vida... ¿Comprendes? [...]

-Pues si *todu* eso es verdad, y *todu* se aprende en los libros y en las escuelas, ¿por qué no nos enseñan a los pobres para que lo *hagamus todú* bien? ¡Tanto aprender, tanto aprender los ricos, que *p'al* caso nunca van a hacer nada! *Ta* dice bien el mi padre, que en este mundo todo anda de mala manera... (Fortún 1993: 197-198)

Nótese que estas concepciones abiertamente progresistas son precisamente pronunciadas por las adolescentes, y nunca por adultos, como si ciertas ideas “revolucionarias” encontrasen una mejor acogida en mentes jóvenes (quizás por simbolizar estas la transformación hacia una nueva sociedad). Ocurre algo semejante cuándo tía Cecilia quiere que Petruca haga de recogepelotas para Celia y sus amigas durante un partido de tenis. La protagonista y Cocucho, otra de sus amigas se niegan en rotundo, mientras que Lolín y la tía no entienden cuál es el problema:

- ¿Cómo va a jugar Petruca al tenis? Es una pobre chica que ayuda en la cocina a secar los platos y que entrará a nuestro servicio en cuanto tenga dos años más...
- Pues por eso, tía... Compréndelo. Ella se sentiría rebajada delante de nosotras.
- ¡No! ¿Por qué?
- Cocucho dijo suavemente:
- Sí, se sentiría inferior a nosotras..., lo es solo por la educación que le han negado... ¡pobre!
- Lolín se echó a reír.
- ¡Chicas, qué teorías os traéis! Eso es socialismo o comunismo, o cosas de esas modernas que cuentan ahora...
- No sé lo que es –dijo Cocucho– a mí me parece solo justicia...
- Bueno, bueno, lo que queráis... –exclamó la tía–. Yo soy incapaz de humillar a nadie, pero la verdad es que no se me había ocurrido... ¡Pobre Petruca!.. Seguramente a ella tampoco se le ocurriría sentirse humillada. (1993: 194)

No deja de resultar sorprendente que una consideración de este calado, que claramente aboga por una ruptura de las clases sociales¹², que muestra además un cierto debate sobre la cuestión y que maneja sin cortapisas las palabras “socialismo” y “comunismo” se incluya en una obra que presenta una imagen de la mujer en

12 Un elemento que ya había parecido en otras creaciones anteriores, como en *Celia en el colegio*, cuando la protagonista traba amistad con los niños del pueblo, mucho más humildes que ella. Cuestiones de este tipo son las que propiciaron que a lo largo de las continuas reimpresiones que sufrió la serie ideada por Fortún durante el franquismo, la censura se ocupase en distintas ocasiones de la misma, siendo *Celia en el colegio* la obra que supuso un mayor problema debido a sus supuestas burlas a la religión. Para más información sobre este interesante particular, remito a las contribuciones de Craig (2000) y Sotomayor Sáez (2005).

retroceso en comparación con otras creaciones de la autora. De nuevo, ese choque ideológico al que aludía Martín Gaité. ¿Reflejo de la situación dramática y dual por la que estaba pasando España? ¿Último intento, desde los postreros meses del Madrid fiel a la República, de ser leal y de transmitir los ideales que la vieron nacer? ¿Muestra –de nuevo– de como el feminismo todavía no había calado suficientemente hondo entre nosotras? ¿Prueba concluyente de que el modelo de mujer establecido había vuelto, todavía más tradicional, para quedarse? Difícil concluir una de estas opciones sin matizar que Elena Fortún era claramente no solo un exponente de cómo las ideologías de las dos Españas batallaban socialmente, sino también en cada persona. “En los libros nada está claro... Todas son palabras que no se dicen nunca”, dice Celia (1995a: 66). A las niñas lectoras de sus aventuras debió ocurrirles algo semejante: moviéndose entre las aguas del tradicionalismo y de la renovación, los modelos literarios femeninos que llegaban hasta ellas eran contradictorios, aunque hubiesen encontrado, por fin, una protagonista en la que reconocerse.

Bibliografía:

- CAAMAÑO ALEGRE, Beatriz (2007) “Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en *Celia*, de Elena Fortún”. *Analecta Malacitana*. 23: 33-59.
- CRAIG, Ian S. (2000) “La censura franquista en la literatura para niñas: *Celia* y *Antoñita la fantástica bajo el caudillo*”. En: Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (coords.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*. Vol. 4. Madrid, Castalia: 69-78.
- CHODOROV, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, University of California Press.
- DORAO, Marisol (1999) *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz, Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones.
- FORTÚN, Elena (1993[1939]) *Celia madrecita*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1995a[1932]) *Celia, lo que dice*. Madrid, Alianza Editorial.

- (1995b[1935]) *Celia y sus amigos*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1997[1934]) *Celia en el colegio*. Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (1992) *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid, Fundación Germán Sánchez-Ruipérez.
- (2001) *Así pasaron muchos años... (En torno a la Literatura Infantil Española)*. Cuenca, CEPLI-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARINA, J. A. & RODRÍGUEZ, M^a T. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1995) "Pesquisa tardía sobre Elena Fortún". En: Elena Fortún *Celia, lo que dice*. Madrid, Alianza Editorial: 7-37.
- MOIX, Ana María (1976) "Érase una vez... La literatura infantil a partir de los años 40". *Vindicación Feminista*. 5: 28-39.
- REYNOLDS, Kimberley (1990) *Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Hertfordshire, Harvester-Wheatsheaf.
- PÉREZ, Janet y IHRIE, Maureen (2002) *The Feminist Encyclopedia to Spanish Literature*. Connecticut, Greenwood Publishing Group, volume 1 (A-M).
- SÁNCHEZ PINILLA, Francisca (2012) "Análisis de la narrativa infantil escrita por mujeres (1920-1939)". *Ocnos*. 8: 57-66.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2005) "Censura y libros para niños tras la Guerra Civil española". En: Velja Rucizka, Celia Vázquez y Lourdes Lorenzo (eds.) *Mundos en conflicto: representación de ideologías, enfrentamientos sociales y guerras en la literatura infantil y juvenil*. Vigo, Universidad de Vigo: 397-412.
- STEPHENS, John (1992) *Language and ideology in Children's Fiction*. Singapore, Longman.

Alcanzar lo imposible: la identidad femenina en construcción. La imagen de las revolucionarias en la cultura española contemporánea

Aránzazu Calderón Puerta
(Universidad de Varsovia)

Tomasz Żukowski
(Academia Polaca de Ciencias)

Durante el vivo proceso de cambios sociales que llevaron en España a la proclamación de la Segunda República surgieron procesos identitarios de gran intensidad. La condición para llegar a formular un proyecto de cambio social radical fue la toma de conciencia por parte de sus partidarios: por un lado, el cuestionamiento de las jerarquías tradicionales; y por otro, la aspiración por conseguir una realidad social distinta, mejor. Los participantes en la revolución rechazaban las identidades tradicionales con la intención de crear otras nuevas. Pero estas no venían conformadas de antemano. Aunque el luchar unidos otorgaba una fuerte identificación común, las antiguas estructuras identitarias no desaparecieron y las nuevas estaban sujetas a una continua negociación. Eran objeto de disputa, más tarde de trasgresión y en ocasiones de experimentos existenciales trágicos.

En el caso de las mujeres de la izquierda este proceso resultó doblemente complejo. Al intento por conseguir la emancipación desde el punto de vista de la clase social lo acompañaba el proyecto de emancipación en cuestiones de género. Pero las relaciones de

dominio entre los sexos resultaron constituir un esquema cultural excepcionalmente fuerte. La revolución creaba las condiciones para que apareciera el deseo de igualdad. En teoría la aceptaba e introdujo determinados cambios, de indudable importancia. Pese a ello el movimiento revolucionario permaneció inmerso en las prácticas patriarcales, a menudo invisibles y que por ello escapan a la reflexión, pues están inscritas en los cuerpos de los y las participantes, conformando sus emociones y una imagen del mundo que es aceptada como evidente. El experimento de las revolucionarias queda en los márgenes de la revolución.

La emancipación radical en cuestiones de género resultó ser un proyecto que superaba el horizonte de las prácticas de la izquierda de los años treinta. Por ello las mujeres que aspiraban a la igualdad real se enfrentaban a un amplio abanico de presiones sociales y de contradicciones aplastantes. Por aquel entonces no existía todavía un lenguaje para expresar sus experiencias. Los obstáculos que encontraban en su camino ni siquiera para ellas eran perceptibles o comprensibles. No había útiles discursivos para describir las coacciones a las que se veían sometidas ni estructuras sociales que dieran forma a su comportamiento. El lenguaje para formular sus deseos estaba naciendo. La identidad en construcción permanece por tanto muda: es inexpresable; la única señal de su existencia es a menudo el fracaso existencial.

Las protagonistas del presente trabajo vivieron en condiciones de bloqueo comunicativo: exploraban espacios que estaban más allá del alcance del lenguaje del que disponían. En la actualidad, sin embargo, se aclara la imagen de su situación, tras más de ochenta años. Ello gracias a las herramientas que facilitan los estudios de humanidades contemporáneos, que dan forma a las narraciones sobre la memoria de la tercera generación. Los experimentos de búsqueda de una emancipación radical durante la década de los treinta del siglo XX en España empiezan a ser cada vez más visibles.

Intentaremos mostrar la complejidad de dicho campo de experimentación en base a dos ejemplos. El primero es la novela *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa y el segundo la película *Libertarias* de Vicente Aranda. Aldecoa analiza las tensiones y contradicciones a las que se veía sometida la mujer comprometida con la revolución, explora la relevancia del rol de género y su inscripción corporal, el reparto de tareas, aspiraciones y convicciones inconscientes en función del sexo, evidentes y por tanto invisibles. Todos estos aspectos se entretajan en el proyecto de izquierdas y condicionan su realización. *Historia de una maestra* constituye un análisis de este fracaso. El film *Libertarias* supone un intento de descripción del choque que se produce entre un proyecto de emancipación de las mujeres con la realidad de la izquierda de los años 30. Muestra las posibilidades de trasgresión de las normas heredadas, y al mismo tiempo la reducción del campo de acción posible.

I. *Historia de una maestra*: mujer y emancipación en tiempos de la Segunda República

Esta novela de Josefina Aldecoa es un ejemplo de memoria crítica que desvela las condiciones que posibilitan la formación de nuevas identidades femeninas en vísperas de la proclamación de la Segunda República y tras la instauración de la misma.

La historia de la protagonista, Gabriela, es una especie de *bildungsroman* pero escrito *à rebours*. En la novela burguesa clásica el personaje en el centro de la narración encuentra su lugar en la sociedad de manera progresiva, sacando para ello máximo provecho de su potencial personal. En el caso de las protagonistas mujeres (sobre todo de aquellas en los inicios de la lucha por la emancipación) este feliz desenlace final resulta imposible. El deseo de libertad y de autorrealización de Gabriela se topa con un límite infranqueable, porque entre la mujer en busca de independencia y la sociedad en la que vive no existe armonía. A

medida que la protagonista va ampliando sus horizontes de acción, conoce progresivamente las fuerzas sociales que actúan en su contra. A Aldecoa le interesa en particular reconocer dichas fuerzas, sobre todo aquellas que resultan menos visibles para la izquierda, entendida en sentido amplio.

La acción y la nueva conciencia femenina

La primera parte de la novela comienza el día que Gabriela termina la carrera: “El fin de una etapa y el comienzo de un sueño” (Aldecoa 1996: 14). La escritora sigue los pasos de una joven perteneciente a la primera generación de mujeres que consiguieron completar estudios superiores, entraron en la esfera pública y empezaron a trabajar en profesiones de reconocido prestigio social. La acompañará hasta el inicio de la guerra civil.

El sueño constituye efectivamente el eje estructural del texto¹ y hace referencia a distintos aspectos: sociales, como el fin de las desigualdades, la educación de los sometidos y la justicia; pero también personales, como el desarrollo de la propia maestra, quien entra en un mundo inaccesible hasta hace bien poco a las mujeres. Con ello ingresa asimismo en el terreno de la política.

Los nuevos roles que va adoptando la protagonista implican una nueva relación consigo misma. La actividad, la independencia y las experiencias a ello unidas cambian a Gabriela. Los ideales igualitarios que le inculcó su padre despiertan en ella una necesidad de autonomía que la joven vive con entusiasmo. Se percibe a sí misma como una heroína, tiene capacidad de autodeterminación y de control sobre la propia vida; es activa y decidida a la hora de enfrentarse a distintas aventuras. Se siente realizada:

1 Las tres partes que lo componen son: *El comienzo del sueño*, *El sueño* y *El final del sueño*.

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

Gabriela sabe qué es lo que desea llevar a cabo y es consciente de la envergadura de su empresa, la cual emprende “con interés, con ilusión” (1996: 21). Sus primeros destinos como maestra serán en pueblecitos perdidos del interior en los que su presencia no será bien recibida: la llegada de una mujer joven, sola e independiente no es percibida por la mayoría como algo positivo, sino más bien recriminable.

Pero en el caso de Gabriela el reconocimiento de las propias diferencias con el entorno conservador y católico viene unido a la conciencia de la propia valentía y de los valores a ella vinculados²: “Yo no soy cobarde; entonces, menos” (1996: 17). Así es como la maestra se evalúa a sí misma. Desde el inicio se ve obligada a enfrentarse a numerosas contrariedades. Comprende que su curiosidad por conocer el mundo se diferencia de manera esencial de la masculina: “Yo tenía veinticuatro años y afán de aventuras. Si fuera hombre... pensaba. 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). Tiene que hacer frente a las críticas y a la presión social por actuar de manera autónoma e independiente, lo cual en el caso de las mujeres despertaba enormes resistencias. A pesar de ello en la primera parte de la novela

2 “[Y]a entonces creía yo más en la justicia que en la caridad. Respetaba la labor de las monjas pero no era mi labor. 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).

se subraya la capacidad de la joven para superar las dificultades y los límites impuestos.

Cada paso que da aumenta sus aspiraciones y le abre nuevas posibilidades de actuación. La actividad cambia a la mujer que actúa. Gabriela adquiere conciencia de sus deseos y convicción acerca de sus derechos. Las expectativas de su entorno dejan de ser obvias para ella, al igual que la presión a la que se siente sometida, la cual percibe como un ataque contra su autonomía y a la que opone resistencia. La desnaturalización de la norma patriarcal y los roles a ella vinculados dan lugar a un nuevo estado de conciencia. Le permiten guardar cierta distancia hacia sí misma y su experiencia, confrontar sus sueños con la realidad y, en último término, sentirse realizada o sentirse perdedora. Este tipo de distancia resulta fundamental, pues decidirá acerca del modo en que Gabriela vive y entiende la Segunda República, y cómo ve su propia actuación en los acontecimientos históricos que le tocará vivir.

Los límites de lo posible

Como ya se ha señalado, en esta primera parte de la novela Josefina Aldecoa destaca el paulatino acceso a espacios nuevos de experiencia y acción por parte de la protagonista. Esta se decide a ir más allá del trabajo de provincias. Elige por voluntad propia un destino laboral en las colonias, en Guinea Ecuatorial. Para una española de finales de los años veinte del siglo pasado ello supone una osadía que despierta la desconfianza y las protestas del entorno social. Primero en el hogar paterno: “Así que lo arreglé todo, desoí los consejos y los llantos familiares y me bajé hasta Cádiz para embarcar. [...] Necesitaba la fuerza de los emigrantes, el valor de los conquistadores” (1996: 54). En África Gabriela se siente desplazada. Una mujer activa y con formación no tiene cabida en la imagen de los roles de la época ni en las relaciones

interpersonales. Su estancia en Guinea resulta por ello un periodo de gran soledad: “Era un mundo de hombres”, constata (1996: 69).

El viaje al continente africano conlleva además una experiencia muy específica para ella. Allí conoce a un médico negro, Emile. Mucho más tarde, en una relación de matrimonio carente de toda pasión, afirmará: “La aventura de Guinea. Ese sí hubiera sido un camino para la libertad” (1996: 176). A Emile le une una fuerte amistad. En la novela no se habla en ningún momento de romance, aunque el entorno –que sexualiza a los Otros, es decir, al negro y a la mujer blanca autónoma– cree entrever un subtexto erótico en la relación entre ambos³. Es amonestada por ello en público, pero Gabriela es capaz de increpar hasta a los influyentes colonos: “no son ustedes quiénes para velar por mi conducta...” (1996: 76).

En sus recuerdos posteriores sobre la amistad con Emile surge retrospectivamente un presentimiento de libertad ilimitada. Deseos que sobrepasan los tabúes sociales más fuertes y que además alcanzan estratos inaccesibles de la personalidad. Gabriela piensa en el médico oponiendo su recuerdo al matrimonio establecido más en base a unos ideales comunes que a una pasión amorosa. En dicho contexto matrimonial, en el que Gabriela claramente calla y no expresa sus anhelos más profundos, la aventura de Guinea se convierte en un signo cargado de erotismo, de la intuición de algo más propio, íntimo y al mismo tiempo inasequible para el propio personaje. Su autorrealización resulta doblemente imposible: debido por una parte a la prohibición social y por otra a la alienación que la protagonista experimenta respecto a sus deseos más profundos.

Con la llegada del matrimonio termina el entusiasmo de Gabriela, aunque en un primer momento daba la impresión de haber elegido marido de manera consciente y adecuada:

3 Una noche el administrador del hospital intenta violar a Gabriela: “Si eres buena para el negro también lo serás para mí...”, afirma (Aldecoa 1996: 66).

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. (1996: 85)

Su marido y ella quieren formar una pareja en la que ambas partes tengan los mismos derechos y con toda seguridad se adelantan en ello a su época. Gabriela no deja de trabajar al convertirse en esposa. Sin embargo, surgen fuerzas a las que ninguno de los dos pueden oponerse: “Desde que me casé, todo en mi vida fue seriedad y trabajo [...]. Desde la aventura de Guinea yo cambié mucho” (1996: 124).

Una antiheroína: la política y el hogar

La hija de ambos nace el mismo día que se proclama la Segunda República. Ezequiel le trae la noticia a su mujer, en pleno parto: “Ha llegado, Gabriela, ya está aquí” (1996: 105). Pero no está pensando en la cría sino en el nuevo régimen. Este malentendido es signo de la separación que se produce a partir de entonces entre la experiencia colectiva de la explosión de libertad política en el país y la experiencia personal de Gabriela, que se sumerge en una alienación cada vez mayor. La maternidad se convierte en el asunto más importante de su vida pero no consigue sentirse realizada con ella: “El sobresalto [por el bebé] era a su vez el síntoma de mi propia enfermedad, la obsesión incurable de la maternidad” (1996: 173).

Aldecoa crea así la figura de una antiheroína. En una época de actividad, heroísmo y revolución prefiere observar a una mujer que se queda en casa, pese a toda su experiencia previa de acción y aventuras. La escritora se interesa por lo que la protagonista siente, cómo repara en la realidad de su entorno y se percibe a sí

misma, qué piensa, qué es capaz de distinguir y asumir, así como qué tipo de información prefiere rechazar. La narración de la novela se concentra en la pregunta acerca de las causas y el mecanismo que provocan que la maestra se sienta, a fin de cuentas, una perdedora.

Gabriela y Ezequiel ven y entienden mucho, y deberían ser capaces de comprender lo que les está ocurriendo. Sin embargo, su conciencia política se aplica más bien a los demás; de poco les vale en su propio caso: “No son diferentes –le aseguraba a Ezequiel [en una conversación acerca de las diferencias entre niños y niñas]– pero respiran otro aire. Les preparan desde la cuna para ser mujeres lo más sumisas posible. Les da vergüenza intervenir, creen que no van a saber, ni poder...” (1996: 161). El problema no reside en el conocimiento sino en las prácticas: en un modelo inscrito en la conciencia social y en los cuerpos de las personas concretas (Bourdieu 1998).

Gabriela sabe lo que está pasando entre ella y su marido, pero al mismo tiempo es incapaz de admitirlo de manera consciente. Marcelina, una vecina y amiga del pueblo, le recrimina:

Que a usted también le pasa que trabaja de más. [...] Quiera que no, tiene 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 [para discutir con los mineros] (Aldecoa 1996: 174).

Gabriela intenta calmarla: “Yo la comprendía. Había luchado por imbuir a las mujeres en mis clases de adultos la conciencia de sus derechos. Y sin embargo, ahora me veía atrapada en mi propia limitación” (1996: 174-175).

La división de roles entre los cónyuges es hasta cierto punto negociable, pero en gran medida surge de manera inconsciente una

evidencia: para Gabriela no cabe duda de que Ezequiel necesita a otros hombres para hablar de política. La formación, las ideas de izquierdas y la experiencia no cambian mucho las cosas a este respecto. Las existencias de una y otro cada vez divergen más. Él se implica en la revolución; ella, en cambio, se queda en el hogar.

Aldecoa decide permanecer a lo largo de toda la narración junto a Gabriela, pese a que en la novela aparece una pareja de maestros que no ha perdido el entusiasmo y participa activamente en los acontecimientos políticos del momento. Se trata de Inés y Domingo, muy implicados en las huelgas de los mineros: “Domingo había entrado en nuestras vidas en el momento en que Ezequiel lo necesitaba” (1996: 68), leemos. Y es que a este su implicación en las huelgas le devuelve la energía vital. Gabriela, por el contrario, se retira progresivamente hacia su mundo interior y observa los acontecimientos históricos con miedo creciente. Al final, cuando su marido muere fusilado tras la entrada del ejército nacional durante la guerra civil, se encuentra sola con la niña.

En comparación con Inés, una maestra-ama de casa puede parecer poco relevante y atrayente. Gabriela es consciente de ello: siente incomodidad y dolor, se asfixia en el papel de esposa y madre que ha elegido. Es una de las causas por las que aumenta la distancia entre ella y Ezequiel, quien se siente más cerca emocionalmente de Inés y Domingo. Desde el punto de vista narrativo centrarse en la figura de Inés –la heroína por excelencia, implicada en la lucha y activa– supondría huir del problema. Para Aldecoa resulta mucho más interesante detenerse a observar la estructura de la que forma parte el hombre político, el contexto social en el que vive, y por último, su género. El compromiso resulta así ser de género masculino, como consecuencia de la fuerza de la obiedad que resulta de la división de roles que lo acompañan. Gabriela crea las condiciones reales para que la lucha de Ezequiel sea posible. La antiheroína es el lado oscuro de la narración heroica, la otra cara de la moneda. Se hace cargo

de la casa y de la crianza de los hijos. Si se hubiera decidido a seguir los pasos de Inés, otra mujer habría tenido que ocupar su puesto.

Las lagunas del proyecto de las izquierdas

Gabriela ocupa dentro del modelo revolucionario un lugar ingrato pero imprescindible. Se trata del mismo lugar que, por otra parte, permite percibir cuáles son las limitaciones del proyecto de izquierdas que le inculcó a la joven su padre. Aldecoa lo pone claramente de manifiesto, ya que la protagonista de *Historia de una maestra* concibe así su recorrido vital:

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. (1996: 175-176)

Josefina Aldecoa consigue de este modo sacar a la luz la significación de las prácticas (inconscientes y no verbalizadas), así como la eficacia de las mismas en la neutralización del proyecto de igualdad de género. La transgresión que supuso en su momento el trabajo en Nueva Guinea implica un paso relativamente fácil para la protagonista en comparación con la superación de tabúes vinculados a sus obligaciones como madre y esposa. Re-

sulta muchísimo más difícil habidas cuentas de que la mujer no puede esperar en este sentido el apoyo ni de sus padres (quienes despertaron sus deseos de libertad), ni por parte de los grupos políticos deseosos de reformas sociales en la época. Gabriela se queda sola. El paralelismo de la llegada de la Segunda República con el nacimiento de la hija del matrimonio está cargado de amargura e ironía. Una ampliación de la libertad de actuación en la esfera política no implica libertad también para la esposa y madre. Al revés. Libre puede ser el ciudadano, o sea, Ezequiel.

A nivel narrativo, es decir, en la manera en la que se contrastan acontecimientos históricos y experiencias personales, resulta claro que el problema reside en la comprensión del concepto de libertad inherente a las ideas del padre de Gabriela. La libertad puede estar, a fin de cuentas, solo “en la cabeza”... pero de los hombres; en otras palabras, de aquellos a quienes está reservado el papel de héroes a nivel estructural. La antiheroína está tan inmersa en la vida cotidiana, tanto en las obligaciones y tareas que esta le impone como en las responsabilidades vinculadas a la situación material, que la libertad de pensamiento se convierte para ella únicamente en una abstracción. Su trabajo crea las bases que hace posible que otros –es decir, los hombres, los “seres políticos”– puedan permitirse el dedicarse a la esfera de la libertad de pensamiento. El problema es que desde la perspectiva de ellos el ama de casa merece únicamente indulgencia o desprecio. Según las jerarquías y valoraciones formuladas en el ágora política la “buena ciudadana” no es nadie, y Gabriela lo sabe muy bien.

El proyecto político de igualdad de las izquierdas de la época dejaba fuera de su horizonte las prácticas vinculadas a la reproducción de la vida social en sus aspectos más básicos. Gabriela repite en numerosas ocasiones a lo largo de la novela que no tiene contacto con su propio eros femenino. A pesar de ello decide que quiere tener un hijo. La realización de dicho deseo conforma una

nueva situación que resulta ser totalmente diferente para ella que para su marido. A él la descendencia no le estorba ni en lo profesional ni en la actividad política. Ella logra solamente salvar su trabajo. No deja de dar clase –para algo son un matrimonio igualitario– pero paga por ello un alto precio. La escuela se convierte en el enclave en el cual sigue sintiéndose realizada, pero el resto de esferas de su vida están marcadas por la obligación, la austeridad y la amargura. No puede ni plantearse la actividad política. Así es como Gabriela ve “cumplido” su sueño.

II. *Libertarias*: la emancipación femenina dentro de un movimiento de izquierdas

Las protagonistas de la película de Vicente Aranda inician su andadura en el lugar en el que Gabriela termina la suya. Buscan la manera de superar las prácticas sociales que limitan la libertad de las mujeres, la eliminación de la diferencia entre el estatus de ciudadano y de ciudadana, y además se oponen de manera activa a la discriminación por razones de género dentro de una agrupación de izquierdas.

Pertenecen a un grupo excepcional para su época: se trata de la organización femenina Mujeres Libres, surgida dentro del movimiento anarquista. Fue fundada en 1936.

Desde su fundación, en 1910, la Confederación Nacional del Trabajo –CNT–, sindicato anarquista y una de las fuerzas del movimiento obrero español en las primeras décadas del siglo XX había tenido afiliación femenina y reconocido el derecho de las mujeres. Sin embargo, poco o nada se planteó como lucha específica en relación a ellas, por eso tuvieron que ser ellas las que crearan un grupo diferenciado. (Domingo 2006: 67)

Mujeres Libres iniciaron su lucha con el objetivo de solucionar un tipo específico de problemas: aquellos vinculados a la situación de la mujer en la España de la época. Priorizaron cuestiones como terminar con el trabajo femenino no asalariado, la necesidad de comedores populares y guarderías que permitieran la conciliación de las esferas doméstica y laboral, la independencia económica de las mujeres⁴, los cambios en las estructuras familiares, el problema de la prostitución o la necesidad de educación sexual. La corriente principal del anarquismo trató dicho programa con reservas, pese a que en teoría estaba de acuerdo con él. El deseo de estas mujeres de participar en el movimiento y de autoorganizarse dentro del mismo resultaba inaceptable, debido a las diferencias de situación e intereses de sus miembros masculinos y femeninos.

La CNT y la FAI nunca reconocieron a Mujeres Libres como una organización independiente.

Mujeres libres... del hogar, de la Iglesia y del prostíbulo

El film *Libertarias* comienza con una escena emblemática: los revolucionarios ocupan un convento, expulsando del mismo a las monjas. Quieren quemar el edificio. Una de las hermanas (de la que la superiora afirma que es la más inocente e indefensa) entra en un edificio huyendo de los disturbios en las calles: busca un piso en el que poder refugiarse y elige para ello una puerta de la que cuelga una imagen del Sagrado Corazón de Jesús. La fatalidad quiere que se trate de un prostíbulo.

4 Vale la pena destacar la coincidencia en el tiempo de la actividad de estas mujeres dentro del movimiento anarquista español con la aparición seguramente de manera independiente de textos feministas fundamentales. *Una habitación propia* de Virginia Woolf es publicado en 1929, mientras que la organización Mujeres Libres se funda en 1936.

Al poco tiempo a la misma puerta llama un grupo armado de mujeres anarquistas. El burdel, al igual que el convento, es clausurado. La monja escondida y algunas de las antiguas trabajadoras sexuales deciden unirse a Mujeres Libres. Los espectadores las acompañarán hasta la muerte de la mayor parte de ellas en la batalla de Zaragoza.

Se forma a partir de entonces una comunidad de féminas que buscan romper con los roles tradicionales y que ya han roto de modo simbólico con las instituciones a ellos vinculadas. La monja sale del convento asustada y con una actitud existencial pasiva. Acostumbrada hasta entonces a la obediencia, tiene miedo de actuar y de salir al mundo. A las ex prostitutas se las puede describir de modo asombrosamente parecido: se caracterizan por su obediencia, subordinación y pasividad. En su caso, en vez de celibato están habituadas a ser accesibles sexualmente, algo que poco tiene que ver con el placer femenino y que se convierte con el tiempo en un trabajo alienante y aburrido.

Las anarquistas en el centro de la narración parecen haber pasado por experiencias similares. Pilar es una mujer decidida, rebelde y furibunda que conoce por propia experiencia los mecanismos patriarcales de discriminación y que entiende bien cómo funcionan. Al ver la alianza que “une” a la joven religiosa con Cristo, Pilar afirma: “Mira qué bien, un marido al que no hay que hacerle la cama ni la cena”.

Pero el estallido de la revolución no termina con las prácticas patriarcales vinculadas a las instituciones del hogar, la Iglesia y el prostíbulo. Gabriela, la protagonista de la novela de Josefina Aldecoa, se convence de ello. Las mujeres de *Libertarias* tienen su propia manera de enfrentarse al cambio social. Crean para ello una comunidad exclusivamente femenina, un medio propio para la libertad y la experimentación con la propia vida y los deseos de cada una. Un entorno de apoyo, comprensión y acep-

tación del que carece Gabriela; un lugar que protege del ridículo y de las valoraciones negativas. El grupo de mujeres anarquistas es variado y pintoresco: desde la monja, que accede poco a poco a un mundo para ella desconocido, enfrentándose a nuevas experiencias y entablando relaciones desconocidas para ella hasta entonces; pasando por las ex prostitutas, una obrera espiritista y terminando con una joven que se sabe Bakunin entero de memoria.

A un nivel micro este colectivo funciona bien y su estrategia resulta eficaz. Tanto como grupo como a nivel individual hacen su aportación en el frente, moviéndose en un entorno masculino pero según unas nuevas reglas⁵. Se ganan el respeto de sus compañeros de lucha y consiguen que se acaten las condiciones que ellas mismas imponen. Son capaces de expresar con claridad lo que desean y lo que sienten. Ello atañe también a aquellas esferas más estrechamente unidas a las prácticas corporales. Ya en las proximidades de Zaragoza se acerca a Charo (una de las ex prostitutas) un hombre que ha ido a parar a las trincheras directamente desde la cárcel y que sufre las consecuencias de un largo celibato obligado. Durante cierto tiempo Charo rechaza

5 Sobre lo difícil que les resultaba a las mujeres romper los estereotipos de género vinculados a la actividad militar hacen referencia los fragmentos de la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón dedicados a la figura de Elvira, quien lucha junto a los guerrilleros: “A Mateo no le gustaba que las mujeres estuvieran en el monte [...] aceptaba a la chiquilla pelirroja porque había demostrado que era valiente, como su hermano, y porque había aprendido a manejar las armas como un hombre. [] Pero era mujer, aunque pareciera un muchacho, y las mujeres no deben andar como gatas salvajes por el monte” (Chacón 2002: 261). Mateo comenta además que Elvira será una buena esposa porque lava con mucha energía su ropa en el río y asegura que lavará igualmente bien la de su marido. La respuesta de Elvira es la siguiente: “Si te crees que yo voy a casarme para llevar limpio a mi marido estás tú bueno. El que quiera ir de limpio que se lave su ropa. No has aprendido nada de la República, Mateo, los tiempos de los señoritos se acabaron” (2002: 263).

sus continuas propuestas. Finalmente accede a tener relaciones sexuales, pero declarando de manera abierta que no constituirán para ella ningún placer. El sexo resulta entonces imposible por ser a fin de cuentas insatisfactorio para ambas partes. La mujer abandona así el papel que se le asigna según la tradición cultural y su compañero se enfrenta a una nueva situación: tiene ante sí a alguien que no desea ser invisible y con quien hay que contar⁶.

Enfrentamiento con la izquierda

A escala macro, en cambio, la situación es bien distinta: la revolución resulta ser un asunto exclusivamente de hombres. Las protagonistas del film de Aranda toman parte en ella con absoluta convicción, pero al mismo tiempo son conscientes de lo extraño de la situación en la que se encuentran. El contraste entre sus aspiraciones y la corriente principal de la izquierda (y del anarquismo) aparece ya al principio de la historia: tienen que pasar clandestinamente sus armas al frente porque si no les serían confiscadas de inmediato (por no ser “adecuadas” para mujeres). Es evidente que son marginadas y tratadas con indulgencia, toleradas; pero no reciben reconocimiento por la labor que realizan. Ya antes de la guerra Mujeres Libres eran denominadas “en broma” Mujeres Liebres (este animal tiene connotaciones sexuales, al igual que el conejo). El trato condescendiente, las “bromitas” y la sexualización constituyen mecanismos habituales para situar en el lugar de subordinación e ignorancia la voz de las mujeres. Con el mismo tipo de actitud, alusiones y miradas cargadas de intenciones se encuentran las protagonistas del film.

6 Gabriela, en la novela de Aldecoa, no traspasa esta frontera y no es capaz de decir de manera abierta a su entorno que es consciente de la situación en la que se encuentra. Tampoco habla con su marido de la falta de pasión entre ambos.

Cuando llegan a Barcelona un discurso de Durruti resuena por los altavoces en las calles. El estilo solemne que utiliza no augura nada bueno para ellas: “En estos momentos históricos, en estas horas decisivas, multiplicados el furor y el entusiasmo, los bravos hombres del pueblo que han reducido al ejército en Barcelona se disponen a marchar sobre Zaragoza en auxilio de sus hermanos aragoneses”. En el patetismo de la lucha heroica “de los hijos del pueblo” y de los “hermanos aragoneses” no hay lugar para las mujeres anarquistas. Aranda saca a la luz esta contradicción y la tensión que de ella se deriva mostrando los rostros y el desacuerdo cargado de determinación de las mujeres armadas que escuchan a Durruti.

Durante un encuentro en el club de Mujeres Libres se produce un enfrentamiento directo con la corriente de la política revolucionaria principal. En dicha reunión pronuncia un discurso nada menos que Federica Montseny, una de las principales figuras del movimiento anarquista español, quien intenta convencer a las mujeres convocadas de que abandonen las armas y se dediquen a labores “más adecuadas” para las mujeres y “su sensibilidad”: el trabajo en la retaguardia o el cuidado de los heridos. Pilar le contesta con vehemencia:

No entendemos por qué la revolución tiene que correr a cargo de la mitad de la población solamente. Somos anarquistas, somos libertarias, pero también somos mujeres y queremos hacer nuestra revolución, no queremos que nos la hagan ellos. No queremos que la lucha se organice a la medida del elemento masculino porque si dejamos que sea así, estaremos como siempre, jodidas! Queremos pegar tiros para poder exigir nuestra parte a la hora del reparto [...] Queremos morir, pero queremos morir como hombres, no vivir como criadas.

Las anarquistas de *Libertarias* se diferencian claramente de la Inés de la novela de Aldecoa. Actúan dentro del marco de un

grupo organizado de mujeres y son conscientes de los objetivos que se proponen conseguir. Participan en la revolución, pero para ellas esta consiste asimismo en la lucha contra las obviedades vinculadas al género. Gabriela, en *Historia de una maestra*, termina convenciéndose de que el papel de “buena esposa, madre y ciudadana” supone una trampa. Pilar sabe bien que de hecho es lo que les está proponiendo Montseny. El mantenimiento de la diferencia de roles y de estatus entre ciudadanos y ciudadanas tiene como consecuencia la falta de posibilidades reales de acceso y desarrollo para las mujeres. Por una parte tenemos al héroe masculino, soldado y ciudadano, y por otra a la “buena ciudadana”, en casa o en el hospital, una criada a fin de cuentas. Poder “exigir la parte que les corresponde a la hora del reparto” supone para Pilar y sus compañeras recordar a Gabriela; es decir, cambiar la estructura que conforma la trampa que separa a la mujer de la política, el prestigio y la actividad y, a fin de cuentas, de una vida con la que sentirse realizada.

*

La imagen de la mujer con un arma en la mano se convirtió en un icono de la revolución que acompañó a la guerra civil en España. Pero la historia de las anarquistas armadas que intentan llevar a cabo una revolución dentro del movimiento revolucionario permaneció durante mucho tiempo olvidada. Al final de la película las protagonistas mueren en el frente de Zaragoza. Los soldados de las tropas africanas del ejército franquista las degüellan. En una de las últimas escenas Pilar, herida, intenta hablar pero no lo consigue. Mas su recuerdo no se pierde. La nueva identidad, aunque no expresada del todo, inquieta como una posibilidad no realizada. Configura la memoria de los márgenes de los movimientos de izquierda.

BIBLIOGRAFIA

- ACKELBERG, Martha (2006 [1991]) *Mujeres Libres. El Anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona, Virus editorial.
- ALDECOA, Josefina (1996) *Historia de una maestra*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- ARANDA, Vicente (1996) *Libertarias*. DVD, Sogetel/Lolafilms.
- BOURDIEU, Pierre (1998) *La domination masculine*. París, Éditions du Seuil.
- CHACÓN, Dulce (2004 [2002]) *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara.
- DOMINGO, Carmen (2006) *Nosotras también hicimos la guerra. Defensoras y sublevadas*. Barcelona, Ediciones Flor del Viento.

Mujeres que cuentan.

Carol Zardetto: *ConPasión Absoluta*.

Escritura guatemalteca en clave transcultural

Roland Spiller

(Universidad Goethe Fráncfort del Meno)

En la introducción de este libro leemos:

Así, observaremos cómo las identidades genéricas en cuanto que identidades procesuales, construidas y reconstruidas en el tiempo y en el espacio concretos, se producen a través de una reiteración constante, heredada de generación en generación, de modos canónicos y ex-canónicos de ver y vivir el mundo.

Esto ya es casi un resumen de la novela *ConPasión Absoluta* de Carol Zardetto, que quisiera analizar. En ella la escritora guatemalteca cuenta la historia de su país y de su familia enfocando a las mujeres. Zardetto y otras escritoras son, hasta cierto punto, una novedad en Guatemala. La mayor parte de la literatura guatemalteca está escrita por autores masculinos. Lucrecia Méndez Penedo sostiene en un estudio sobre la cultura guatemalteca que:

La narrativa breve escrita por mujeres constituye un fenómeno reciente [...] al hablar de la literatura guatemalteca, es imposible no hacer referencia al fenómeno de la guerra civil que laceró el país durante aproximadamente 36 años, desde 1960 hasta 1996, así como al de la *posguerra*. [...] En cuanto al tipo de género y registro, la narrativa desde esa perspectiva conservadora, estaba considerada como una escritura menos “femenina”, es decir más propia de la mentalidad racional tradicionalmente atribuida al

hombre –el sujeto épico por excelencia de acuerdo a los cánones culturales. (2007: 3-4)

La novela de Zardetto es un ejemplo excepcional y por eso merece nuestra atención. No solamente la autora, sino también la narradora es una mujer, que a su vez les presta la palabra a sus protagonistas femeninas. Irene, la narradora y principal protagonista, cuenta la historia de cinco generaciones de su familia. Ella descubre y cuenta no solo la memoria de sus propias experiencias sino también la de su madre, tías, abuela y hasta su tatarabuela. Estas historias crean una polifonía de voces femeninas extraordinaria. La narradora principal abarca las voces de sus antecesoras, ya que desde un punto de vista formal ella las hace hablar y en cierta manera también las escucha al gestionar sus voces.

Esta polifonía crea la posibilidad de entender el funcionamiento y las características de la sociedad en Guatemala desde un punto de vista femenino. Cómo Zardetto realiza esta aventura de escuchar y darles voz a las mujeres, cómo recrea estas voces femeninas. Esta recreación narrativa constituye un desafío social y literario no solamente porque la novela hace escuchar las voces femeninas, sino porque, además, giran alrededor de lo no-dicho y lo reprimido para acercarse al trauma tanto individual como histórico. Esta rica polifonía puede ser analizada en el marco de los estudios de la memoria. La novela contiene las características de la memoria ya resumidas por Maurice Halbwachs (1925, 1939): 1) los marcos sociales de la memoria individual; 2) la correlación entre historia y memoria (la historia comienza cuando la memoria social se disuelve y termina); y 3) la “constructividad” o el constructivismo de la memoria. También se encuentra aquí la distinción fundamental de Aleida Assman (1999) entre la memoria de archivo (en alemán: *Speichergedächtnis*) y el recuerdo incorporado y autobiográfico (en alemán: *inkorporierte Erinnerung*). En este

análisis voy a considerar estos elementos, sin embargo quisiera dar un paso más y enfocarlos desde una perspectiva transcultural.

Aspectos transculturales en Guatemala

Guatemala tiene algo más de 14 millones de habitantes cuya mayoría es indígena (Oettler 2013: 125). Contrariamente a la transparencia que sugieren estas cifras, el grado de mezcla, la opaca hibridez real, es más elevado. Es fácil imaginarse que una sociedad tan multiétnica y pluricultural, dispone de una riqueza enorme de valores, tradiciones y estilos de vida (Spiller 2014). Ya por su especificidad geográfica, histórica, étnica y social heterogénea y mosaica, Guatemala exige un análisis *transcultural* (Ette, *et al.* 2011; Pries 2007; Welsch 1999). Los conceptos de estos autores no forman una teoría homogénea, sino que muestran más bien un desarrollo en el pensamiento de la identidad que enfoca la alteridad y la diversidad cultural en un marco amplio que abarca lo poscolonial y lo posmoderno.

Guatemala pertenece a las áreas del Caribe y del Pacífico, al mismo tiempo es un puente entre América del Norte y del Sur. “El norte” ejerce una atracción poderosa. Guatemala y Centroamérica entera como espacios intermediarios constituyen una zona histórica de contactos multiétnicos y pluriculturales. Recientemente se puede hablar de un espacio de transmigración, en el cual se superponen varios movimientos migratorios, del sur al norte, pero también del norte al sur, y como consecuencia del exilio, como en el caso de la novela aquí presentado. La separación interna entre *indígenas* y *ladinos* proveniente de la época colonial y sigue siendo un profundo conflicto cuya manifestación más aparente se encuentra en la repartición extremadamente desigual de las tierras. Muchos ladinos se definen a sí mismos por su superioridad frente a los indígenas. Esto crea una *identidad mortífera* basada en el racismo que niega la hete-

roogeneidad de la sociedad guatemalteca y lleva a la segregación étnica. Es impresionante cómo no solamente las comunidades llamadas mayas se subdividen en más de veinte subgrupos con idiomas propios, sino que hay que añadir también otros grupos étnicos heterogéneos como los Xinca y los Garífuna. Todos los grupos étnicos y todas las capas sociales fueron traumatizados por la guerra civil, eufemísticamente llamada “conflicto armado interno”. La extrema violencia incomprensible y brutal de la guerra no terminó con la transición a la democracia, sino que solamente cambió sus manifestaciones. Una consecuencia de la violencia continuada es la prolongación del exilio y de los movimientos de migración después del movimiento de retorno de los años noventa. Considerando toda la gama de los fenómenos migratorios uno no puede hacer caso omiso de las migraciones de las memorias. Junto con los sujetos también las memorias viajan y estos viajes pueden crear una perspectiva transcultural. Al mismo tiempo siguen existiendo varias formas de violencia que se dirigen en una medida alarmante contra las mujeres.

Lo transcultural se define por su prefijo “trans” que en su etimología latina significa “a través” y “más allá”. Con Wolfgang Welsch (1999) podemos poner en tela de juicio el fundamento étnico, la homogeneización social y la limitación intercultural de los conceptos tradicionales, y enfocar los fenómenos que van a través y más allá de las culturas concebidas en la base de estos criterios a los que se puede sumar las categorías de lo nacional y las del género.

En Guatemala, la integración de los indígenas y la participación activa de las mujeres son las condiciones primordiales para el desarrollo¹. Por ser un país sumamente joven nos per-

1 La situación socio-política de la mujer se caracteriza por la desigualdad de las relaciones entre hombres y mujeres. Las mujeres se dedican principal-

mite analizar mejor la heterogeneidad sociocultural, étnica y de género, y crear conceptos que detectan la casi inevitable instrumentalización ideológica. El pensamiento del “trans” nos permite concebir la actual literatura latinoamericana dentro del panorama de la literatura mundial. Esto no significa de ninguna manera que los conceptos del “trans” formen un discurso inalienable. Al contrario, en Guatemala la instrumentalización de este pensamiento emancipador y crítico ya ha comenzado, ya forma parte del discurso político oficial. Frente a estos desafíos la perspectiva transcultural permite conocer y analizar:

- las historias compartidas (*shared histories*) con su carácter a veces conflictivo, incluyendo los lugares compartidos de la memoria (*lieux de mémoire*),
- la heterogeneidad interna de las culturas nacionales de la memoria y los marcos subnacionales de la memoria,
- las culturas de la memoria más allá de lo nacional y los marcos supra-nacionales de la memoria.

La biografía y la ficción

Carol Zardetto nació en la ciudad de Guatemala. Trabaja como abogada, guionista de cine, diplomática y novelista. Como escritora pertenece a la generación de guatemaltecos que no vivió durante

mente a la agricultura, la artesanía y la avicultura. Siendo casi siempre las únicas responsables de la educación de los hijos, no se las considera un miembro que contribuya a los ingresos familiares. Ya que muchas mujeres hablan una lengua maya y poco de español, el contacto con el mundo exterior resulta ser restringido. En lo que concierne a la participación en la esfera política y social la situación es parecida. En el sector público las mujeres están apenas presentes, su participación en los partidos políticos por lo general se limita a tareas administrativas. Entre los congresistas son una minoría, aunque Guatemala tiene acuerdos y convenios internacionales firmados sobre la igualdad de derechos para las mujeres, como la resolución sobre el castigo de la violencia intrafamiliar o sobre el reconocimiento de la dignidad de la mujer.

los 36 años de *conflicto armado interno* en Guatemala (1960-1996), sino que salió al exilio. Regresa a Guatemala en el año 2000, en la época de la *posguerra*. Por su novela *Con Pasión Absoluta* ganó el premio Centroamericano de novela María Forte Toledo en 2004. Subrayo la palabra “posguerra” porque no se utilizó después de la firma de los acuerdos de paz en el año 1996. Escuchemos la voz de la propia escritora al respecto:

Los años del conflicto armado, la represión, el silencio, la atmósfera siniestra que marcó a mi generación, los desaparecidos, los torturados, los muertos, eran fantasmas que invocaban un miedo atávico e irracional. Me había ido de Guatemala por eso: deseaba arrancar esas hojas oscuras del libro de mi historia, cercenar partes de mi memoria y, quizá así, extirpar la infelicidad que me había acechado desde niña y cuyo origen no lograba nombrar. El olvido era una costa lejana hacia donde quería enfilar como una exiliada voluntaria. Una exiliada que nunca haría el intento de mirar atrás. Por ello, mi regreso a Guatemala, forzado por las circunstancias, no tenía sabor a regreso. Era solamente un interludio antes de continuar con mi camino. (Spiller 2015b, en prensa)

Esta cita indica una ruptura de la identidad y un rechazo del pasado que tiene su causa en el miedo y la infelicidad. La escena del regreso del exilio es un tema literario y mítico. Desde el regreso de Odiseo a Itaca hasta su recepción por James Joyce ha sido adaptado innumerables veces con connotaciones históricamente variables. El regreso, como estructura mitológica implica el sobrevivir y la metamorfosis, la transformación del héroe, en la ficción novelesca se manifiesta como lucha por la integración y la pertenencia. La identidad recuperada se basa en la afirmación simbólica de lo propio a través de la integración de la diferencia cultural y genérica.

Para Zardetto al salir del país el deseo de ruptura era tan fuerte que utiliza la imagen de la *tabula rasa*. El sujeto femenino aparece aquí en retrospectiva como fragmentado y descentrado. El hecho de que al volver se quede en el país es el resultado de la escritura de su novela. Antes todavía no era escritora, pero ella sentía un deseo fuerte de escribir. El acto de escritura tuvo un impacto en su vida: transformó el deseo de olvido que la hizo partir al exilio. La cita indica también una relación estrecha entre las dos historias, la intra-historia personal y la historia del país. Esta relación se concretiza en el tema y el trabajo de la memoria que la protagonista viene cumpliendo después de su regreso.

Me veo con los ojos del recuerdo. Mis pasos recorren otra vez el camino de regreso: soy testigo de mí misma. Estoy presente en ese momento al que escojo llamar “entonces”. Y porque estoy “presente” deja de ser pasado. ¿Qué juego es este? (Zardetto 2005: 14)

[...]

Me doy cuenta que regresar es una imposibilidad.

No se vuelve nunca a lo mismo, ni somos ya los mismos. (2005: 15)

[...]

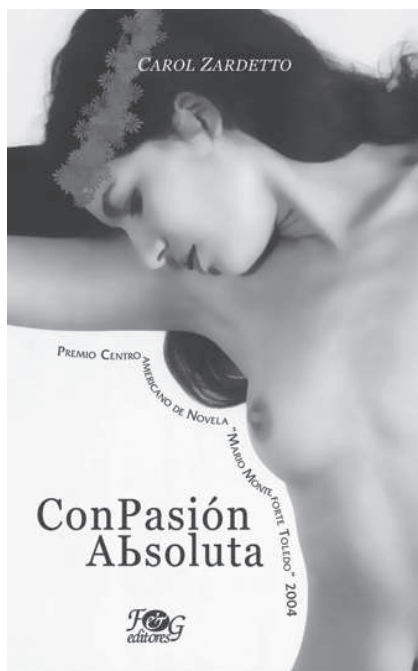
Entro y salgo de un pretérito anterior como quien lucha contra el sueño. (2005: 15)

Como muestran estas citas, *Con Pasión Absoluta* es una metanovela que reflexiona sobre el tema de la memoria. *De facto* el regreso contradice al mito, porque el regreso, en el fondo, no es posible. Esta contradicción caracteriza muchas obras literarias que tematizan cuestiones de la memoria en sus entrelazamientos de pasado y presente, de lo real y de lo irreal, de vigilia y sueño (Spiller 2015a)², de lo privado y lo público. Esta *mimesis de la memoria*

2 La temática del sueño es recurrente en la literatura guatemalteca.

toma en cuenta el funcionamiento de la memoria, sus capacidades, sus límites y también su “medialidad”, que podríamos añadir aquí desde un punto de vista analítico. La mención del sueño no es por azar, sino que corresponde a una isotopía que atraviesa la novela entera.

La tapa de *ConPasión Absoluta*



Vemos la parte derecha superior del cuerpo desnudo de una mujer crucificada³. El cristo femenino porta una corona de flores, no de espinas. No vemos ni los clavos ni las heridas de una persona crucificada, sino la cabeza, una parte del brazo y el seno. La cabeza está

³ Agradezco a la autora por concederme los derechos de reproducción.

inclinada hacia la derecha, los ojos o están cerrados o miran hacia abajo. En una cultura marcada por el catolicismo, el patriarcado y el machismo esta imagen transforma un símbolo fundador, el cristo crucificado y redentor de los hombres. La imagen de la mujer en la portada contiene varios niveles simbólicos: primero, remite al sufrimiento de las mujeres, su pasión en el sentido cristiano de la *via crucis*. En un segundo nivel alegórico, remite al sacrificio y la resurrección de la mujer crucificada que trae también la redención para todas las mujeres. Por último, muestra una mujer bella y blanca, en una estetización idealizada que representa un modelo clásico de belleza, que por cierto no corresponde a la mujer indígena. Su clasicismo exhibe una belleza fuera del tiempo, casi como las fotografías del diseñador alemán Karl Lagerfeld que se distinguen por un lenguaje estético que mezcla tonos neutros, casi esterilizantes con tonos románticos o romanticistas.

Más tarde en la novela, Irene, la protagonista denuncia el racismo y el machismo de la sociedad guatemalteca por marginar y reprimir a las mujeres:

Nací en un país indígena. Un país de piel oscura, pero mi piel es clara. Soy mestiza, pertenezco a una raza que no acepta su historia. Vivo al ritmo de otro calendario que marca los mismos días, fui educada para adorar a otros dioses, lo cual implica que veo la vida con otros ojos... Vivo en una tierra conquistada. (Zardetto 2005: 141)

La tapa del libro presenta una provocación simbólica. A continuación veremos que por relacionarse con el contenido de la novela esta imagen crea una dimensión intermedial. Por el momento basta indicar la *textualidad* de las letras del título. Salta a la vista la escritura conjunta de “ConPasión” y la peculiaridad de la “P” en mayúscula en la línea superior, que en la línea de abajo

se invierte en una “b” larga en minúscula. El foco de atención es el sustantivo “Pasión”, que se transforma por su inversión espejular en algo absoluto.

Tomando en cuenta la etimología del término absoluto del verbo latino *solvere* y su participio (*solutum*), encontramos el sentido de desatar, desvincular. En español, esto significa *suelto*. La preposición “ab” añade la idea de una separación total.

Sin conocimiento del texto, el atributo “absoluto” pone en tela de juicio el sustantivo “pasión” que fonéticamente se presenta por su tipografía como “compasión”. Lo Absoluto, que desde su etimología es un concepto de lo incondicionado e independiente, aparece así como una noción ambivalente que une pasión y compasión. Ambas, presentadas como valores absolutos, existen por sí mismas. Ambas no están sujetas a nada porque lo Absoluto es lo que existe separado (*ab-suelto*) de cualquier otra cosa. Prolongando este pensamiento podemos concluir que mientras ambas no dependen de nada, todo depende de ellas. Es como en la noción platónica de las ideas que define una realidad superior y lo Absoluto.

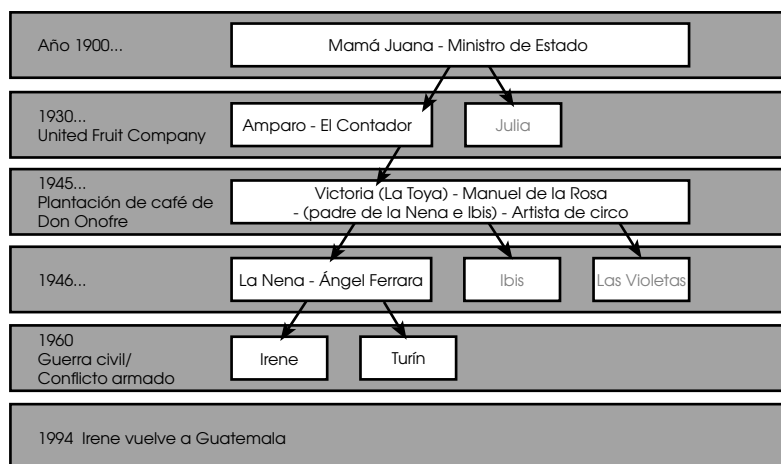
Ahora bien, ¿cómo se representa lo absoluto en el texto? La novela se sirve de una serie de metáforas para crear una pictorialidad narrativa. La metáfora clave es el agua, sobre todo la imagen del mar, cuyos valores simbólicos se manifiestan en forma variada, pero también a través del tema del río que, como veremos más adelante, constituye la isotopía del fluir de la vida.

La historia

Irene, la protagonista y narradora en primera persona, regresa a su país natal, Guatemala, desde Canadá, donde había vivido varios años y después de varios viajes por América Latina. El motivo del regreso es la enfermedad de su abuela moribunda. Ella quisiera acompañarla en sus últimos días de vida. La vuelta ocurre en

una situación políticamente densa y violenta⁴ que desata en ella una serie de sentimientos olvidados, que la impulsan a narrar la historia de su familia desde su tatarabuela, Mamá Juana, hasta su madre, La Nena. Paralelamente a la historia de la familia de Irene se describen los acontecimientos políticos, económicos y sociales que constituyen la historia de Guatemala y el entrelazamiento de dichos eventos con la vida de la familia.

Árbol genealógico (aproximativo) y cronología de la familia



Como en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, y en otras sagas histórico-familiares, es una tarea ardua establecer una cronología exacta, por eso esbozo un esquema que resume las fechas que establecen el marco temporal de la historia y de las

4 “La atmósfera de la casa era agobiante [...] La abuela se moría. [...] La atmósfera del país era agobiante. Los periódicos ensangrentados de noticias, una rampante corrupción, hechos insólitos que tocaban todos los días la puerta” (Zardetto 2005: 139).

épocas en las que las progenitoras de Irene viven. A pesar de la escasez de fechas concretas, es posible situar a los personajes en un tiempo determinado teniendo en cuenta la información acerca de los desarrollos históricos acontecidos paralelamente.

Mamá Juana (la tatarabuela de Irene) estuvo casada con un Ministro de Estado. Al enviudar se fue con sus hijas y montó su propio negocio en Barberena. Pasado un tiempo se enamoró del novio de su hija Julia. Esta por despecho se casa con un funcionario americano retirado de la United Fruit Company⁵, empresa que se establece en Guatemala a principios del siglo XX. John, uno de sus hijos varones, muere en la Guerra⁶ luchando para los americanos.

Es el año 1944 cuando la nieta de Mamá Juana, Victoria (la abuela de Irene), va a vivir temporalmente en la ciudad en casa de su tía Julia. En el capítulo IX se relata el comienzo de las protestas violentas contra el gobierno de Ubico.

Mamá Amparo y su hija Victoria viven y trabajan cerca de una gran plantación de café de la familia de Don Onofre de la Rosa y Morel, un español afincado en Guatemala desde principios del siglo XX. Su hijo, Manuel de la Rosa, deja embarazada a Victoria, quien apenas tiene 14 años. La Nena nace como fruto de esta unión. Con quince años, La Nena empieza una relación con Ángel Ferrera y poco después se queda embarazada de su primera hija, Irene.

En el año 1964 Irene visita por primera vez la casa de su padre⁷. En 1967, cuando Irene y su hermano van de vacaciones a la

5 “Allá se casó, de pura decepción, con un gringo, [...] Era un funcionario retirado de la United Fruit Company” (Zardetto 2005: 163).

6 “Sus hijos varones se fueron a la Guerra. Hace un año recibió un corazón púrpura. A John no lo volverá a ver” (2005: 170).

7 Se explican los sucesos ocurridos en el país al mismo tiempo que la primera vez que Irene y Turín visitan a su padre: “El 24 de Enero de 1962, en una

playa, se enteran de los acontecimientos en el país⁸. Poco después se quedará a vivir con su abuela en casa de su padre. Después del secuestro de su hermanastro, aproximadamente a principios de los años 70 (Zardetto 2005: 295), su padre decide salir con toda la familia del país. Irene ingresa en un internado en los Estados Unidos. A partir de entonces realiza sus estudios fuera de Guatemala y solo vuelve esporádicamente de vacaciones.

La relación más importante es la que Irene tiene con su abuela Victoria. Su muerte constituye el marco de la acción en el presente y ella representa el principio narrativo, porque es la que cuenta las historias. Como la abuela que García Márquez reclama como fuente principal de su escritura, ella inspira con sus cuentos la imaginación de Irene. Por eso ella, con su saber del pasado, no conecta solamente las generaciones, sino ella misma representa el principio antropológico del narrar: el despliegue de la imaginación que constituye sabiduría.

La estructura narrativa

Para una mejor comprensión de la historia de la novela resumo aquí su compleja estructura narrativa. Esta elevada complejidad refleja y modela la infinita y heterogénea multiplicidad de lo real, de la vida en Guatemala y también del mar en el nivel simbólico, su estructura:

- presenta dos historias principales, la de la protagonista y su familia y la de Guatemala, sobre todo la situación política de la segunda mitad del siglo XX,
- contiene múltiples historias intercaladas y entrelazadas entre sí que exigen un lector atento y activo,

céntrica avenida de la capital dieron muerte a Ranulfo González” (2005: 269).

8 En diciembre de 1967, uno de estos grupos mutiló y asesinó a Rogelia Cruz Martínez, ex Miss Guatemala, conocida por su oposición al gobierno (2005: 289).

- expone una pregunta crucial: ¿Cómo se relacionan y conectan los niveles de la historia y del discurso narrativo?
- entrelaza ambas líneas creando una arquitectura esférica cuyo eje es el “desexilio”, el proceso de reintegración al propio país,
- se basa en una *mise en abyme* (de contenido) porque su escritura es un tema central. La *mise en abyme* permite transformar el deseo de cortar el pasado.

El nivel histórico colectivo se constituye por toda una gama de tipos textuales, citas y documentos variados, que presentan los hechos comprobables de la historia guatemalteca. Estas referencias extratextuales, si bien verificables, ya se presentan en configuraciones de carácter experimental, algunos son encuadrados, se utilizan distintos tipos de letra, las páginas son fragmentadas, etc. Los hechos históricos hablan por sí mismos, su presentación sin embargo es un montaje creativo, que insinúa el carácter fragmentario y multifacético de la realidad histórica. La transparencia de los significantes históricos supuestamente literales, denotativos y concretos, con estos recursos, recibe un toque dinámico, multifacético y opaco que crea un efecto deconstructivista.

En el nivel personal e individual de la memoria familiar esta dinámica se convierte en confabulación, es ahí donde Zardetto explota la riqueza de los significantes. Sin ser una mera celebración del encanto estético del lenguaje, se explora la expresividad y la capacidad de la lengua, de la palabra poética, para captar las perturbaciones de la memoria, su carácter fantasioso, fantasmático y a veces delirante. La *mise en abyme* capta la evasiva realidad de la memoria y hasta cierto grado también de las experiencias traumáticas. La escritura especular de Zardetto alcanza una sutileza sumamente precisa en la representación de estados de ánimo y de sentimientos que muestran las discontinuidades y las rupturas resultantes de los entreveros de disparidades de las relaciones

asimétricas de poder entre los sexos, que caracterizan el proceso del “desexilio”.

El Ríos Montt interior

Esta estructura doblemente doblada, experimental y fragmentada, contiene un saber antropológico y un cuestionamiento de la naturaleza humana. La historia colectiva y la historia privada e individual se unen en el reconocimiento del mal, por ejemplo al mencionar el genocidio y las masacres históricamente verificadas como la de “Las Dos Erres”. No se culpa directamente al presidente responsable en este momento, al general Ríos Montt, sino que se descubre el mal dentro de uno: “Todos llevamos la semilla del mal dentro: un pequeño Ríos Montt, muerto de pánico, que manotea buscando seguridad. El peligro está en que se active y caigamos en la tentación de escucharlo” (2005: 109). En el artículo mencionado todavía no publicado, la autora misma lo explica de la siguiente manera: “Vi con claridad cómo las biografías eran líquidos afluentes de ese río subterráneo y que comparten su biología y su materia. Comprendí que la memoria y la Historia, forman un tejido que no puede deshilvanarse” (2015). Esta frase remite, con el río subterráneo, a la metafórica del agua ya mencionada arriba, que se manifiesta a lo largo de la novela como una isotopía rica y diferenciada. La imagen que se relaciona directamente con la escritura se encuentra también al final de la novela:

Decidí escribir y que eso justificara el paso del tiempo. [...] Hoy sentí que la vida llegaba al fin de esta historia. Las palabras dejaron de fluir como si se hubiera secado un torrente. Algo aprendí. Presa de mis pesadillas, no tuve antes la osadía de crearme, de parir a la hija de otro sueño, de otra idea, de otra historia. El pasado iba a matarme. Debía aniquilarlo: esta es la historia de un asesinato. Sepulté un ayer que no tiene ya nada que decirme. Lo sepulté en este océano de palabras. (2005: 369)

El lector comparte con Irene sus desencuentros y reencuentros con el pasado. El regreso a Guatemala abrió en ella un proceso de emancipación de un pasado presente y ausente al mismo tiempo. Irene, cuyo nombre proviene de la diosa griega de la paz, es una mujer que enfrenta los fantasmas del pasado. Al hacerlo, integra la historia individual en una conciencia histórica más amplia que no solamente es una historia de las mujeres, sino del país. Zardetto no critica solamente los roles de género, sino el abuso del poder y la violencia del sistema patriarcal. Su texto forma parte de la nueva novela histórica, porque la guerra civil y la historia del siglo veinte son temas centrales, pero lo más importante son las huellas, las cicatrices que dejaron los eventos históricos en la vida de los personajes y la apertura de nuevas perspectivas, de una *vita nova*, por eso también es una novela familiar y social, una novela de amor y una novela sobre la novela. Valeria Grinberg Pla acierta al respecto:

La coincidencia de la responsabilidad por crímenes políticos (que con la llegada de la democracia son denunciados públicamente) y por crímenes perpetrados en el seno de la familia y en el ámbito de lo privado y en donde las víctimas son mujeres –que solo son develados por la trama ficcional de la novela– no es casual. Más bien, sugiere el carácter patriarcal de la dictadura. (2008: 8)

Con eso puedo concluir que la escritura femenina se integra en una perspectiva más amplia, que trae consigo un proyecto no solamente ético, sino también estético de renovación del lenguaje y de las formas de narrar. Zardetto utiliza como muchos escritores guatemaltecos los sueños para abrir el acceso a una afectividad sutil y elevada, que se encuentran también en las descripciones cotidianas, de las “cosas pequeñas”, de sentimientos y emociones que no tienen que ser ni grandes ni heroicos. Al considerar los

sentimientos y las emociones con tal cuidado, la narración conmueve también al lector y abre nuevas perspectivas para la convivencia dentro y fuera del texto. El tema crucial es el amor. La novela describe a través del trabajo de memoria que Irene viene realizando el desarrollo de un amor erótico, corporal y pasional al amor compasivo y universal. Esta *compasión* supera el trauma. El regreso se efectúa como un enfrentamiento con un trauma que es al mismo tiempo colectivo e individual. Frente al horror extremo que desmorona la integridad psíquica, se descubre por la escritura un amor transfigurado que concierne a los problemas de pertenencia a una determinada cultura, religión raza, nación o género. Estos problemas pueden conducir a un odio contra sí mismo y a todo lo que uno representa. En cambio, con una reflexión transcultural como se ejecuta en la novela de Zardetto, se puede imaginar y encontrar el camino hacia una convivencia más pacífica.

Bibliografía:

- ASSMAN, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, C.H. Beck.
- ETTE, Ottmar, MACKENBACH, Werner, MÜLLER, Gesine y ORTIZ WALLNER, Alexandra (eds.) (2011) *Trans(it)Areas. Convivencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal*. Berlin, edition tranvía.
- GRINBERG PLA, Valeria (2008) "Recordar y escribir para vivir. La recuperación (inter)subjetiva del pasado en *El corazón del silencio* de Tatiana Lobo y *ConPasión Absoluta* de Carol Zardetto". *Istmo*. 16 [en línea]. En: http://istmo.denison.edu/n16/articulos/grinberg_recordar.html [varias consultas].
- HALBWACHS, Maurice (1925) *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France.
- (1950 [1939]) *La mémoire collective*. Paris, Presses Universitaires de France.

- OETTLER, Anika (2013) "Guatemala". En: Hensel Silke/ Potthast Barbara (eds.) *Das Lateinamerika Lexikon*. Wuppertal, Peter Hammer: 124-130.
- PRIES, Ludger (2007) *Die Transnationalisierung der sozialen Welt: Sozialräume jenseits von Nationalgesellschaften*. Frankfurt, Suhrkamp.
- MÉNDEZ PENEDO, Lucrecia (2007) *El hilo del discurso*. Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- SPILLER, Roland (2014) "Guatemala en perspectiva transcultural". *Hispanorama*. 144: 8-54.
- (2015a) "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. La pesadilla de la historia en Guatemala. Ejemplos literarios de Horacio Castellanos Moya, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa y Carol Zardetto desde la neurobiología". En: Roland Spiller, *et.al. Guatemala: nunca más*. Guatemala, F & G Editores: 167-209.
- (2015b) *Guatemala: nunca más. Desde el trauma de la Guerra Civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Guatemala, F&G Editores.
- WELSCH, Wolfgang (1999) "Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today". En: Mike Featherstone, Scott Lash *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London, Sage: 194-213.
- ZARDETTO, Carol (2005) *Con Pasión Absoluta*. Guatemala, F&G Editores.
- (2015) "Escribir una novela de la posguerra". En: Roland Spiller, *et.al. Guatemala nunca más*. Guatemala, F & G Editores [en prensa].

PARTE III:

Límites, cuerpos,
identidades múltiples

La metafísica del “huacho” en Latinoamérica: el barroco del padre ausente

Miguel Alvarado Borgoño
(Universidad Central de Chile)

Naturalmente, las cosas no encajan tan bien en la realidad como las pruebas en mi carta; la vida es algo más que un rompecabezas que hay que resolver; pero con la corrección que resulta de este escrito, una corrección que no puedo ni quiero extender hasta el detalle, se ha logrado en mi opinión algo tan próximo a la verdad, que puede tranquilizarnos un poco a ambos y hacernos más fáciles la vida y la muerte...

Franz Kafka

El padre como ausencia. Género, literatura y antropología en Sonia Montecino

En este capítulo deseamos dar a conocer la existencia de un género textual que deambula entre lo científico y lo literario, lo hemos denominado Antropología Poética Literaria Chilena (Alvarado 2000, 2002a, 2002b, 2006, 2012, 2014), y lo expondremos desde un texto y una autora puntual, la cual, desde lo que ella denomina “cruce” (Montecino 1992) ha unido: problemática de género, reflexión teórica antropológica y estrategias textuales netamente literarias, ello reflexionando respecto “de y desde” la especificidad del género femenino en Sudamérica. Para ello asumiremos como tema primordial la problemática e identidad textual de un texto fundamental de esta corriente, el cual da cuenta y a la vez genera nuevas subjetividades. Nos centraremos en el libro *Madres y huachos, alegoría del mestizaje*

chileno, obra de la Premio Nacional de Humanidades y Ciencias Sociales de Chile (premio obtenido en el año 2013), la etnóloga y novelista Sonia Montecino Aguirre.

En este libro de ensayos literarios y antropológicos, Montecino reflexiona sobre la condición esencial de “hijo sin padre conocido”, condición que es la propia de la mayoría de los latinoamericanos desde la conquista europea, lo que posee una continuidad en el siglo XX en la figura del “huacho”, que deriva de la voz quechua *Huaqcha* (niño huérfano que es protegido por el Incanato), pasa a ser un adjetivo descalificador sinónimo de “bastardo”. Por tanto, sostiene la existencia de una suerte de “bastardía esencial” de los latinoamericanos, y por tanto en los chilenos, en estos 500 años de aculturación eurocentrada.

Nos centraremos concretamente en la reflexión de Montecino, en el influjo que ha tenido en el medio chileno y latinoamericano esta bastardía fundamental, lo que se ha expresado, por ejemplo, en las reediciones, premios y citas que este libro ha merecido; pero más concretamente nos centraremos en la subjetividad que involucra este proyecto literario y etnológico, que da cuenta del modo en que lo femenino se constituye desde una ausencia de lo masculino, ausencia como pareja de “la” mujer y del mismo modo abandono del padre, y por ello se erige desde una falta, lo cual contradice la idea lacaniana del padre como epicentro de la cultura y de la ley: ¿portaríamos los latinoamericanos una cultura descentrada por la ausencia del padre como eje de integración psicocultural?

Así, requeriremos de ubicar las formas literarias que a su vez van generando una subjetividad en la cual la figura del padre como “falo totémico” (Lacan 1989) es textualmente sustituida por otros tótems generadores de integración, pero desde figuras no específicamente patriarcales, al menos en lo referido a la idea eurocentrada del patriarcado.

Singularidad del padre: ausencias y elocuencias de los sometimientos

La noción de *géneros nómadas* (Butler 2001, 2002, 2004, 2006) nos remite a algo profundamente nuevo, y del mismo modo algo hondamente antiguo en Latinoamérica, nos traslada a la interrogante sobre los roles y a la definición misma de las identidades genéricas mutantes, desde una identidad sociocultural diversa, heterogénea y especialmente en rotación en la Latinoamérica de los últimos 500 años, que debe adaptarse a las formaciones sociales, primero el mercantilismo colonial y luego el capitalismo periférico; desde la hacienda servidora de la metrópoli, hasta la pauperización de los “desterrados de la modernización”, que habitan las periferias (la mayoría de los latinoamericanos y latinoamericanas). Habitamos el sudamericano capitalismo que quizás más que nunca es hoy en el siglo XXI adyacente y dependiente.

En Latinoamérica los roles genéricos se reordenan, modifican y reelaboran desde el momento de la conquista del siglo XV, se trata de un “temblor cósmico”, que da la vuelta a todos los sentidos y significados para los indígenas. Este “temblor de cielo” se vive como un rito por la supuesta “visitación de dioses” y por la tragedia también ritual de la muerte, ello concretado en el asesinato, la explotación en el trabajo y el contagio de enfermedades que padecen los habitantes originarios; esto forma parte de un gran acto de violencia y particularmente de violencia ritual: rito unido a la palabra (Morandé 1984) que justifica el genocidio y le da sentido cósmico, que obliga a repensarse, y a originar un nuevo mundo, donde la nueva mujer, no es ni la indígena nativa, ni la europea trasplantada: es una ausencia con una prominente presencia funcional y simbólica en la organización de la producción y de las subjetividades en este nuevo mundo.

El descubrimiento de América y posterior colonización es el genocidio más importante del que se tiene registro en la

historia humana, y desde él se generó una identidad mestiza e imprecisa, que no dio lugar, como lo pretendía el terreno de la ilusión romántica en la fundación de los Estados Nacionales latinoamericanos, a una nueva Europa, y, en muchos sentidos, Latinoamérica vive un sincretismo aún inconcluso. Todo tuvo que ser resignificado y sigue aun siéndolo, en una dialéctica entre la identidad imprecisa mestiza y la erudición eurocentrada, pero generando, casi sin proponérselo, sus actores y sus signos con trazos particulares y genuinos, especialmente por parte de las formas culturales populares.

Para hablar de lo femenino fue necesaria otra escritura, otras palabras y otros valores, ello desde la rotación de los signos, donde la escritura de género se invisibiliza (de partida porque no se enseñó por varios siglos a leer a las mujeres y luego porque no se reconoció su escritura más que por textos marginales como, por ejemplo, las confesiones de monjas enclaustradas, la poesía de circulación doméstica o en salones oligárquicos y las cartas íntimas). Esta ausencia de la voz escritural femenina ha sido un tipo textual desde mediados del siglo XX donde aparecen unas literaturas de mujeres con una identidad genérica femenina, y, como novedad y desafío, aparece en el extremo del continente un género híbrido que comienza hoy a pensar la identidad femenina desde su potencia como “maternidad” biológica y cultural (no naturalizándola sino resaltando su eficiencia simbólica): la Antropología Literaria Chilena, y específicamente desde *Madres y huachos...* de Sonia Montecino, que apunta a esta “falta”: la del “falo totémico” que define a la ley eurocentrada. Es justamente una ausencia, la cual intenta ser sustituida por un juego de máscaras, donde muchas veces es la mujer latinoamericana la que defiende los valores que más la perjudican justamente para subsanar esta falta: es por ello que aquí hablaremos de la identidad femenina, desde el ejercicio del falocentrismo, pero siempre desde su ausencia, desde su falta

y desde los intentos de sustitución, reemplazo y soldadura de la rotura en la *cadena signifiante* (Lacan 1989).

Afirmamos también que simultáneamente esta palabra ha surgido desde un género híbrido y por parte de mujeres, en este caso de Sonia Montecino, que nos invita a la reflexión. La hipótesis de la escritora y antropóloga chilena en su ensayo antropológico, es no solo que la condición de orfandad es la que define a Chile y por extensión a lo latinoamericano en el plano del género femenino sino también, superando al género femenino, es el modo en que se desenvuelve la síntesis barroca desde la conquista.

Pero queda una pregunta abierta: si no existe el varón como eje de la integración, ¿cómo se integra el sistema étnico social latinoamericano? Se trata para nosotros de un “barroquismo del padre ausente”, que en su ausencia constituye una falta y desde una falta origina máscaras y por lo tanto identidad. Sonia Montecino es el detonante de una reflexión “sudaka” y, de algún modo, marginal y contestataria del orden burgués, que intentamos continuar, no obstante, nunca sobreinterpretar. El libro de Montecino es en sí una generosa invitación: la proyección que damos a sus ideas son nuestra responsabilidad porque son nuestras opiniones, una forma asumida de “delirio”, como creación y apuesta.

El padre, eternamente el signo ancla y encadenamiento

Cuando el psicoanalista Jacques Lacan suspende su propia Escuela, cometiendo casi un parricidio voluntario, anuncia su cometido desde su condición de gran padre perverso y polimorfo, y así consciente y cruel; da cuenta icónicamente del papel del padre en la cultura occidental como sostén simbólico de la ley, pilar del sentido, epicentro de la estabilidad y la integración del sistema social. Lacan, el inanalizable según Roudinesco (1993), es el que no tuvo padre en un sentido conceptual, cometiendo la originalidad

de mezclar más allá de lo que se creía posible distintas disciplinas y teorías; tuvo que refundar el freudismo para crearse a sí mismo. Por ello, es el único padre posible capaz de asesinar ritualmente su propia escuela, dejando en la orfandad incluso a aquellos que aseguran ser: ¿más lacanianos que Lacan?

Desde un intento de meditar lo latinoamericano, en las distintas formas de pensamiento situado que ensayamos, nos preguntamos ¿qué ocurre cuando la figura totémica está ausente?, ¿cuándo el padre es una ausencia que no del todo suscita añoranza?, y peor aún ¿qué ocurre con un sistema cultural cuando se define desde esta condición de orfandad? Tanto o más que el padre violento, el padre como huella aislada, como ausencia, es aún más dañino; esta privación de presencia ocasiona el desmembramiento de la personalidad, en definitiva genera sufrimiento intrapsíquico; en esta situación, la presencia vive en el plano de la subconsciencia pero no se materializa en el gesto del abrazo, el padre que ignora es más cruel que el padre que conscientemente daña. El daño de ignorar es negar mezquinamente un trozo de vida, una parte de la estructura psíquica diseñada para soportar temporales, remedio para el desamor o para el exceso de este y, en general, para todas las formas de dolor, ¿será tal nuestro dolor?, ¿cómo zurcimos los bordes de esa rasgadura?

Montecino piensa situadamente para invitar
a seguir pensando

El libro de Sonia Montecino se estructura desde esa carencia que de dolorosa, pasa a ser ritual y luego festiva. Montecino demuestra que la ausencia del padre no es una carencia, sino una ausencia legitimada, una forma de hacer cultura, como en el sistema avuncular, particularmente donde la figura del padre la ocupa el hermano de la madre. El sistema cultural latinoamericano resuelve en el rito una vivencia exótica para el ethos europeo, que llega

a no ser carencia y, por ello, no llega a ser dolor sino diferencia, especificidad. Tal ejercicio teórico requiere de la transgresión textual, para hacernos olvidar el pecado de negar al padre, negarlo más de tres veces, sin dejar que ningún gallo cante. Tal pecado solo puede hacerse desde un texto heterodoxo, desarraigado de los géneros y, por ello, luminoso en su libertad expresiva: el breve libro de Montecino. Este texto es, sin duda, un nicho de transgresiones, y toda lectura interpretativa del mismo debe llegar en algún momento a la enumeración de las irreverencias ideológicas de género, científicas, y por sobre todo, la más importante para este capítulo, la transgresión tipológica: gozosa es la transgresión a la cual nos convida Sonia Montecino con este libro: travesía en nuestras máscaras, por nuestros ladinos disfraces de mestizos, según la pensadora Guadalupe Santa Cruz, prologuista del libro (Montecino 1991).

En este texto, que viola públicamente una de las leyes primordiales de nuestra cultura, la palabra (como encubridora de la experiencia y el rito que le están disociados), nos provoca en forma ininterrumpida un gesto de asombro, de temor incluso, ante las figuras reconocibles que este desentraña. Sorpresa y euforia contenida de quien es atrapado en su propia bufonada, "demonio feliz" sin lugar a dudas, descubierto en la comedia festiva que ayuda a levantar como escenario (1991).

En este análisis, intentamos demostrar cómo estas rupturas se generan desde un argumento, el de la existencia de una identidad cultural barroca, basándose en una apertura a la intertextualidad (Genette 1989) y la teoría literaria, y desde una identidad de género: la de "ser mujer que escribe", hasta llegar a un tipo de "lugar" que definimos como barroco, tanto porque habla del barroquismo latinoamericano, como porque sus formas textuales, recargadas de un "barroquismo textual" lo asocian con la literatura, y en el que la metáfora, bella y estridente, ocupa el lugar que en

algún momento ocupó el “dato empírico”. El libro de Montecino hace pensar y nos hace pensar aquí, justamente porque su primera ruptura es con la etnografía como método de campo, para transformarse en una etnografía de las subjetividades expresadas en textos orales y escritos a los que permanentemente se alude.

Desde el subtítulo del libro, como primera estrategia paratextual, se habla justamente de una “alegoría del mestizaje chileno”. Sabemos que una alegoría no es de ninguna manera una descripción objetiva; por el contrario es una recreación creativa, un hecho semiótico que mantiene el vínculo entre significado y significante de forma mimética, no pudiendo nunca confundirse lo alegorizado con la alegoría misma. El texto de Montecino no es Chile en ninguna de sus esferas, y ninguno de los valores que nos propone tiene pies ni caminan. Este libro es un mundo propio que se gesta en la conjunción de las condicionantes de la autora empírica, combinadas creativamente por la autora textual, y de allí la “barroca alegoría”, que son el propio delirio suscitado por las obsesiones de Montecino.

El libro está compuesto por textos disímiles, lo cual se explica, desde el origen de los mismos; no obstante, los hilos conductores son básicamente temáticos o semántico- macroestructurales, se definen desde varios temas: la mujer y la maternidad, la orfandad expresada en el “huacherío”, la síntesis ritual, la oralidad, el poder. Su hipótesis esencial es la primacía que tendría la condición de hijo ilegítimo o huacho en la identidad cultural de Chile y por extensión de Latinoamérica, ello desde una lectura que se apoya en términos argumentales en fuentes sociológicas, antropológicas e históricas, y recurre, a nivel del estilo (en el plano de las metáforas utilizadas y de las citas que afianzan la textualidad), a las formalidades de la literatura, la que se constituye en una fuente básica; por ello, lo literario es tanto un sostén intertextual como expresivo.

El texto ha sido leído como un alegato desde el género sexual. Nosotros creemos que, sin dejar de serlo, es ante todo un experimento textual que busca llenar vacíos, que no solo se remiten al tema del género sexual, sino que guardan relación con la expresión misma en un contexto de redemocratización chilena, justamente si Chile salía de una dictadura machista y criminal, el pensar el género involucraba pensar el proyecto cultural de la redemocratización chilena. Por ello, además de demostrar un argumento respecto de lo femenino (lo que en sí hace), este texto es un experimento que abre la ruta a nuevas formas expresivas: así la problemática de género desborda lo femenino e inunda a la pregunta por la cultura toda.

Decir desde el género femenino,
cuando todo comienza

Este libro fue escrito en parte en dictadura y publicado en democracia, pero en un contexto donde la antropología chilena era un gesto exótico, mínimo y poco peligroso, una disciplina de elite pasada por alto por los mecanismos de la represión en la academia, por ello impacta más al campo literario que al científico; desde la concesión del Premio Academia Chilena de la Lengua en 1992, ya la autora había publicado una novela con bastante éxito de crítica: *La revuelta* (1988). *Madres y Huachos...* es el primer texto donde verdaderamente se ve la audacia de la teoría dentro de la antropología chilena contemporánea. Para ello este libro de Montecino debe romper con una premisa básica, que la antropología chilena aprendió de sus maestros europeos: la reflexión antropológica teórica es fruto del esfuerzo de años interminables de trabajo de campo; así entendido, el esfuerzo teórico de la antropología en su función de “acumuladora de verdades”, es posterior a un proceso sistemático de búsqueda de información empírica. La verdad es posible de encontrar a través de la experiencia de nuestros sentidos, los que no

mienten, desde el principio positivista y neopositivista de isomorfía entre lenguaje, pensamiento y realidad. Por lo tanto, el texto de Montecino, se sale del margen. Visto así, este libro es antropología, pero no la antropología –insistimos– que enseñaron los maestros europeos (Alfred Metraux, Mischa Titiev, Milan Stuchlik, entre otros) y que sus discípulos latinoamericanos digirieron con sumisión, en ocasiones inteligencia y, sobre todo, con disciplina.

Género y metatextualidad

Desde una mirada tipológica poco profunda, el texto de Montecino es un ensayo, así nos lo dice su autora y así es leído; no obstante, cabe inmediatamente la pregunta ¿De qué tipo de ensayo se trata? ¿Es un ensayo antropológico, un ensayo literario, un ensayo histórico o un ensayo sociológico? Nuestra presunción básica sostiene que se trata de un ensayo antropológico literario y ello se demuestra en una visión de conjunto del mismo. Las preguntas anteriores no son solamente importantes para nosotros en este capítulo, ya se la plantea la propia autora en el inicio del libro y la respuesta la intenta dar ella misma desde el principio, pero a decir verdad, no nos deja del todo satisfechos... Se trata de un ensayo es decir de una tradición escritural que más que en la rigurosidad se posa en la libertad de asociar ideas sobre un objeto (Montecino 1991: 14). Luego agrega justamente el dato respecto de su valoración de lo intertextual, lo cual nos da luces para entender su esencia tipológica... “escritura que se vale de otras, escritura que toma lenguajes y metáforas para constituirse” (1991: 15). Queda pues la pregunta por la tradición que da sentido al texto en términos de género y la continuidad que intenta generar. Para nosotros, ello se explica por el carácter transgresor del mismo. Se trata, en definitiva, de un nuevo tipo de ensayo literario y del mismo modo con raíces científicas que se abre desde la intertextualidad y la metalengua (Mignolo 1986) a un nuevo tipo de género textual.

En lo que respecta al plano concreto de la metalengua de este texto, es difícil hablar de un discurso que ya ha tomado un carácter "canónico" en el ambiente intelectual chileno. No obstante, la transgresión que significa en el canon antropológico tradicional para nuestro país, al incluir tanta referencia literaria y –por sobre todo– al no significar en sí mismo una sistematización de una experiencia de campo prolongada, representa así una nueva forma de hacer antropología y también de hacer literatura.

La utilización del lenguaje, que proviene del ámbito del arte y la literatura, no es nueva en las ciencias sociales latinoamericanas. Se trata justamente de retomar una línea que proviene del romanticismo sudamericano, desde Sarmiento a Martí, el nivel literario representa la base primero del ensayismo y, luego del propio texto con pretensiones científico social. Más la novedad del libro de Montecino, es el abierto recurso a la analogía estética como modo de articular el texto y darle un sentido; dice todo cuidando el estilo, pero además el argumento racional se define desde categorías originadas en lo estético, particularmente en lo estético literario.

El eje metalingüístico se juega de la siguiente forma en el libro de Montecino: el proyecto ecuménico del barroco determina, desde el primado del rito y de la oralidad, la aparición de una identidad mestiza que se juega en la polaridad hombre/ mujer, blanco/ negro, y dialécticamente se resuelve en la polaridad esencial de nuestra identidad como país, la de la madre y su(s) huacho(s).

Concretamente en la metalengua de este texto, vemos diversas intencionalidades en su émica, una es ideológica, la del género sexual, la otra es teórica, no obstante, para nosotros, la teórica rebasa y supera ampliamente a la ideológica. Si se trata de un texto de agitación, ello se hace desde una originalidad teórica que sobrepasa la meta valórica. Pero existe un tercer factor metalingüístico implícito y que es la licencia de la metáfora, la posi-

bilidad implícita de recurrir a la metaforización de los conceptos para elaborar el texto. Justamente, este factor de la metalengua, el cual aunque está centrado en la reflexión analítica, no obstante, recurre a un lenguaje lleno de belleza y barroquismo que define el tipo textual; ello no constituye argumento sino una práctica textual permanente que representa un hecho fundante también de la émica del libro.

Respecto del pensamiento de Sonia Montecino y específicamente respecto de la metalengua del libro aquí analizado, existe un texto externo que resulta fundamental. Se trata del discurso de aceptación del Premio Academia Chilena de la Lengua, donde la metalengua a nivel teórico e ideológico queda bastante clara...

la oralidad es la forma en que ethos latinoamericano ha transmitido su historia y su resistencia frente a la expansión del texto. La oralidad es también el lenguaje, que apropiado por las mujeres, desencadena un habla que se resiste a una cierta economía porque sus tiempos nos son los de la producción en serie sino los tiempos artesanales de la elaboración de alimentos, del hilado, del arrullo maternal, de la dilapidación festiva [...] claves de comprensión en donde tradición oral y tradición escrita, roto y palabra se han conjuntado para proponer una escritura de bordes, de sitios fronterizos. (Montecino 1992: 3)

Como ya afirmamos, en el plano de la ideología, estos textos se definen metalingüísticamente desde la opción de género; el género, y no otra cosa, es el punto articulador de las orientaciones de valor presentes; más aún, en el plano pragmático el texto tiene una intención ideológica: la de pensar el tema de la identidad cultural chilena desde lo femenino, y así lo logra, al menos en lo que respecta a la presentación de un esquema coherente consigo mismo. Esta "Teoría del Huacherio" conlleva asumir un desarraigo

fundamental, que pone en la madre, es decir, en lo femenino, el acento, y allí encuentra su fuente explicativa; no obstante, es una metalengua plenamente situada, comprometida con su contexto social inmediato y mediato; es parte del esfuerzo de una intelectual que responde al proyecto refundacional de la dictadura militar, pero es también un pensamiento definido desde el género femenino. Por ello, no solo es antropología o literatura es también ideología. En este sentido, vemos una metalengua militante, una sofisticada escritura para la agitación.

Agitar violentando el secreto profesional

En lo que respecta a las bases de la metalengua de Montecino en la obra que aquí analizamos, reconocemos dos fuentes metalingüísticas fundamentales en este libro, que se nos presentan básicamente como fuentes teóricas; ellas están fundadas en el aporte de dos importantes pensadores chilenos: Jorge Guzmán (1984, 1991) desde el ámbito de la teoría y crítica literaria, y Pedro Morandé (1984) desde el ámbito de la teoría sociológica. Ni siquiera las fuentes antropológicas o las teóricas del género tienen una influencia tan decisiva en la metalengua autojustificante, en la émica implícita y explícita del texto. Guzmán aporta, básicamente, un elemento en la metalengua que se fundamenta en la pregunta por el mestizaje.

Su oposición entre lo blanco y lo negro que tiñe tanto la escritura como la lectura de textos, resulta un factor primordial. En Montecino resulta patente, a nivel de su metalengua, su voluntad de escribir desde lo mestizo, pero también de invitar a leer desde allí, con ello lo mestizo clave hermenéutica, constituyéndose en una dimensión émica fundamental. Así como Guzmán hace, por ejemplo, una lectura mestiza de Vallejo, Montecino propone una lectura mestiza de nuestra identidad. Con ello, la clave ideológica del género se ve complementada con este nuevo elemento émic, esto es la voluntad de leer y, por tanto, escribir desde la mezcla.

Otro aspecto de su émica es el fundamento que existe en Morandé (1984), desde una perspectiva teórica. Podríamos hacer un largo ensayo respecto del aporte de este autor a toda la obra de Montecino, no obstante, si nuestra interrogante es tipológica, y particularmente en este nivel, metalingüística, debemos afirmar que el tema del proyecto ecuménico del barroco es un aspecto esencial, no solamente a nivel teórico, sino como argumento justificante que da sentido a la exposición. Si Guzmán invita a pensar a leer y a escribir a Montecino desde lo mestizo, Morandé le explica cómo se produce este mestizaje desde su teoría del sincretismo generado a partir este proyecto ecuménico originado en el siglo XVI.

Volviendo a Guzmán, la influencia reconocida de este autor en la metalengua, se define para nosotros en una invitación a la transgresión. Guzmán abre la pauta y el texto de Montecino entra, de manera violenta y bulliciosa. Si nuestra mirada es un tanto superficial, el texto de Guzmán apenas intenta proponer un nuevo camino para la crítica literaria... la importación ingenua y crítica de métodos de análisis literarios producidos en otras culturas, determina siempre un efecto ocultante de la propia realidad cultural (Guzmán 1991: 13).

Esta desnaturalización del método sistemático de lectura, es combatida por Guzmán desde procedimientos semióticos culturalmente situados. Desde categorías como hombre /mujer y por sobre todo blanco/ negro, Guzmán logra conocer la poesía de Vallejo, asumiendo lo que Bajtín entiende como una “pluralidad de voces” que intercalan dentro del marco de su propia coherencia originada en su contexto cultural e histórico. Montecino retoma esta polaridad blanco/ negro y hombre/ mujer, como una clave hermenéutica...

los análisis sobre la mujer en nuestro territorio podrían ser aún más fecundos si profundizáramos en el espacio de los símbolos

que rodean su constitución como sujeto [...] En este sentido el ícono mariano muestra, por ahora, solo el vértice de un iceberg que flota en la superficie del cuerpo social mestizo. (Montecino 1991: 33)

El aporte de Guzmán es inmenso en la elaboración, no solamente de una hermenéutica en el plano metodológico, sino en la invitación transdisciplinaria, lo cual abarca la posibilidad de leer desde polaridades, bajo la forma de pares binario, lo que decanta en la polaridad madre y huachos, factor fundamental del texto; Jorge Guzmán, aporta el enfoque desde la madre, el otro polo de nuestra construcción social de las diferencias genéricas (1991: 55).

Más aún, la invitación de Guzmán no es solamente la invitación a un método, sino sobre todo es la apertura a un nuevo modo de transdisciplina; la metalengua del texto lo afirma a cada momento. Sería admisible la inclusión de sociólogos como Pedro Morandé en su discurso, no obstante, al introducir el pensamiento de Guzmán, rompe los límites, transgrede alevosamente lo que es la formalidad del texto antropológico chileno. Se permite extraer no solo una referencia anecdótica para la elaboración de su discurso, utilizando a un humanista que como especialista es más bien ajeno las ciencias sociales, sino que lo ubica en el epicentro de su argumentación. Con ello, la transgresión se completa, y la metalengua da lugar a un texto que no es el antropológico chileno de la década de los ochenta, es otra cosa, un híbrido expresivo y textual.

Para nosotros, la inclusión de Guzmán abre la puerta para la constitución de un nuevo tipo textual, el cual desde la voz antropológica, se sumerge en la transdisciplina y sigue un camino propio en el cual la fidelidad a la semántica de la antropología deja de importar. Lo que importa ya no es hacer o no texto antropológico, lo que realmente interesa es contar lo que se quiere, y hacerlo como se quiere, para demostrar el argumento en una

lógica que une la recargada belleza de la expresión con la demostración del argumento. Montecino termina haciendo aquí *Literatura* (con mayúscula).

Este barroco nuestro: base de la metatextualidad y encarnación de lo sudamericano

Hemos situado al concepto de barroco como un factor determinante, no solamente porque corresponda a la categoría de Pedro Morandé (1984), sino porque desde esta perspectiva abre el camino para la innovación textual en Montecino, como si se dijese: América Latina es barroca entonces barroco es este texto que creemos, situado en este suelo y, por ello, definido desde este barroquismo esencial.

El concepto de “Barroco Latinoamericano” es de antigua data en nuestro continente respecto de su uso por parte de nuestra intelectualidad; está presente en la obra de Alejo Carpentier y Pedro Morandé (de una punta a la otra del siglo, y desde el arte hacia las ciencias sociales), y aún antes que ellos desde conceptos como los “de barroco popular americano”, fundamentales en la obra y metalengua del poeta chileno Pablo de Rokha. Por ello, la inclusión metalingüística del concepto de barroco en este texto de Montecino supera lo teórico para constituirse en el elemento esencial de la metalengua. Si el tema es lo femenino en la identidad mestiza, en el barroco sale hasta por los poros, barroco en una lectura histórica, barroco en una lectura sociológica, y, por qué no decirlo, asumiendo una postura barroca al momento de realizar la escritura, con una belleza dentro de la cual no deja indiferente lo recargado del estilo, la vehemencia, que se ve apuntalada por un modo de escritura pesado, como puede ser pesado todo texto donde la belleza se comprime, y que el lector descomprime, para llegar a inundarlo desde las primeras páginas. Desde nuestra lectura del libro de Montecino, podemos decir que el

concepto de barroco es una categoría de doble registro, ya que se presenta desde un doble origen: en estética literaria y en las ciencias sociales latinoamericanas. Su aparición en la cultura latinoamericana es anterior en la literatura y su metalengua, que en la teoría social; no obstante, para poder llegar a constituirse una teoría sociológica del barroco americano, como la de Morandé, tiene antes que existir una metalengua literaria como la de Alejo Carpentier (Bolaños 2002).

Esta metalengua literaria, nos da algunas pistas para responder a la pregunta ya planteada por el itinerario del concepto de barroco, mostrándonos de manera prototípica cómo el concepto de barroco inunda la escritura, desde la literatura hasta las formas escriturales más recónditas, siendo “Madres y Huachos” una expresión de ello.

Las mismas sorpresas vividas por Carpentier, son las del etnólogo en un contexto donde lo que la literatura antropológica clásica describe como la “alteridad radical”, es decir la “absoluta diferencia respecto de lo occidental”, y la literatura surrealista definida como la escritura de lo inconsciente, se transforma en realidad nítida e identificable, identificable en la propia biografía y en la vivencia de la experiencia colectiva. Respondamos a la pregunta por el barroquismo de la escritura de Montecino con otra pregunta ¿Por qué el contexto histórico cultural que determina el surgimiento del “realismo mágico” no podría determinar un tipo de escritura antropológica? Sobre todo si esta se abre a una visión que entiende la identidad latinoamericana como barroca y que asume sin tapujos la posibilidad de la influencia de la teoría literaria a nivel del argumento y de la intertextualidad.

Por otra parte, si entendemos por racionalidad, según el uso que Morandé (1984) hace de las categorías webereanas, el conjunto de valores que definen “acción social en un contexto específico”, entonces este concepto puede ser extrapolado más allá de los lí-

mites de la modernidad y del mundo occidental, hacia el universo axiológico que define la conducta del hombre precolombino latinoamericano. Entonces debemos decir que esta racionalidad se mueve dentro de los límites de las sociedades arcaicas y, por lo tanto, lo substancial de esta es el ámbito de lo dramático-sacrificial.

El drama como exacerbación de la expresión de los significados y el sacrificio como inmolación socialmente compartida, como ofrenda dentro de la estructura social, dan para Morandé como resultado una cultura en la cual el dolor da sentido a lo social y el quiebre continuo no es más que un eslabón dentro de una continuidad de hechos de carácter dialéctico, en el cual desde la persistente hecatombe surge el replanteamiento, al que dentro de nuestra racionalidad damos el nombre de porvenir, queda la pregunta ¿Cómo se vive entonces el par binario sacrificio-género?

Esta lectura de la temporalidad se funde, para Montecino, en aquello que por nuestra parte denominamos “el tiempo de lo femenino” en el que las labores diarias y los procesos biológicos se ven aunados en una temporalidad, que se expresa por la oralidad y que se diferencia radicalmente de la cronología de la producción capitalista. Desde las citas a Tamara Kamenszain, Montecino hace una fecunda síntesis con el pensamiento de Morandé, para explicar en un lenguaje lleno de bellas metáforas el modo en que el tiempo pasa a leerse de manera distinta y, por ello, genera un orden social sumergido, que opera realmente, pero bajo la forma de mecanismos eficaces e invisibles.

Si el padre es ausencia ¿cómo se integra cosmovisión y sistema étnico social? (o del origen del: no soy feliz pero tengo marido)

Desde Montecino, aunque sin hacerla solidaria de este excursu, podemos continuar el camino reflexivo, sin temor y sin pausa; desde el pensamiento Lacaniano, asumir el barroquismo latinoame-

ricano esencial como fundamento del diagnóstico. La necesidad del hombre como marido, padre, presencia, con un gran etcétera, resulta en una apariencia, necesaria como protector, principalmente respecto del acoso sexual, pero en lo profundo el sistema de representación y de sentido manipula desde el hombre. Es el hombre apariencia, sobreactuado y arquetípico, “macho con los pies de barro y los ojos miopes”, en apariencia, lo masculino es la gran máscara latinoamericana, detrás de toda gran mujer hay un hombre que más que persona es un espectro, el género masculino no se ha recentrado desde la irrupción de la mujer en el sistema productivo y se debate entre la agresión, el femicidio y la inseguridad incluso sexual.

No hay aquí envidia de pene, hay utilización de la imagen para darle un sentido oblicuo, una cobertura detrás de la cual se trenza y se borda la trama de lo femenino como epicentro del efectivo funcionamiento del aparato simbólico (como fundamento Lacaniano de lo real): mujer madre de familia, mujer sostenedora, mujer jefa de familia, mujer madre que manipula y determina, mujer amante que se apodera del deseo y de la voluntad, mujer protectora de la inseguridad frente a las hostilidades del contexto, mujer hombro, mujer pañuelo, mujer discreta, mujer apologista, mujer bastón, mujer huella psíquica: ella no existe sin el hombre, como Lacan afirmó, pero ella lleva sobre sus hombros todos los significados, muta con ellos, se adapta, se solapa, se impone, siempre define, aunque pague el costo de pasar a la segunda fila del coro griego como replicante: trueno y susurro.

Nunca olvidar: la identidad barroca sudamericana es también tridentina, se forja no solo en la estética de la exacerbación de la forma, sino también en la teología de la contrarreforma, así, si teológicamente se enarbola un Dios Varón, castigador y padre, se refuerza el culto mariano; ello como medio de difundir de manera eficiente, como Pablo en Atenas frente a la estatua del Dios

desconocido, los evangelizadores utilizaron los cultos femeninos y los sincretizaron con el Culto Mariano y de las Santas, así lo mariano es una forma de colonialismo cultural barroco y tridentino, pero también es una manera de rescatar lo materno y por tanto lo femenino, contra hegemonía solapada.

No es casualidad que catolicismo e Islam rescaten la figura de la Virgen María, y en el caso del barroquismo tridentino de Europa y Latinoamericano las advocaciones de la virgen y las santas pueblen el imaginario y lo simbólico, constituyendo una materia prima fundamental de lo real: con un semi politeísmo, muchas veces de corte panteísta, que puebla el imaginario y la ritualidad latinoamericana. Se han dado casos de conversiones a religiones evangélicas en Chile que conservan el culto mariano o las advocaciones a Santas, se santifica a las líderes carismáticos, como es el caso paradigmático de Evita en Argentina.

La madre es generadora de protección pero también de culpa, psicoanalíticamente el padre puede y debe ser asesinado en un momento del devenir de la cadena significativa, trasladada a la biografía, la madre no puede ser asesinada. Los latinoamericanos nunca, como los ríos encausados, “salimos de madre”, si hemos dicho que la mujer tiende a defender valores que la perjudican, es justamente porque en la supremacía de lo femenino sustentada, antes de la secularización por santas y vírgenes, se enarbolan valores falocéntricos, pero se pone a la virgen o la Santa en el centro del rito. En Santuarios desde Maipú en Chile, hasta el de Guadalupe en México, pasando por los carnavales y fiestas del área andina y amazónica (al comunismo del incanato de Mariátegui, le faltó este componente femenino para comprender el ejercicio del poder en ese mito, eficiente y genuino, de socialismo no europeo), pareciera que Cristo varón es un accidente en el rito religioso popular latinoamericano, y con justicia el teólogo de la liberación Leonardo Boff (1989) ha hablado del “Rostro Materno

de Dios". La refundación de lo latinoamericano desde la conquista, y Chile es un ejemplo más, requirió de los valores del imperio y de la Ecúmene Universal Católica Romana; pero en los intersticios, en los pliegues, lo femenino conservó, desde la cercanía y la sutileza, la dimensión femenina.

Esto va más allá de la axiología, es más profundo que los valores, es en sí la supremacía del significante: si la Virgen es subalterna, la santa es un aspecto de la catolicidad, con el correr del tiempo, donde los cultos religiosos pasaron de ser considerados por parte de la elite católica latinoamericana como paganismo y borrachera, son "semillas del verbo" según la teología católica posterior al Concilio Vaticano II; lo femenino bajo la forma del significante dual: virgen y santa, se constituyó en el epicentro de la cultura, que lo femenino defiende valores machista como la agresividad, no significa que el falocentrismo eurocéntrico determine la cultura, en el juego de los entresijos, en el avatar de los significados múltiples, en estas, nuestras lenguas romances, donde el rito es acompañado por unas palabras eficientemente polisémicas, el control femenino, su elevación a algo sagrado: la madre es sagrada, la hermana, la casta esposa. Lo femenino integra a la estructura y proporciona sentido desde el revés, desde el velo, desde la apariencia y desde el significado solapado.

En su socialización la mujer latinoamericana es naturalizada en el manejo de esos códigos y esos procedimientos, dejar que lo masculino enarbole su plumaje, pero operar desde el acápite, desde lo no evidente. La virgen o la santa, muñeca vestida con ropajes lujosos, donde es la miseria muchas veces lo que impera, es un modo de que lo mariano sea el falo totémico, sostén simbólico y figura de la ley. La virgen blanca y europea adquiere una morenidad, una sudamericanidad, sobre la base de un poder simbólico y por tanto de una eficiencia simbólica, la virgen y la santa son cercanas, es la madre tolerante y comprensiva, objeto y

sujeto de pudor. La cultura opera sostenida por ese sometimiento a la feminidad, es lo femenino como un amplio significante pero también es un falo mestizo erigido en el centro del rito, desde la más radical feminidad redefinida. Lo femenino bajo la forma de la madre, virgen, barroca y sudamericana, es signo de poder, y también de subversión, virgen de los ladrones en Chile, o virgen de los sicarios en Colombia, virgen del movimiento de Cesar Chaves en Norteamérica, virgen y modelo de subversión paradójal.

Aún no aquilatamos hasta donde este absoluto femenino, este arquetipo del eterno femenino oculta las posibilidades y las formas manifiestas y actuantes de la insubordinación y del desacato: se puede ser falo totémico como madre de familia, como imagen de la virgen o advocación de la virgen santa: y la fuerza simbólica y política de esa imagen esconde sin duda el temor radical al incesto y la seducción que por él, universal y solapadamente, sentimos.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALVARADO, Maite (2012 [1994]) *Paratexto*. Argentina, Ediciones Universidad de Buenos Aires.
- ALVARADO, Miguel (2000) "Los últimos poetas de la aldea. El surgimiento de la antropología poética como posibilidad hermenéutica". *Revista Austral de Ciencias Sociales*. 4: 78-89.
- (2002a) "Introducción a la antropología poética chilena". *Estudios Filológicos*. 42: 169-183.
- (2002b) *Ensayos de Análisis Cultural*. Valparaíso, Facultad de Humanidades, UPLA.
- (2006) *El espejo rápido. Prevaricaciones discursivas*. Valparaíso, Editorial Puntángeles.
- (2011) *La antropología literaria*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- (2012) *Aculturaciones. El vacío de la cultura o el delirio de la identidad*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- (2014) *Analogías estéticas y comprensión transcultural en Latinoamérica. El vuelo de la Calandria*. Frankfurt del Meno, Narr / Editorial Verlag.
- BOFF, Leonardo (1989) *El Rostro materno de Dios: ensayo interdisciplinar sobre lo femenino y sus formas religiosas*. San Pablo, Ediciones Paulinas.
- BOLAÑOS, Aimée G. (2002) “Consciencia de América en Alejo Carpentier” (comunicación inédita). *Congreso Latin America: Between representations and realities. Association for Latin American and Caribbean Studies*. Universidad de Quebec (Montreal), 24-26 octubre de 2002.
- BUTLER, Judith (2001) *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- (2002) *Cuerpos que importan*. Buenos Aires, Paidós.
- (2004) *Lenguaje, poder, identidad*. Madrid, Síntesis.
- (2006) *Deshacer el género*. Buenos Aires, Paidós
- ECO, Umberto (1981) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Editorial Lumen.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsesto, la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GUZMAN, Jorge (1984) *Diferencia latinoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.
- (1991) *Contra el secreto profesional*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- LACAN, Jaques (1989) *Escritos I*. México, Siglo Veintiuno editores.
- MIGNOLO, Walter (1986) *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, Ediciones de la Universidad Autónoma de México.
- MONTECINO, Sonia (1991) *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile, Cuarto Propio-Cedem.

- (1992) *Discurso entrega del premio Academia Chilena de la Lengua*.
Santiago de Chile, s.e.
- MORANDÉ, Pedro (1984) *Cultura y modernización en América Latina*.
Santiago de Chile, Cuadernos del Instituto de Sociología-UC.
- ROUDINESCO, Élisabeth (1993) *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire
d'un système de pensée*. Paris, Fayard.
- VAN DIJK, Teun (1989) *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*.
Buenos Aires, Paidós.

“Ahora la loca soy yo” .
Identidad y locura en la viuda de vivo.
Una interpretación del cuento
“La asegurada” de Rafael Dieste.

Ana Garrido González
(Universidad de Varsovia)

En este artículo analizaremos minuciosamente a Eloísa, la protagonista de “La asegurada”, el último cuento de *Historias e invenciones de Félix Muriel* de Rafael Dieste, para examinar como la locura, junto con la espera, contribuyen a forjar una identidad propia y particular para la viuda de vivo, la mujer que aguarda al emigrado.

Partiremos de una selección de la numerosa presencia y relevancia de la locura en la obra de los autores gallegos de los siglos XIX-XX y de como muchas de estas locas se han convertido en icónicas en la cultura gallega. Además analizaremos, siguiendo a Foucault, el modo particular en el que la comunidad gallega construye su concepción de locura, para intentar echar luz sobre por qué la montañesa Eloísa, una viuda de vivo que es representación de la nación y de la espera, está loca y hasta que punto es la locura lo que la singulariza y le devuelve la individualidad y la corporeidad.

La loca como representación de la nación

En la cultura gallega de los siglos XIX y XX, en particular en la creación literaria, las locas y los locos parecen tener un protagonismo significativo, pero han sido poco estudiados en conjunto. La locura atraviesa todos los géneros literarios (poesía, novela, estampas, cuentos, teatro...). Así, por ejemplo, en *El primer loco* (1881) de Rosalía

de Castro, el protagonista, Luis, termina absolutamente enajenado, encerrado en el Monasterio de Conxo, no sin antes anunciar que quiere invertir su herencia en la reconversión del lugar en un manicomio. Significativamente, cuatro años después de la publicación de la novela, en 1885, Conxo se convertiría en el primer manicomio de Galicia; El loco Electrus de *Os evanxeos da risa absoluta* (1935) de Vilar Ponte, es un lector loco que cuestiona las trabas religiosas, el sentido calderoniano de la honra y la concepción romántica del amor; el personaje que da nombre al libro *O Naranxo* (1974) de Ramón de Valenzuela es un pobre de pedir que se cree el dueño de la comarca y que se compadece de los pobres campesinos que arriendan sus tierras y apenas tienen para vivir.

Se trata de personajes protagonistas de historias variadas con temáticas diversas, pero que sin duda tienen unas características comunes: estar situados en los márgenes de la sociedad de su momento y ofrecernos una visión distinta sobre algún conflicto presente en ella: la situación de los enajenados, las concepciones éticas y morales impuestas a la sociedad, la miseria que obliga a muchos jóvenes campesinos a emigrar... Los locos catalizan la conciencia colectiva, pues evidencian la miseria, las lacras sociales y cuestionan las imposiciones, normas y convenciones sociales sacando a la luz la verdadera realidad objetiva. En palabras de Foucault:

La locura es la forma más pura, la forma principal y primera del movimiento por el que la verdad del hombre pasa al lado del objeto y se vuelve accesible a una percepción científica: El hombre sólo se vuelve naturaleza para sí mismo en la medida en que es capaz de locura. Ésta, como paso espontáneo a la objetividad, es momento constitutivo en el devenir-objeto del hombre. (1998: 139)

Sin embargo las locas aun cuando puedan reflejar un conflicto extensible a la sociedad parecen partir de su historia par-

titular como mujer dentro de un mundo en crisis que las oprime y las hace vulnerables. Así, la loca Felisa de *A tola de Sobrán* (1927) de Francisco Porto Rei, es una joven que decide vivir fuera de los convencionalismos sociales y es considerada loca por sus excentricidades y por leer todos los libros de la biblioteca de de su padre, aunque acabará reaceptando las normas sociales para recuperar el amor de Alberte; "A tola do monte" (1931)¹ de Castelao o "Aquela vella e os corvos" de *As cicatrices* (1959) de Seoane, son respectivamente la versión juvenil y anciana de la mujer agraviada y desposeída de todo que ha perdido el juicio por el dolor y anda errante por los caminos. Como veremos estas dos locas representa a Galicia pero por ello no dejan de mostrarnos la terrible situación de vulnerabilidad de las mujeres de la época. En "La asegurada" de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943) de Rafael Dieste, "La locura" (1913) de Rosalía de Castro y "La loca de Roupar" de Benito Vicetto (1845), las jóvenes protagonistas, la anónima de Rosalía, Clara y Eloísa, enloquecen tras quedarse solas, bien porque él ha sido asesinado como es el caso de Clara o bien porque se ha ido lejos y no ha regresado. Son las circunstancias vitales que afectan a ellas, y sólo a ellas, las que llevan a estos personajes a la locura o a ser consideradas locas por la sociedad.

En noviembre de 2013 Manuel Rivas, en el número 1 de la revista *Luzes*, empezaba un artículo sobre Rosalía de Castro y la revolución queer afirmando que hay una serie de imágenes, que identificamos con Galicia, que han alcanzado la condición de icónicas: el retrato de Rosalía de Castro por Antonio Portela, la escultura *O tesouro* (1924) (una joven con un becerro en el regazo) de Francisco Asorey, el cartel modernista de Camilo Díaz Balduino para la campaña del Estatuto de Autonomía de 1936 (una mujer vestida con un estandarte en el que está dibujado el cáliz del es-

1 Existen varias obras de Castelao con este mismo motivo. Aquí citamos como referencia la publicada en 1931 dentro del *Álbum Nós*.

cudo de Galicia), la foto de la muchacha pescantina (1936) de Xosé Suárez, la del pañuelo blanco y la mirada infinita, la aparición sutil y carnal de la virgen de Guadalupe (Rivas Barros 2013: 8).

A estas Rivas aún añade una más: “A tola do monte” (1931) de Castelao. Retrato que Rivas considera perturbador pero coherente pues, según él, la misma Rosalía, refundadora de las letras gallegas, había asumido el heterónimo *A tola* como propio. Afirmación que parte de los propios poemas de Rosalía en los que el yo lírico es una loca que vaga por los campos dialogando con la naturaleza. Una loca del monte:

Dicen que no hablan las plantas ni las flores ni los pájaros
ni el onda con sus rumores ni con su brillo los astros:

Lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso
de mí murmuran y exclaman:

-Ahí va la loca, soñando

con la eterna primavera de la vida y de los campos [...]. (Castro s.f., en línea: 55)

Sea perturbadora y coherente o no la identificación de Galicia no solo con la mujer en general sino también con la mujer loca, lo cierto es que es una imagen que se repite. Los locos no representan a la nación gallega, las locas sí. De hecho, en nuestro recorrido por la locura en las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX ya hemos mencionado algún caso claro, pues la identificación es explícita, como en “Esa tola e os corvos” (1959) de Seoane, y recordemos también la reiterada y construida identificación de Rosalía de Castro con la sufridora madre de todos los gallegos, pero ¿por qué identificar a la nación con una madre loca?

Además, a nada que profundizásemos un poco más en esa búsqueda de iconos femeninos, y acercásemos la mirada a un pasado más reciente, veríamos como Rosalía de Castro no es el úni-

co icono femenino, real, relacionado con la locura. Las hermanas Fandiño, “Las Marías”, un icono compostelano monumentalizado para la memoria en un punto neurálgico de la ciudad de Compostela son otro ejemplo de loca icónica. “Las Marías” encontraron en la locura una forma de vivir o sobrevivir a los fusilamientos, persecución y represión que padeció toda su familia, desde el inicio de la guerra civil del 36 hasta mediados de los cuarenta. En la Galicia gris del franquismo la locura proporciono a las dos hermanas libertad. Paseaban vestidas de colores, se pintaban la cara como querían y hasta se atrevían a echar piropos a los hombres.

La situación de exposición, el hecho de ser las que esperan, las que no huyen al monte o las que no emigran, las coloca, a ellas, en una posición vulnerable, que junto con la constancia y la inmovilidad las convierte en la representación ideal de la nación oprimida. Sin embargo la mujer real que esconde la representación ha de buscar un modo de sobrevivir, de soportar la ausencia, de ahí, de la realidad de estas mujeres a las que se les ha arrebatado todo, la perturbadora representación de la nación a través de la loca.



Fig. 1 “As dúas Marias” escultura de César Lombra.

Por otra parte, las hermanas Fandiño no fueron recluidas, vivían de la solidaridad de los vecinos, y eran un elemento importante para la comunidad compostelana. Y es en este punto, la función que cumple la loca dentro de la comunidad, en el que encontraremos, como veremos más adelante, otro de los motivos que nos permitirá entender la identificación de Galicia con la mujer loca en el cuento “La asegurada” de Rafael Dieste pero también el mecanismo que permite a Eloísa asumir su propia historia personal y su identidad.

La locura como construcción de la comunidad.

La loca Eloísa como ser espiritual y maravilloso

Según Michel Foucault (s.f.), la locura es definida y tratada en cada cultura y en cada período de la historia de una forma particular, según las ideas hegemónicas de la época. La demencia no es un hecho objetivo, si no un dato histórico y social. Una construcción social.

Los locos y las locas de la literatura gallega de los siglos XIX y XX que hemos descrito están muy lejos de ser portadores de la *enfermedad mental como regresión a estadios primarios de desarrollo* (Crowcroft 1971: 25). En general, lejos de producir en nosotros terror, miedo o repulsa son acogidos con simpatía y solidaridad.

Son perturbadores porque ponen de manifiesto una situación cruel, objetiva, pero que solo se hace real, palpable desde los ojos del loco y su fantasía. Sin embargo, el loco es un personaje más plano que la loca. La figura del loco se concibe como una figuración cultural del malestar, la incomodidad, del alejamiento de la norma, individual o grupal, que puede actuar como un símbolo o parábola de un mundo en crisis y, a veces, una reflexión y un catalizador para la conciencia crítica de los que lo rodean. Foucault afirmaba que “en nuestra época, el hombre no tiene verdad más que en el enigma del loco que el mismo es y no es; cada loco lleva

y no lleva en sí esta verdad del hombre a quien pone al desnudo en la recaída de su humanidad” (1998: 143).

Así, por ejemplo, o Naranxo de Ramón de Valenzuela es el loco de Lalín, un loco al que se le daba por las grandes finanzas y que una noche de fiesta en Lalín charlando con un joven afirma:

Teño as terras de Don Ramiro, Donfreán e Donsión, xuntamente con totalas terras que se ven e as que se adiviñan, pero ti xa sabes que eu coas que se adiviñan non conto. [...] A verdade é que de todas cantas riquezas teño, o que máis estimo son as terras. Cada casa de cada labrador ten obriga de me dar unha taza de caldo sempre que lla pida, [...] e cada vez que eu aparezo nunha casa, non somentes me dan caldo, senón que me porfían co compango e co viño... Teño xente moi boa nas miñas labranzas. É xente moi boa... pero vive mal; cáse lle non chega para pagar ás contribucións. Traballan de sol a sol [...] por eso fuxe das terras e vaise para traballar noutros sitios. Os que quedan aquí envellecen novos. (Valenzuela 1974: 12)

El loco reflexiona sobre quién es y su forma de vivir y ya no parece tan loco. El loco es un hombre libre y de alguna forma feliz en una tierra esclava en la que los jóvenes tienen solo dos salidas vitales: avejentarse muy rápido con la dureza del trabajo en el campo o emigrar. Así, ante la vida relajada que lleva O Naranxo y sus agudas reflexiones el joven que conversa con él llega a dudar de la locura de O Naranxo:

Estiven un anaco dándolle voltas ás súas riquezas, ás suas terras e ós seus trillóns... Precisei que o vento da alborada me fixera volver en min e retornar á realidade. Tiven que facer un esforzo para non desexar ser un socio do Naranxo. (1974: 16)

El propio enajenado cuestiona lo que la locura implica:

- ¿Ti coidas que estou tolo?

- Home, non sei.

Dime a verdade -engadiu-, o ser tolo pode non ser cousa mala.
(1974: 14)

O Naranxo era un hombre callado y tranquilo. Un multimillonario humilde y bueno con el que se podía hablar en una noche tranquila y que a veces parecía un loco y a veces un visionario, un ser superior. La mismo ocurre en el primer loco de Rosalía de Castro:

Queríanle sin embargo sus amigos, y todos, todos se sentían instintivamente inclinados a admirarle, como a ser incomprendible, pero superior, a quien, por más que le tuviesen por excéntrico y visionario, no tan sólo le perdonaban defectos que constituían parte de su extraña originalidad, sino que gustaban de oír su palabra fácil, elocuente y hasta semitrágica en ocasiones, pero agradable siempre.

Ya tratase de sí mismo, o de los demás; ya discutiese sobre los objetos del mundo externo, o se ocupase únicamente de aquellos otros que llevamos ocultos dentro de nosotros mismos, fluctuando siempre entre lo real y lo fantástico, entre lo absurdo y lo sublime... (Castro 1981: capítulo I)

Frente a estas figuras culturales del malestar que son los locos, el personaje de la loca, como veremos, es mucho más complejo, aunque también nos muestre la verdad a través del enigma que encierra su locura y, en ocasiones, cuestione su propia locura pues esta no surge de la enajenación sino de las circunstancias sociales. Además, es en ese movimiento pendular entre lo real y

lo maravilloso, entre lo absurdo y lo sublime donde surge la locura, y es también lo que los convierte, a ellos y a ellas, en seres visionarios o maravillosos, con una capacidad muy especial para percibir el mundo. Sin embargo hay una gran diferencia palpable entre locos y locas, pues ellas muestran como las convenciones, la miseria y la emigración las marcan en carne propia. La locura de ellas por una parte las convierte en seres libres, como vimos en el caso de las Marías la locura es el único medio existente para que una mujer pueda salirse de las convenciones sociales, pero por otra parte equilibra la situación dentro de los roles de la comunidad. Un equilibrio que es sin embargo artificial e insostenible, en cuanto que obvia la situación que ha llevado a la locura de la viuda de vivo. Ellas pasan de perder el rol de madre y esposa a asumir el rol de loca:

[...] y al fin se entregó al juicio de las gentes que se signaban o la sisaban con escalofriante respeto o con hondísima piedad, y se dijo: Siempre hay una loca y ahora yo soy la loca. (Dieste 1985: 238)

Efectivamente, en general, los locos que hemos mencionado ocupan un lugar en la comunidad, no son alejados de su núcleo humano, salvo quizás dos casos:

- El primer loco de Rosalía de Castro que lo hace por voluntad propia aunque en realidad sigue formando parte de los hábitos de vida de las amistades que lo visitan.
- Las locas ancianas que se han ido quedando solas al perderse la consciencia por parte de la comunidad del enigma que esconde su locura, al perderse en la memoria colectiva la tragedia personal que las llevo a la locura, lo cual las suele convertir más fácilmente en metáfora de la nación Galicia. Este sería el caso de “A tola do monte” de Castelao.

Sin embargo, el lugar que ocupan los locos en su comunidad tiene una características especiales. Es un lugar al margen de las reglas y convenciones generales. Un lugar para el que rigen otras normas y costumbres porque es un espacio creado desde la imaginación y la fantasía de quienes rodean al loco:

El pueblo de los campos y de la ribera, el que suspende sus cuidados de las estrellas y los vientos y distingue de mocedad y vejez y conoce el aroma de la tierra movida que recibe a los muertos, este pueblo antiguo nunca es irreverente con los que se extravían, no le parecen alimañas ni simples mecanismos desarreglados, sino figuras que estremecen o dan que reír, y no se las aísla, pues se las conocía de siempre, desde antes del enigma de su trastorno, y no es cosa de ignorarlas ahora porque no se entiendan. Hay que entenderlas de algún modo, haciendo una babel de leyendas o de farsas para darles alguna suerte de hospitalidad. Y en esa babel fraterna toda la comarca se vuelve entonces un poco loca. (Dieste 1985: 238)

El cuento “La asegurada” de Dieste muestra muy bien esos mecanismos de integración que el narrador describe dentro del propio cuento: memoria del enigma del loco y de su identidad, leyendas y farsas que hagan asimilable su terrible situación, locura colectiva. La loca Eloísa forma parte de la comunidad y los nuevos miembros, los niños, deben aprender estas normas. Así *Félix Muriel*, personaje que junto a los elementos maravillosos y la búsqueda de memoria e identidad da unidad al libro, enfrenta su iniciación a la vida adulta cuando se enfrenta a los primeros contactos con la loca. Al comienzo del cuento “La asegurada” la protagonista, Eloísa, que es una viuda de vivo, una Penélope que se volvió loca, se encuentra con el niño Félix cuando va preguntando a unos y a otros si han estado en el puerto y si han visto llegar un *patache* colorado, el bar-

co en el que ella imagina que regresará Juan (su marido emigrado). En este encuentro, el niño trata a Eloísa como a una trastornada que habla sin sentido pero luego la madre y las vecinas lo acusan de comportarse mal y saber poco del mundo. El niño transgrede las normas de la comunidad porque no las conoce. La comarca conoce el enigma que se esconde tras la locura de Eloísa y le debe respecto y cariño a la loca. La conocían de antes, saben como era cuando no vagaba por bosques y caminos y han de crear para ella un lugar confortable y seguro construyendo a su alrededor, pautas, normas, leyendas y mitos que permitan maravillarse con ella y no repudiar a ese ser diferente. Por este motivo reprenden al niño como parte de su proceso de aprendizaje. El proceso de integración en la comunidad pasa por saber mantener la ensoñación de la loca, pasa en cierta manera por entrar a formar parte de esa especie de farsa teatral con la que le dan calidez y humanidad a la loca. Por eso, cuando el niño Félix llega a comprender que su comportamiento ante la loca forma parte del ritual iniciático a la vida adulta desea volver a verla y que le pregunte, para decirle: "No sé bonitiña. Dicen que si no está, aún vendra" (1985: 235).

El niño encarna la comunión entre el individuo y la comunidad, una comunidad que se maravilla de Eloísa, que participa de su locura. De este modo, como afirma Foucault, del hombre al hombre verdadero el camino pasa por el hombre loco (Foucault 1998: 141). Pero la tensión entre realidad y fantasía no se siente solo en la relación de Eloísa con el niño. La comunidad entera vive en constante tensión, entre la dura realidad y las maravillas que fabrican los vecinos para racionalizar y humanizar la tragedia de Eloísa. La realidad surge en boca de los vecinos:

- Dicen que se perdió el buque en el que iba.
- Dicen, dicen... Lo que pasa es que se olvidaría que por allá las hay muy zalameras. (Dieste 1985: 241)

Pero pronto olvidan la verdad para empezar a inventar, a soñar las vivencias de Juan allá en México, viviendo aventuras, asumiendo riesgos y triunfando en el negocio de la madera, en pleno corazón de la selva, ¿por qué no? ¿a caso no puede ser esta la realidad? Los montañeses crean a base de repetir las, de ponerlas en común, historias verosímiles de las que se autoconvencen:

Y quién sabe a estas horas no va Juan lembrándose de Eloísa, y ya en el punto del coraje, gritando para sí ¡Aquí vai Xan de Lascavia! ¡Por ti miña dona!²- aunque no lleguen letras. [...] y se tornaron a sus casas pensando que muy bien podía ser aquella la verdad. (1985: 242-243)

Dieste nos retrata un pueblo que fabrica leyendas para explicar las desgracias de seres como la loca Eloísa. Así, la locura de Eloísa se transforma en locura colectiva que equilibra de nuevo ese mundo maravilloso. Toda la comarca acompaña la locura de Eloísa y sus ensoñaciones porque la comunidad que nos describe Dieste es una comunidad edénica, un lugar confortable que cuida de los suyos. Es una comunidad campesina idealizada, muy semejante a la comunidad como paraíso perdido que describe Zygmund Bauman en *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil* (2009) y muy semejante también a la comunidad que dibuja, como ya ha señalado Helena González (2013: 55), Rosalía de Castro en *Cantares Gallegos*. Sin embargo, a lo largo del libro no hay apenas referencias a lugares concretos salvo en el cuento final, “La asegurada”, que nos sitúa espa-

² “¡Aquí va Juan de Lascavia! (La escavia es una aldea cercana al Barbanza) ¡Por ti, mi señora!”. Traducción en nota al pie de la edición que manejamos de *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

cial, cultural y comunitariamente en Galicia y en el que el tono de añoranza va acompañado de alusiones a lugares concretos y, efectivamente, como señala César Andrés Núñez (2014: 7856), la pregunta "¿De dónde vienes?", que recorre el libro, tiene respuesta en "La asegurada" cuando a las preguntas de Eloísa, la loca sociable que recorre los caminos, los paisanos responden: Padrón, Cortegada, Cambados... Además, las expresiones en gallego presentes a lo largo del libro se convierten en este último cuento en una explosión de galleguidad, la sintaxis gallega con vocabulario en castellano y hasta párrafos enteros en gallego que convierten el cuento en una curiosa hibridación lingüística. En nuestra opinión todo esto prueba que, como señala César Andrés Núñez (2014), este cuento tiene una importancia crucial en el libro y es, realmente, el cuento central. En definitiva la identidad es un lugar físico, un paraíso: Galicia. Una Galicia estática y atemporal que espera su redención, representada en la estática y atemporal Eloísa. Sin embargo, y a diferencia de Cantares Gallegos, en "La asegurada" la comunidad edénica es una comunidad soñada, pues es la comunidad recordada desde el exilio, tras el trauma que supuso la guerra civil de 1936 que, aunque no se nombre, está latente en el tono que tiene todo el libro de búsqueda de identidad y memoria. Dieste evoca el recuerdo de un mundo que ya no existe, pero "al que deseamos con todas nuestras fuerzas volver, por lo que buscamos febrilmente los caminos que puedan llevarnos allí" (Bauman 2009: 10), de un modo muy semejante a como Eloísa busca febrilmente por los caminos noticias de un patache colorado y es que en todo el libro *Historia e invenciones de Félix Muriel* hay a un decidido tono de añoranza y tristeza al evocar este mundo magnífico de una época lejana (Irizarry 1980: 151).

Es una comunidad edénica construida desde el recuerdo, un mundo perfecto y atemporal. Pero, ¿puede mantenerse Elo-

ísa, la asegurada, dentro de esa atemporalidad? ¿Es simplemente Eloísa la identificación de la identidad gallega?

“La asegurada”, ¿quién soy yo, contigo?

Eloísa es aparentemente una *loca de amor*, sin embargo no se vuelve loca, sin más, ante la ausencia del ser amado. Eloísa no pierde el sentido de un día para otro por la insoportable ausencia de Juan. En principio continúa con las rutinas y los hábitos diarios pero poco a poco se va convirtiendo en una imitación de si misma:

Ella no quería apartarse del genio con el que la conocían [...]. De modo que aún se la vio luchar por mantener aquellos gestos y asideros del hábito, aquellos signos de estar viva y solo la madre, cuando más la veía remedarse a sí misma, más se daba cuenta de cómo se iba ensimismando. Pero después todo el mundo noto que empezaba a perder el tino de los días y hasta del orden con que se nombran, como si sólo existiese para ella el tiempo elástico de los sueños [...]. (Dieste 1985: 245)

Poco a poco, los movimientos de su cuerpo son solo la continuidad mecánica de las rutinas del pasado y del futuro previsto para una mujer de su clase social. Un futuro que para ella ya no existe pues, como viuda de vivo, ha quedado desconectada de los roles tradicionales de la mujer, en la práctica ni es esposa ni es viuda y no será madre: “Él creyó dejarla tranquila con el quehacer de un hijo. Pero, claro, no siempre se acierta a la primera” (1985: 240).

Las conversaciones de los campesinos, como el ejemplo de la cita anterior, apuntan el hecho de que si Eloísa se hubiera quedado embarazada antes de la partida de Juan, probablemente no habría enloquecido. Pero, además, la descripción de la vida de Eloísa anterior a la locura resulta vacía y cruel, pues su día a día se ve reducido a convenciones, costumbres y movimientos repetiti-

vos. Se convierte en un ser ausente y presente al mismo tiempo: “Oh, no quería morir así, sin que la acompañaran los vivos ni los muertos, desvanecerse como una sombra [...]” (1985: 245).

Eloísa no enloquece por amor sino porque al quedar fuera de cualquier rol previsto para ella se convierte en un fantasma que es memoria andante de una situación, real, desgarradora, la de aquellas a las que “aseguran”. Ella ha de enfrentarse a una pregunta no prevista: ¿quién soy yo atada a ti, sin ti?

Eloísa es una loca víctima de la emigración, no una loca por enfermedad o brujería, aunque esta última posibilidad se sugiera en el cuento que, como ha señalado la profesora Irizarry, bebe mucho de las leyendas tradicionales (1992: 47-64) y fluctúa constantemente entre lo real y lo maravilloso.

Aunque a menudo se haya situado *Historias e invenciones de Félix Muriel* dentro del llamado *realismo mágico*, los elementos maravillosos que aparecen en “La asegurada” nos muestra lo cotidiano como prodigioso no lo prodigioso como cotidiano. Es decir, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica y además Dieste no presenta elementos fantásticos, mantiene el relato dentro de los límites de lo real.

Eloísa es capaz de observar en la naturaleza las maravillas ocultas. Es uno de esos personajes de Dieste dotados de la capacidad de despertar la magia que reside latente en todas las cosas para los que tienen suficiente sensibilidad para descubrirla mediante la intuición o el recuerdo (Irizarry 1992: 23), porque en lo cotidiano, en la simple naturaleza, es donde habita la maravilla:

Su viaje se enredaba en las infinitas aventuras que ofrecen los primores del monte a quién se deja prender de su encanto, y solía quedarse mucho tiempo mirando una flor muy pequeña para maravillarse luego de otra más pequeña, y allegar, por ejemplo,

a sus ojos la de la carpaza, en cuyo menudo recinto aún caben luz y sombra y los encajes del crepúsculo como en las catedrales. (Dieste 1985: 235-236)

Además esta capacidad de maravillarse con el mundo que la rodea, al que tiene acceso la loca Eloísa y no el resto, no conlleva extrañeza por parte de la comunidad. Es la realidad la que se adapta para dar cabida a estos seres especiales, que no son ajenos ni fantásticos. Estaríamos pues ante el género maravilloso tal y como lo define Todorov:

Lo *fantástico* no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad” tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas, y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: *lo extraño*. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de *lo maravilloso*. (1981: 24, la cursiva es nuestra)

En este mismo sentido, la escritura de Dieste, que describe a Eloísa como un ser que vive libre dentro de su ensoñación, rodeada de maravillosas revelaciones e iluminaciones de la naturaleza, más que al *realismo mágico* estaría cercana a la definición que Carpentier hace de lo *real maravilloso* como “una revelación privilegiada, una iluminación inhabitual, una fe creadora de cuanto necesitamos para vivir en libertad; una búsqueda, una tarea de otras dimensiones de la realidad, sueño y ejecución, ocurrencia y presencia” (2004: 11).

Igual que lo que defendía Carpentier, para sus novelas, las historias que rodean a Eloísa son una perspectiva más de la historia y no necesariamente una ficción. Como ya señalamos son historias verosímiles, factibles, aunque el lector perciba claramente que son difícilmente reales y constituyen una forma de autoengaño. Así, el juego entre lo que es o no es realmente algo maravilloso nos permite ver una verdad subjetividad desde la mirada de la locura colectiva o desde la loca, pues las historias maravillosas que los vecinos inventan y autoasumen como reales ponen de manifiesto el fondo humano que yace por debajo de los mitos colectivos, lo que los convierte en esenciales a la hora de hablar de la historia y la identidad de una comunidad. Una historia y una identidad escrita, en este caso, en femenino.

Por otra parte, y de un modo semejante a como acontece en Cantares Gallegos cuando Rosalía de Castro pone el foco en las tragedias particulares de las labradoras, "su humanización desmotiva las metáforas en el cuerpo femenino" (González Fernández 2013: 55). Es más, ese mundo real pero maravilloso, lleno de historias y leyendas que la comunidad construye alrededor de Eloísa, humaniza a la loca. La extraviada que se perdió para siempre, que dejó de ser para ser la loca, vive una historia personal concreta, injustificable que la comunidad intenta racionalizar, suavizar, justificar. Sin embargo, la crueldad que vive la protagonista está señalada desde el título, lo que imposibilita reducir a la viuda de vivo a una figura plana que se preste simplemente a ser metáfora de la nación gallega. Ella es la asegurada, atada a la tierra y a un hombre siempre ausente. Eloísa es desde el mismo título la proyección de un ser humano particular, con una historia particular. La misma idea a la que nos remite el título, la posibilidad de atar a la mujer con un contrato matrimonial que "asegure" al hombre que ella permanecerá esperándolo, mientras él prueba suerte en la emigración, pone de manifiesto que "la corporeidad

social de las mujeres las convierte en seres más vulnerables pues dependen de la relación con el hombre, sea de amor o desamor (2013: 57)”. La asegurada no se ahoga por la ausencia, se ahoga en un amor que la supedita a la voluntad de un fantasma, se ahoga en un amor que la destruye: “Amparaime, Señor, que yo me afogo en este amor” (Dieste 1985: 238).

Eloísa no sabe quién es. Pierde el raciocinio sobre su persona porque pierde la identidad de esposa y madre y por eso se encuentra *desmedida e incomprensible*, pero Eloísa se muestra consciente de su posición en la comunidad, de como ha sido la estructura social que la rodea la que la ha llevado a ocupar el rol de la loca:

Y como pasa esto, ella viéndose hacer a sí misma tan extrañas cosas y cada día y sin poder medir los términos de su juicio, se encontró desmedida, incomprensible, y al fin se entregó al juicio de las gentes que se signaban o la sisaban con escalofriante respeto o con hondísima piedad, y se dijo: Siempre hay una loca y ahora yo soy la loca. (1985: 238)

De hecho las reflexiones que Eloísa hace sobre su situación denotan una enorme conciencia. Llega a reflexionar sobre como ha tomado conciencia de la situación y no solo de la suya sino también de la de aquellas que antes ocuparon su lugar: “Perdón, Maripepa la Loba cuando tu lo fuiste, que yo esto no sabía” (1985: 238).

Así el paraíso edénico que nos presenta Dieste en “La asegurada” existe, a pesar de revelarse como irreal para la viuda, pero solo mientras Eloísa permanece dentro del sueño y de su autoasumida condición de loca: la loca soy yo. La fantasía que es su locura mantiene vivo el paraíso precisamente porque ese paraíso solo existe ya en la fantasía de unos pocos locos, la loca y la comunidad

que sostiene su locura. En este sentido Eloísa parece identificarse no simplemente con Galicia sino concretamente con la Galicia exiliada. Al fin y al cabo, la comunidad gallega en el exilio, como acontece con la comunidad a la que pertenece Eloísa, es en cierto modo un bálsamo que permite sobrellevar la pérdida, la ausencia y la “normalidad” de la vida diaria. La descripción que hace Bauman de la comunidad edénica se asemeja bastante a la comunidad en el exilio que, lejos de la dura realidad que vive Galicia, da rienda suelta a un nuevo imaginario:

La imaginación, a diferencia de las duras realidades de la vida, es un lugar de expansión de la libertad sin trabas. Podemos «dar rienda suelta» impunemente a nuestra imaginación, y de hecho lo hacemos; pues no tenemos muchas oportunidades de someter a la prueba de la vida lo que hemos imaginado. (2009: 10)

También en el poema de Rosalía de Castro, que citábamos en la introducción, la loca afirma sentirse plena y feliz, eternamente joven y maravillada por la naturaleza que la rodea. Pero el acceso a este momento ya perdido de plenitud puede alcanzarse solamente mediante el sueño o la locura. Como podemos ver en la cita a seguir, un poema de Ramón Cabanillas que también habla de una loca y reproduce una idea muy semejante a la del poema de Rosalía, parece que se reitera la idea de que no importa que los sueños sean mentira si gracias a ellos vivimos en un estado de plenitud y accedemos gracias a la locura a una suerte de libertad que nos permite maravillarnos con la naturaleza:

E non é verdade,
 ¡Abofé estou corda!
 ¡Si a xente soupera,
 que vivo na groria! [...]

Cando a noite cobre,
o pinal de sombras,
dúrmome nun leito,
de fiunchos e follas
e a pouco desperto,
e vexo unha pomba
que baixa do ceo,
voa que revoa
rúbeseme ó peito,
e bícame na boca [...]

a xente do mundo,
que di que está corda
marmura o toparme,
¡Probiña da tola! [...].
(Cabanillas 2013:165-167)

La montañesa Eloísa es también un ser maravilloso conectado con la naturaleza. Vaga libre y alegre en continuos y cíclicos viajes que unen las dos Galicias, la ribera marinera y la montaña interior a través de los bosques. A veces incluso parece un elemento más de la naturaleza. La asegurada es un ser maravilloso al rededor del cual, como ya señalamos, sus vecinos trazan una historia mítica. Todo esto convierte a Eloísa, a un tiempo, en eje y margen de la comunidad, en presencia y ausencia. Eloísa pertenece a la esfera labriega pero también a una dimensión superior que le permite enseñar otra visión de Galicia desde la mirada de la otra, de la loca.

Sin embargo la libertad de Eloísa es un sueño irreal que solo puede ser alcanzado a través de la locura. La vida de la montañesa es en realidad cíclica, rutinaria y cotidiana a pesar de estar desatada de los convencionalismos sociales. Las aventuras, los

cambios, el tiempo en movimiento solo existe en este cuento para los personajes que se van, como Juan, que están fuera del espacio comunitario. Tanto es así que, cuando al final del cuento Eloísa confunde al, ya adulto, niño Félix con su marido que ha regresado, el retorno se traduce simplemente en el desgarrador abandono de ese estado de libertad, dentro del sueño, que le proporciona a Eloísa la locura, para dirigirse hacia un regreso imposible a la antigua monotonía: "¡Juan! Ya te habrán dicho, te llegarían cartas, dicen que estoy loca. Yo no sé. Tu has de poder quererme igual, ¿no es cierto? Estaré en la casa, iré a apañar la hierba y lo que tu me digas" (Dieste 1985: 254).

Eloísa ha tenido que enfrentarse como Penélope que espera a la pregunta: ¿Quién soy yo sin ti? Pero el ficticio reencuentro nos enfrenta a la pregunta ¿Quién es Eloísa con el regreso de Juan? Atada estaba y atada sigue, sin poder alguno sobre su propia vida. El falso regreso de Juan parece no hacer otra cosa que restaurar una antigua rutina: estar en casa, ir a recoger la hierba y lo que tu me digas... La locura de Eloísa pone al descubierto, incluso con el deseado retorno, una situación imposible en la cual la violencia ejercida sobre la mujer es estructural. Son las circunstancias sociales las que condenan a Eloísa, reducida al rol de esposa o al de loca.

Eloísa no es un símbolo, es una mujer concreta, y en el caso de Dieste no hay abstracción "sino individualización tan poderosa y convincente que la sentimos vibrar en nosotros" (Irizarry 1992: 41). Eloísa no se enfrenta al reencuentro con Juan por casualidad, ella tiene la premonición de que ese es el día del regreso porque ella misma ha decidido que es el día del reencuentro. Ella se ha levantado esa mañana y ha decidido enfrentarse a Juan. La conducta de Eloísa no es la propia de una loca, no cree reconocer a Juan en un hombre que le parece idéntico a aquel que la dejó sola, con el mismo rostro de cuando se marchó, ella es consciente de

que el tiempo los ha cambiado a los dos. El hombre que vuelve ya no es Juan y ella ya no es tampoco Eloísa:

Si es que no has vuelto, no te aflijas. Ya volverás. Trocaron mi cara y no me conoces. Trocaron la tuya y tuve miedo. Pero hoy era el día. A ti mudáronte los trabajos. A mí las soledades ¿No es cierto que así es? Más uno al otro habemos de mudarnos en quién somos, o poca es nuestra ley. (Dieste 1985: 257)

Con la ausencia, Eloísa ha tomado consciencia de si misma y de la situación que la había llevado a la locura. Sabe, además, que ya no es la misma, y que aunque el retorno se produzca no será ya el deseado encuentro con el hombre amado. Ella ha sido la loca, una loca consciente de su situación, lo que nos lleva a pensar que su locura ha sido una estrategia que le ha permitido construirse como ser libre. Eloísa ha decidido enfrentar, por voluntad propia, el dolor del regreso y al desengaño de un falso retorno. Cuando Félix despierta a Eloísa de su ensoñación diciéndole que no es Juan, porque el adulto Félix no es capaz de mantener la fantasía del niño, pone de manifiesto que no es Eloísa la que está loca, es el mundo, la estructura social que la ha condenado a la condición de asegurada, pues ya decida engañarla o desengañarla el edén de Eloísa no existe y su situación es insostenible. Hay una situación social real que Félix no sabe resolver. Se invierten los roles hasta tal punto que, al final, es Félix el que se siente loco y arrepentido, presintiendo su muerte, quiere retener a Eloísa y gritar, pero no puede: “¡Eloísa, hermana! El loco soy yo, el extraviado soy yo” (1985: 258). Eloísa se suicida o muere accidentalmente porque al despertar de su ensoñación ya no reconoce los lugares que le eran familiares y se pierde despeñándose por un acantilado pero quedando intacto su rostro milagrosamente.

El final de "La asegurada" pone de manifiesto, una vez más que en la figura de Eloísa hay una dimensión mítica y popular: en su locura, las leyendas que surgen en torno a ella, su poder sobre Félix y el milagro que deja intacto su rostro en la muerte (Irizarry 1999: 730). Además, como mito Eloísa perdurará para siempre en el recuerdo de los suyos, de ahí que la madre se dirija a su hija muerta diciendo (1999: 733): "– E ben, miña filla, virás con nós"³ (Dieste 1985: 261).

Sin embargo, el muy posible suicidio cierra el tiempo mítico y nos devuelve al tiempo histórico porque la muerte de Eloísa pone fin a la posibilidad de continuar la rememoración y "narra la inserción del personaje en la historia [de Félix], en la vida política de la sociedad en la que nace" (Núñez 2013: 7954). Una realidad que los exiliados debían afrontar: el regreso. Un retorno que, sin república, será siempre falso para ellos. Tanto Dieste como Eloísa han sido expulsados del paraíso, un paraíso que es un sueño, y si para los exiliados no hay vuelta posible al punto espacio-temporal del que marcharon para la mujer real tampoco. Eloísa como los exiliados sueña con el retorno pero es consciente de que el tiempo y la distancia los ha cambiado a ella y a él. El retorno solo será posible bajo parámetros nuevos: "Más uno al otro habemos de mudarnos en quién somos, o poca es nuestra ley" (Dieste 1985: 257). Así, con el probable suicidio surge también un nuevo sujeto femenino que ya no quiere esperar y que ha afrontado las implicaciones reales del reencuentro hay pues en "La asegurada" una reescritura de la mujer sumisa.

3 "Y bien, hija mía, vendrás con nosotros". Traducción en nota al pie de la edición que manejamos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt (2009) *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid, Siglo XX.
- CABANILLAS, Ramón (2013 [1917]) *Da terra asoballada*. Epub.
- CARPENTIER, Alejo (2004) *América, la imagen de una conjunción*. Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.
- CASAS, Arturo (1995) *Tentativa sobre Dieste*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- CASTRO, Rosalía de (s.f) *En las orillas del Sar* [en línea]. Librodot.com <http://www.hermanotemblon.com/biblioteca/Literatura%20en%20General%20/Castro%20Rosalia%20de-En%20las%20orillas%20de%20Sar.pdf> [15.06.2015].
- (1981) *El primer loco* [en línea]. Edición digital a partir de: Madrid, Imprenta y Librería de Moya y Plaza, cotejada con la edición de Mauro Armiño (*Obra completa*, Madrid, Akal, 1980, t. III: 351-440) y la de Manuel Arroyo Stephens *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1993, t. II: 675-759). <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-primer-loco--0/> [22.06.2015].
- (1986) “Apéndice: Locura”. En: Francisco Rodríguez *A dialéctica da historia e a obra de Rosalía de Castro (Patriotismo, populismo e socialismo utópico. Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega/Universidade de Santiago de Compostela. III: 438.
- COSTA CLAVELL, Javier (1967) *Rosalía de Castro*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CROWCROFT, Andrew (1971) *La locura*. Madrid, Alianza.
- DIESTE, Rafael (1985) *Historia e invenciones de Félix Muriel*. Ed. Estelle Irizarry. Madrid, Catedra.
- FOUCAULT, Michel (1998) *Historia de la locura en la época clásica III*. Colombia, FCE.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009) “La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lecturas de las viudas de vivos de Rosalía de Castro”. *Lectora. Revista de dones i textualitat* (Barcelona). 15: 99-115.

- (2012) “La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres”. En: Amelia Peral Crespo y José Luís Arráez Llobregat (coord.) *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre “la espera” en la escritura de mujer*. Alicante, Universidad de Alicante: 93-110.
- (2013) “La nación edénica y la vulnerabilidad de las mujeres en Rosalía de Castro”. En: Elena Losada Soler, Helena González Fernández & Alicia Ramos González (eds.) *Lo que callan los corpos, lo que afirman los cuerpos*. Sevilla, ArCiBel: 43.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (2007) “Exilio, literatura e nación”. En: Xosé Manuel Núñez Seixas y Pilar Cagiao Vila (eds.) *O exilio galego de 1936: Política, sociedade, itinerarios*. Sada e Santiago de Compostela, Edición do Castro e Consello da Cultura Galega: 763-788. Edición en CD-RoM.
- IRIZARRY, Estelle (1980) *La creación literaria de Rafael Dieste*. Sada-A Coruña, Edición do Castro.
- (1992) *Estudios sobre Rafael Dieste*. A Coruña, Anthropos editorial del hombre.
- (1999) “El idioma del corazón: el uso del gallego en el Felix Muriel de Rafael Dieste”. En: Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (eds.) *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- LOSADA, Oscar (2015) “A curtametraxe secuestrada”. *Revista Luzes* (A Coruña). 14: 80-81.
- NUÑEZ, César Andrés (2014) *Una patria allá lejos, en el pasado. Memoria e imaginación en las “Historias e invenciones de Félix Muriel de Rafael Dieste*. México D.F., El colegio de México, Kindle Edition.
- RIVAS BARROS, Manuel (2013) „Rosalía de Castro e a revolución «queer»“. *Revista Luzes* (A Coruña). 1: 8-10.
- TODOROV, Tzvetan (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., Premia editora-Editions du Seuil.
- VALENZUELA, Ramón (1974) *O Naranxo*. Madrid, Brais Pinto Narrativa.

La mirada subversiva de los “bichos raros”: Cortázar, Lispector, Guimarães Rosa y la desnaturalización de la identidad

Wojciech Sawala

(Universidad Adam Mickiewicz de Poznań)

Introducción

El objetivo de este capítulo es proponer una lectura comparativa de diferentes textos de tres autores latinoamericanos del siglo XX: el argentino Julio Cortázar y dos autores brasileños: Clarice Lispector y João Guimarães Rosa. La tesis que planteamos es que los tres escritores coinciden en problematizar la identidad del sujeto creando esquemas narrativos similares. Para conceptualizar estos esquemas situamos nuestro análisis en el marco teórico constructivista propuesto por Judith Butler en su estudio sobre el funcionamiento social y cultural de las categorías de género (1999). Nos proponemos demostrar que los mencionados autores comparten cierto marco de pensamiento con Butler al representar en sus obras el funcionamiento de la identidad existencial del sujeto, es decir, esa parte de la identidad que responde a un haz de preguntas primordiales tales como: ¿Quién soy? o mejor dicho ¿qué soy? ¿Cuál es el estatus de mi “yo” en el sistema de todo lo que existe? ¿Dónde me ubico en el universo? ¿Dónde reside la consciencia y qué es lo que la constituye? ¿Cuáles son las fronteras entre el yo y el resto del mundo? ¿Cómo sé que soy quien soy? etc. La idea que planteamos es que esta identidad, tal como la representan estos tres autores, aparece como un constructo inestable y arbitrario. En el curso de la vida cotidiana tal arbitrariedad está disimulada, ya que la conciencia del hecho—extraño y turbador— de que uno *sea quien es* no es algo habitual, que surja a diario.

Por tanto, en términos de Butler, se trata aquí de la “naturalización”, fenómeno que consiste en hacer que aparezca como natural y obvio aquello que de por sí, en principio, no lo es. Ahora bien, los relatos que nos ocupan representan, y a la vez en sí mismos constituyen, un proceso de cuestionamiento del constructo identitario, esto es, narrativizan el proceso de su “desnaturalización”. En el curso de este estudio nos proponemos demostrar que dicho proceso se representa en estas narraciones por medio de un mismo esquema, que abarca cuatro elementos fundamentales: la mirada, la repetición, la extrañeza y la animalidad. El proceso en cuestión se desarrolla según el siguiente patrón: una prolongada y repetida contemplación de un ente perteneciente al orden de lo animal crea un efecto de extrañeza que, por su parte, constituye el punto de partida para el cuestionamiento de la identidad del sujeto. En lo que concierne a dicho efecto de la extrañeza, de lo insólito, se trata de un fenómeno que hace recordar el concepto freudiano de *Unheimliche* (1919): lo familiar que de repente se vuelve totalmente extraño y turbador. Freud localizaba la fuente de este sentimiento en ciertos aspectos traumáticos de la infancia, que en determinadas circunstancias volverían a ser evocadas al presenciar el sujeto un fenómeno de estructura análoga a una repetición primordial traumática:

Lo ominoso del retorno de lo igual puede deducirse de la vida anímica infantil; [...] En lo inconsciente anímico, en efecto, se discierne el imperio de una compulsión de repetición que probablemente depende, a su vez, de la naturaleza más íntima de las pulsiones [...]. Todas las elucidaciones anteriores nos hacen esperar que se sienta como ominoso justamente aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición. (Freud 1919: 8-9)

En nuestra lectura no seguimos estas líneas interpretativas, pero la naturaleza y la estructura de la sensación a la que nos referimos son análogas: lo familiar y “natural” de repente (y –aspecto importante– debido a cierta repetición o insistencia) se muestra extraño y turbador. La idea fundamental de nuestra interpretación de dicho fenómeno, en la cual nos apartamos de la concepción freudiana, es que el efecto de lo *Unheimliche* desencadena el proceso de la subversión del sistema identitario inicial, cuestionando sobre todo su carácter binario: yo – otro. Es decir, el sistema binario queda minado haciendo que la identidad se vea subvertida. Es precisamente la idea de la relación causa-efecto existente entre lo extraño y la subversión la que acerca nuestra visión al pensamiento de Butler. En el fondo se trata de lo que en este contexto se llama “procedimiento *queer*”: un “bicho raro” subvierte el sistema porque por medio de su condición “extraña” pone en evidencia la arbitrariedad de todo el sistema identitario.

Situaciones narrativas

Pasamos ahora a demostrar cómo estos procesos y fenómenos llegan a representarse en los textos que nos interesan. Las situaciones narrativas que tomamos en consideración son las siguientes:

- 1) En el cuento de Cortázar “Axolotl” (1956) el narrador va todos los días al jardín zoológico y pasa horas mirando fijamente a los ojos de un ajolote, por el cual está totalmente fascinado. El relato sugiere que a raíz de este ritual se opera un intercambio de consciencias entre los dos, de manera que resulta que la historia en realidad se narra desde la perspectiva del ajolote.
- 2) En el inicio de la novela de Lispector *Perto do coração selvagem* (1943) la protagonista, sentada en la ventana, fija la mirada en las gallinas en el patio y en un instante de

empatía pasa a percibir las mismas sensaciones que una de las aves.

- 3) En el cuento de Lispector “O ovo e a galinha” (1964) la narradora contempla un huevo para descubrir el carácter inefable de este objeto, que se muestra como un incomprendible meollo de la existencia de la gallina.
- 4) En el cuento “O espelho” (1962), de Guimarães Rosa, el protagonista en un instante divisa en el espejo una figura “desagradávelaoderradeirograu” que le causa “susto, ericamento, espavor” para descubrir finalmente que es él mismo.
- 5) En este mismo cuento el protagonista realiza un experimento que consiste en eliminar de su percepción todos los aspectos de su imagen relacionados con el animal al que más se parece, el jaguar. Al final del experimento, su reflejo en el espejo desaparece por completo.

Mirada

Al yuxtaponer las situaciones narrativas recién evocadas constatamos que el sentido de la vista juega un papel crucial, ya que en todos los casos tenemos que ver con el proceso de una prolongada observación. Nos parece oportuno plantear que dicha observación se desarrolla en dos niveles: en uno de ellos el observador es el protagonista (quien muchas veces es identificable con el narrador y este, por su parte, hasta cierto grado con el autor); en el segundo, quien observa es el lector. Esta segunda configuración, dentro de la cual concebiríamos el texto literario en sí como un acto de mirada, podría esclarecerse apelando a las consideraciones que hace Ryszard Nycz en su artículo dedicado al estudio del “objeto del conocimiento literario” (2012), donde el teórico polaco medita sobre el modo general en que la literatura nos hace observar objetos. Analizando el poema de Wallace Stevens “El estudio de dos peras”, Nycz afirma encontrar en él una perfecta realización

de la tarea filosófico-literaria paradigmática para la poesía moderna, que consiste, a su modo de ver, en:

Ejecutar un análisis fenomenológico, que –suspendiendo las actitudes estereotipadas y el conocimiento del mundo basado en lugares comunes– intenta develar la esencia de la “pereidad” y [...] construir una descripción lo más “insolitizante”, que rompiendo con la rutina perceptiva (de ver lo que anteriormente hemos conocido y de lo que *a priori* sabemos que deberíamos ver) se esfuerza por mostrarnos un objeto conocido de forma tal, como si lo estuviésemos viendo por primera vez, guardando, además, la dinámica del carácter procesual del conocimiento. La conclusión del poema asume el fracaso de dicha empresa: no somos capaces de captar la esencia de la “pereidad”. Estamos condenados a “ficciones”. (2012: 7)¹

Este efecto “insolitizante”, cuyo destinatario, según la concepción de Nycz, es el lector del texto literario, en los relatos que aquí analizamos cuenta con su versión paralela, cuyo destinatario es el protagonista–observador. Tendremos que ver aquí con este tipo de mirada profunda, prolongada y repetida, que cuenta con un poder de transformar, modificar el estatus de lo mirado y de aquel que mira. La idea de este tipo de mirada se encuentra tanto en los escritos de Freud como de Lacan. El primero en el ensayo sobre lo *Unheimliche* apuntaba: “[A]un en ocasiones escuchamos referir a nuestras pacientes que todavía a la edad de ocho años estaban convencidas de que mirando a sus muñecas de cierta manera, con la máxima intensidad posible, tendrían que hacerles cobrar vida” (Freud 1919: 7). El segundo, por su parte elucidaba sobre el concepto de la mirada y su relevancia en el proceso del forjamien-

1 Traducción propia del texto original en polaco.

to de la identidad sobre todo en el contexto de su concepto del “estadio del espejo”. La conciencia de ser un objeto visible, contar con un aspecto visual, es para Lacan una de las premisas básicas para que el sujeto se preocupe por su identidad.

Ambos aspectos desempeñan un papel importante en las narraciones que aquí consideramos: la mirada profunda cuenta con un poder transformador del objeto mirado al tiempo que es clave para la construcción, pero sobre todo deconstrucción, de la identidad.

Todos los relatos parten de una situación inicial clara: el sujeto que mira *es* quien *es* y *no es* a quien (o a lo que) mira, o sea, el otro o el objeto. La insistencia de la mirada subvierte este orden. Los textos analizados presentan dos variantes situacionales. La primera se puede expresar en la fórmula “mirar al otro se convierte en mirarse a uno mismo” y la segunda en “mirarse a uno mismo se convierte en mirar al otro”. El primer esquema está representado en:

1) “Axolotl”, en el que la conciencia del narrador-persona pasa a hallarse al otro lado del vidrio y se encierra en la figura del ajolote.

2) *Perto do coração selvagem*, en el que la conciencia de la niña protagonista en cierto sentido se encarna en el cuerpo de la gallina contemplada, por lo cual el personaje puede percibir las mismas sensaciones que la gallina, sobre todo el olor a la tierra.

3) “O ovo e a galinha”, en el que la narradora al mirar un huevo se siente atraída por su inefabilidad y se sumerge en un discurso metafísico, en el que cuestiona las bases mismas de todo ser e implícitamente se identifica con una gallina.

El segundo caso (el de mirarse a uno mismo, lo cual se convierte en mirar al otro) es el del cuento de Guimarães Rosa “O espelho”, donde la imagen reflejada del protagonista se presenta como lo aterrador, lo extraño, en definitiva, lo ajeno.

En ambos tipos de situaciones se borran las fronteras entre el “yo” y el “otro”. Volviendo a la terminología propuesta por Butler constatamos pues que las oposiciones identitarias binarias se “desnaturalizan” (dejan de parecer naturales): lo que ocurre en la conciencia de los protagonistas podría resumirse a la frase: “De hecho, no hay ninguna razón estable para que yo sea yo y el otro sea otro”. Obviamente, en los relatos en cuestión esto ocurre a un nivel más bien ontológico que socio-cultural (este segundo es el caso de Butler) pero notamos que la estructura del proceso es análoga.

Semejanza y diferencia

Otro aspecto en que vemos la importancia de la mirada a la luz de la teoría de Butler es un cierto carácter de espectáculo que el proceso en cuestión asume. El hecho de que se establezca el contacto visual entre los dos entes desencadena lo que Butler llama performatividad: las señas de identidad se ‘ponen en escena’ ante el que mira:

[A]ctos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (2007: 266)

Lo inquietante y turbador surge, por tanto, de una representación, tal como ocurre en el paradigmático caso de un procedimiento *queer*, como lo es un espectáculo *drag*: “La «travestida» trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno

y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como la idea de una verdadera identidad de género” (2007: 267). Butler apela en este contexto al pensamiento de la antropóloga Esther Newton, quien definía el fenómeno de actuaciones públicas de rasgos teatrales consistentes en que hombres se disfracen de mujeres, de la siguiente forma:

En su forma más compleja, [la travestida]² presenta una doble inversión que afirma “las apariencias engañan. La travestida afirma [curiosa personificación de Newton]: “Mi apariencia «exterior» es femenina, pero mi esencia «interior» [del cuerpo] es masculina”. Al mismo tiempo se presenta la inversión opuesta: “Mi apariencia «exterior» [mi cuerpo, mi género] es masculina, pero mi esencia «interior» [yo] es femenina”. (2007: 267-268)

Este aspecto se observa sobre todo en “O espelho”, donde el protagonista lleva a cabo precisamente –performa– un experimento, en el que él mismo es a la vez espectador y performer. En este tipo de situaciones se establece una peculiar relación entre estas dos condiciones, que consiste en una tensión aparentemente paradójica entre dos sensaciones opuestas: la penetrante impresión de *semejanza* y de la más radical *otredad*. En “Axolotl” encontramos la siguiente descripción de esta paradoja:

Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Solo las manecitas... (Cortázar 1982)

2 Los comentarios entre corchetes son de Butler.

En el espectáculo de semejanza-diferencia estos dos conceptos se funden al resultar que la mayor semejanza reside en la diferencia y al revés. Prestar atención a esta peculiar relación existente entre los conceptos de semejanza y diferencia, aparte de traer a la mente la idea de Aristóteles de que la diferencia sea la condición necesaria de toda semejanza, en el particular contexto en que nos situamos en nuestro análisis, es decir, en lo que concierne al poder inquietante y turbador de esta relación, parece remitir casi irrevocablemente a la llamada teoría del “valle inquietante” (*uncanny valley* en inglés) propuesta por Masahiro Mori. El científico japonés, especialista en las cuestiones de robots, estudió en los años setenta cómo el grado de semejanza con el ser humano revelado por una figura influye en el bienestar psicológico del individuo que a ella se enfrenta. Mori llegó a la conclusión de que las figuras (seres, criaturas, objetos) cuya semejanza con el ser humano se aproxima al grado máximo, guardando, sin embargo, una sutil diferencia, producen un efecto turbador. La descripción del ajolote realizada por el narrador cortazariano representaría el esquema inverso al aludido por Mori: la extrañeza se origina de la casi perfecta otredad que, sin embargo, guarda una pequeña dosis de semejanza.

En consonancia con la idea del científico japonés, debemos darnos cuenta de que la extrañeza y el carácter turbador de un espectáculo *drag* surge de la imperfección del disfraz: se trata de una figura casi perfectamente femenina, en la cual, sin embargo, se dejan distinguir inquietantes trazos, residuos, de la masculinidad. Es ahí, en ese “valle inquietante”, donde reside el potencial subversivo.

Espejo

Otro elemento vinculado al sentido de la vista que se repite en todas las situaciones que venimos considerando es el espejo. Puede aparecer de forma explícita, como en Guimarães Rosa, o implícita,

tan solo sugerido. Este es el caso de “Axolotl” y *Perto do coração selvagem*. En el primero se hace hincapié en la reciprocidad de la mirada (el ajolote está dotado de unos ojos intrigantes y una mirada casi humana). Otro elemento que remite al espejo es la superficie de vidrio que se encuentra entre el que mira y el que es mirado: en “Axolotl” y *Perto do coração selvagem* son, respectivamente, la pared del acuario y la ventana a la cual se asoma la protagonista.

El espejo es, evidentemente, un símbolo codificado en la tradición literaria (y también psicoanalítica mediante la ya mencionada figura lacaniana del “estadio del espejo”), que puede remitir a la introspección y autocontemplación del ser humano, quien se detiene para interrogarse acerca de su propio yo. Pero en el contexto de los relatos analizados parece oportuno hacer referencia también a una peculiar cualidad con la que el espejo cuenta a un nivel más literal o extratextual que poético o simbólico³: su capacidad de desencadenar el sentimiento de extrañeza, demostrada por el psicólogo italiano Giovanni B. Caputo. En 2010 este estudioso publicó el informe de un experimento que había realizado sobre 50 individuos, a quienes pidió que se sentaran durante 10 minutos delante de un espejo en una habitación medio oscura. Muchos de los participantes testimoniaron haber experimentado diversas clases de ilusiones ópticas consistentes en la distorsión de la visión de su propia imagen. Entre las visiones evocadas se contaban caras deformadas, imágenes de monstruos, las caras de los padres o ancestros y –elemento sorprendente– caras de animales. A la luz de estos resultados, el relato de Guimarães Rosa puede leerse como expresión literaria del efectivo sentimiento de enajenación que la prolongada mirada en el espejo es capaz de desencadenar. Al mismo tiempo cabe admitir que los efectos

3 La conceptualización lacaniana entraría también, a nuestro parecer, en esta visión poético-simbólica.

descritos por los participantes del experimento de Caputo constituyen casos extremos que, por otra parte, de momento carecen de una comprobación e interpretación neurológica más compleja. Esto concierne sobre todo a los mecanismos que permiten que los participantes del estudio no solo experimenten distorsiones del *input* visual recibido, sino que también lleguen a percibir proyecciones visuales enteramente nuevas. No obstante, para la explicación del cuento rosiano bien podría servir la referencia a un efecto de menor intensidad y seguramente mayor frecuencia, como lo es la simple impresión de extrañeza causada por una prolongada contemplación del reflejo especular de uno mismo.

Repetición

Ahora bien, para que se dé cualquiera de dichos efectos turbadores, la mirada debe ser insistente y repetida. En su análisis de las subversiones identitarias en la literatura fantástica Aránzazu Calderón Puerta subraya la importancia de dicho elemento. Escribiendo sobre el caso de “Axolotl”, la estudiosa afirma: “La mirada atenta y contemplativa ha de penetrar, hasta donde sea posible, en el misterio de los ajolotes. El generador de signos y significados manejado por el narrador es [...]un mecanismo obsesivo, consistente en la repetición” (2012: 107)⁴.

La repetición, como hemos señalado, es un elemento importante tanto en la teoría de lo *Unheimliche* como en el pensamiento de Butler. Freud sostenía que “lo ominoso” puede surgir precisamente de una inesperada repetición de lo mismo y para ilustrarlo evocaba situaciones en las que el sujeto, por casualidad, se encuentra con un mismo número en una prolongada secuencia de ocasiones: el vale del guardarropas, el asiento en el teatro, el número de la habitación en un hotel, etc., o cuando uno está per-

4 Traducción propia del texto original en polaco.

dido en una ciudad desconocida y vuelve una y otra vez a encontrarse sin querer en un mismo lugar, que preferiría evitar. Por su parte, Butler, quien, como sabemos, analiza el surgimiento de la identidad sexual/genérica del individuo en el seno de la sociedad/contexto cultural, señala que esta identidad se forja –también– a partir de un acto performativo repetido. Es necesario que los signos de la identidad vuelvan una y otra vez a proyectarse, a ponerse en escena, para que el constructo del género sea mantenido.

Así mismo en las narraciones analizadas el mecanismo de la repetición desempeña un papel significativo. En este caso, se trata de una repetición más bien cercana a los términos freudianos, una repetición turbadora. La proyección/imagen se repite “en exceso”, esto es, hiperbólicamente. Justamente por vía de este exceso se produce lo que llamamos “subversión” del efecto de identidad, producido inicialmente por una repetición, llamémosla “normativa”. Mientras que la variante normativa busca el efecto de la naturalidad y esencialidad de la identidad, en el caso de los textos analizados se trata de una repetición “excesiva” que, gracias a su insistencia, subvierte el orden inicial, llevando a que el elemento de la realidad sometido a este proceso se vacíe de significado y así adquiera el valor de lo extraño y turbador.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en “O ovo e a galinha” de Lispector, donde observamos una obsesiva repetición de la palabra “huevo”. Esto lleva a un efecto que en psicología se denomina “saciedad semántica”: una palabra repetida muchas veces llega a “sonar raro” al oyente por “haber perdido su significado”. Así, pasa a ser concebida como una secuencia –arbitraria y fortuita– de sonidos vacíos de referente. Vale recordar en este contexto las palabras de Andy Warhol quien, pensando no en sonidos sino en imágenes, dijo en una ocasión: “Me temo que si miras una cosa el tiempo suficiente, ella llega a perder todo su significado” (http://en.wikiquote.org/wiki/Talk:Andy_Warhol).

A este mismo fenómeno a veces se alude con el término francés *jamaisvu*, lo nunca visto, opuesto a la comúnmente conocida situación del *déjàvu*: aunque el individuo sepa que está ante un fenómeno conocido y familiar, no puede librarse de la “extraña sensación” de que lo está enfrentando por primera vez en la vida.

Hacia el inicio de este capítulo evocamos las palabras de Ryszard Nycz, quien postulaba considerar el “mostrarnos un objeto conocido de forma tal, como si lo estuviésemos viendo por primera vez” como el papel paradigmático de la poesía moderna. En consonancia con esta afirmación, los autores de los textos analizados parecen servirse de este efecto *jamaisvu* para representar la subversión de la identidad de los personajes. El narrador-protagonista de Cortázar repite tantas veces las sesiones de contemplación mutua entre él y los ajolotes que finalmente llega a ponerse en tela de juicio el paradigma identitario, supuestamente natural y obvio, según el cual ser quien uno es la situación “natural” y no tiene nada de extraño.

De forma parecida la aventura del protagonista de Guimarães Rosa, quien consigue hacer desaparecer su imagen, sugiere que la identidad es un constructo que también puede ser deconstruido. Por tanto, en la visión rosiana, no existe una identidad “esencial”. En este aspecto el texto de Guimarães Rosa sería quizás el que más cerca estaría del radicalismo de Butler, la cual sostiene con rotundidad que fuera de las proyecciones externas no existe ningún meollo de la identidad del sujeto.

Animales

En último lugar, pero no el menos importante, creemos necesario resaltar la importancia capital que en los procesos analizados asume la figura del animal. Resulta pertinente detenernos en este momento sobre las figuras de los “bichos raros” específicos que se asoman de los textos analizados para intentar esbozar sus fun-

ciones, semantizaciones y el papel que asumen en el proceso de la subversión identitaria.

El primero de ellos es el ajolote. Entre los rasgos significativos de este animal debemos mencionar lo que podríamos llamar “reptilidad” (aunque científicamente se trate de un anfibio) y la ya anteriormente aludida relación de semejanza-diferencia que establece con el ser humano. Por lo que respecta a la “reptilidad” entendemos por ella una serie de connotaciones o rasgos imaginarios significativos que el narrador adscribe al animal, como la oscuridad, humedad, frialdad, lo escondido y resbaladizo. Ya en el inicio del cuento puede observarse el contraste que se establece entre el ajolote y los leones: “Era amigo de los leones y las pante-ras, pero nunca había entrado en el húmedo y oscuro edificio de los acuarios” (Cortázar 1984); “Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (solo yo puedo saber cuán angosto y cuán mezquino) piso de piedra y musgo del acuario” (1984). La figura del axolotl, junto al espacio oscuro, húmedo y escondido que habita, representa el régimen profundo, “subterráneo”, recóndito de la conciencia, caracterizado por su extrañeza. Se contrapone al espacio abierto y luminoso de los leones: felinos predadores, firmes y fuertes, que viven “afuera”, en la superficie. El hecho de que el protagonista narrador penetre en el edificio oscuro y húmedo puede representar el acto de bajar a niveles profundos de la conciencia y confrontarse con el núcleo de su ser, a diario tapado por las proyecciones exteriores, a las que el sujeto está acostumbrado y con las cuales se siente a gusto. Desde esta perspectiva, podría inferirse que hasta cierto grado la visión cortazariana, mientras coincide con Butler en diferenciar entre “lo exterior” y “lo interior” de la identidad del sujeto, sí toma en cuenta, a diferencia de la estudiosa norteamericana, la existencia de alguna esencia, encarnada en este caso por el ajolote, por escondida e inaccesible que a diario se encuentre.

La “reptilidad” del ajolote gana aún más expresividad si colocamos este rasgo en la perspectiva, ya antes señalada, de la problemática del antropomorfismo. A la peculiar proporción entre la semejanza y la diferencia encarnada por una figura reptil se hace curiosamente alusión en la descripción que hacía Charles Darwin de una especie de serpiente llamada *trigonocephalus* en su diario del *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*:

La cara de esta serpiente tiene una expresión feroz y horrible hasta más no poder. [...] No creo haber visto nunca nada más feo, a no ser quizá algunos vampiros. Parece que este aspecto tan repulsivo proviene de que los rasgos fisionómicos están uno con respecto a otro casi en la misma posición que los de la cara humana, lo cual produce el colmo de lo espantoso. (Darwin 1839)

En lo que concierne a la relación de semejanza-diferencia que está codificada a través de la peculiar anatomía del ajolote, llama la atención también el especial interés del espectador suscitado por algunas partes concretas de su cuerpo: las patas y los ojos: “lo que me obsesionó fueron las patas, de una finura sutilísima, acabadas en menudos dedos, en uñas minuciosamente humanas”. En otro lugar dice el narrador: “Sus ojos sobre todo me obsesionaban. Al lado de ellos en los restantes acuarios, diversos peces me mostraban la simple estupidez de sus hermosos ojos semejantes a los nuestros. Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (Cortázar 1984).

Es curioso notar que parecen ser precisamente estas dos partes del cuerpo, sea humano o animal, a las que tradicionalmente se les ha adscrito el mayor potencial de extrañeza. Parecen coincidir en ello fuentes de naturaleza tan diversa como estudios etnográficos y la clásica literatura fantástica. Enmarcado en la primera categoría, un estudio del antropólogo mexicano Federico Arana

sobre el origen de la aversión humana ante la consumición de insectos cuenta con el siguiente pasaje: “[Q]uienes culturalmente encajan en el patrón occidental, sienten un horror desproporcionado por los insectos, que obedece, según sus argumentaciones, al carácter supuestamente insalubre de estos animales así como a sus turbadores ojos e inquietantes patas” (Arana 2006: 9).

Lo que particularmente llama la atención en esta breve descripción de los motivos de la repulsión que el sujeto occidental siente ante la posibilidad de comer un insecto son los dos adjetivos, marcadamente propios del discurso literario antes que del científico, usados para referirse a los ojos y las patas: los conceptos de lo “turbador” e “inquietante” nos sitúan, de vuelta, en el contexto del *Unheimliche*. En su conceptualización de este término Freud echaba mano sobre todo de la creación literaria de E.T.A. Hoffman, quien, en el cuento “El hombre de Arena” parece resaltar, igualmente, el potencial “turbador e inquietante” de una figura dada, residente en sus ojos y manos o patas:

Imagínate un hombre de anchos hombros con una enorme cabeza deforme, una tez mate, cejas grises y espesas bajo las que brillan dos ojos verdes como los de los gatos y una nariz gigantesca que descende bruscamente sobre sus gruesos labios. Su boca torcida se encorva aún más con su burlona sonrisa; en sus mejillas dos manchas rojas y unos acentos a la vez sordos y silbantes se escapan de entre sus dientes irregulares. [...] Aquella cara ofrecía un aspecto horrible y repugnante, pero lo que más nos chocaba a nosotros, niños, eran aquellas grandes manos velludas y huesudas. (Hoffman 1817, en línea)

El segundo elemento animal que aparece en las situaciones narrativas aquí consideradas es el binomio huevo-gallina, figura paradigmática para la escritura de Clarice Lispector, que merece

y, desde luego, ha recogido ya numerosos y complejos análisis e interpretaciones pormenorizadas, por lo cual aquí tan solo nos interesará mencionar un par de rasgos más relevantes con los que cuenta la gallina lispectoriana en el contexto de la subversión identitaria. En primer lugar destaca su importancia como objeto prototípico de la particular mirada transformadora a la cual parecen dedicarse todas las protagonistas de la autora brasileña. La animalidad constituye un elemento consustancial de este modelo de mirada. Parece haber captado de forma magistral dicho mecanismo el teórico compatriota de Lispector, Silviano Santiago:

A metamorfose do animal sadio em animal selvagem, produto da percação de outrem, é marca singular da estranheza causada pela jovem acadêmica entre os bem-avisados. A moça esquisita se destaca na multidão. [...] [G]uarda algo de tão secreto, que só o silêncio revela. É este que ameaça os populares e os agride. (2006: 158)

Cabe destacar que en esta breve fórmula relativa a la problemática de la mirada animal, fácilmente podemos volver a reconocer el esquema *queer* o *drag*, donde la travestida “agrede” y “amenaza” a la sociedad, haciéndole fijarse en la teatralidad de sus representaciones puesto que “[n]unca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” y “[p]oco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger 2010).

En segundo lugar hay que prestar atención al nombre bajo el que aparecen las gallinas del patio del vecino en *Perto do coração selvagem*: son las “gallinas-que-no-sabían-que-iban-a-morir”. De ahí que pueda verse la gallina como un prototipo de la existencia

inconsciente, del animal “sano”, que se sitúa en oposición al animal “salvaje”, denotador de los registros inexpressables de la vida, donde la misma aparece –como diría Julieta Yelin– “intensificada” (2013, en línea). Nos parece adecuarse perfectamente al proyecto de la escritura animal realizado por Lispector la fórmula que aplica la estudiosa argentina a la obra de Felisberto Hernández, constatando que su obra “no parece tener otro fin que producir intensificaciones de la vida. No de la vida que se mide en tiempo o en palabras –la vida humana, narrable–, sino aquella anónima y neutra, imposible de atribuir a un sujeto” (2013, en línea).

Esta vida “salvaje” e “intensificada” vuelve a aparecer sugerida por la figura del jaguar, usada por Guimarães Rosa en “O espelho”. Hay que advertir que no es la única obra de Rosa que echa mano de la figura de este felino predador. Es también elemento central de la novela corta *Meutio o iauaretê*, que narra el proceso de transformación de un personaje que al principio había de dedicarse a limpiar el mundo de jaguares, matándolos, pero finalmente llega a identificarse con estos animales hasta tal punto que cambia de bando y empieza a matar personas en nombre de los jaguares. Estamos, por tanto, otra vez asistiendo a un espectáculo de una vida “salvaje” y “difícilmente atribuible a un sujeto” que participa de constantes metamorfosis. Por otra parte, ateniéndonos al modo de usar la figura del jaguar en “O espelho” tendríamos que constatar que desempeña allí más bien el papel de una representación exterior, un marco imaginario dentro del cual el protagonista se concibe a sí mismo, siendo, sin embargo, capaz de llevar a cabo una deconstrucción de dicha imagen. Es interesante notar que Rosa coincide con Cortázar en escoger una figura felina para retratar la proyección identitaria exterior. Tratándose de una imagen animalesca alrededor de la cual el sujeto construye su identidad, podemos constatar que estos felinos constituyen los tótems de los respectivos sujetos, quienes se sirven de ellos.

Ambos protagonistas (tanto el cortazariano como el rosiano) en cierto sentido se rebelan en contra de sus tótems; sin embargo, no lo hacen por medio de un asesinato ritual, como quizá hubiera querido Freud, sino por medio del ejercicio mental de la mirada fija y obstinada: la subversión identitaria.

Para terminar nos parece importante traer a colación otra figura felina, solo en apariencia muy diferente: el gato de Derrida. El punto de partida de su ensayo *L'animal que donc je suis* (2006) es una situación narrativa que revela un importante paralelismo con las situaciones que venimos considerando: el autor se confronta, desnudo, con la mirada de su propio gato. En la reflexión que este hecho desencadena, el elemento que le interesa al filósofo no es –como él mismo afirma– ninguna simbología o “zoopoética kafkiana”, sino la pregunta por el ser animal como tal, entendido como una existencia extratextual y palpable. Es interesante destacar que, en cierta consonancia con esta pauta derridiana, dos de los relatos que hemos analizado (“Axolotl” y *Perto do coração selvagem*) retratan encuentros con animales, dotados de cierto grado de autobiografismo, ya que tenemos constancia de que Cortázar efectivamente visitaba el Jardín de las Plantas parisino y pudo contemplar los ajolotes, como también sabemos que la costumbre de observar las gallinas en el patio estuvo entre las costumbres de Clarice Lispector cuando era niña. Sumando esta premisa a todo lo que hasta ahora hemos indicado, quizá pueda proponerse una lectura complementaria de los relatos comentados: no tanto como problematizaciones literarias del tema de la identidad realizadas mediante metáforas e imágenes animales (y en el caso de Guimarães Rosa del motivo del espejo), sino como una expresión literaria del encuentro del ser humano con el animal de carne y hueso (o con un espejo en Guimarães Rosa), en tanto fenómenos de importante potencial subversivo en lo que concierne a la concepción de la identidad existencial del sujeto. Los textos analiza-

dos podrían leerse por tanto como manifestaciones literarias de ciertos “puntos débiles” de la realidad y de la identidad, que nos permiten experimentar el sentimiento de la extrañeza del mundo visible no solo como una ‘ilusión óptica’ evolutivamente condicionada, sino también una manifestación del meollo del ser: un vacío a diario enmascarado por las proyecciones naturalizadas.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARANA, Federico (2006) *Insectos comestibles: entre el gusto y la aversión*. México D.F., UNAM.
- BERGER, John (2010) *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gill.
- BUTLER, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu (2012) *Metamorfoza jako doświadczenie granic. Warianty motywu przemiany w małych formach współczesnej prozy europejskiej*. (José María Merino, Natasza Goerke, Bernardo Atxaga, Dino Buzzati). Madrid, UAM. En: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660306/calderon_puerta_aranzazu.pdf?sequence=1 [6.07.2014].
- CAPUTO, Giovanni B. (2010) “Strange-face-in-the-mirror ilusion”. *Perception* (Pion publication). 39: 1007-1008.
- CORTÁZAR, Julio (1982 [1956]) “Axolotl”. En: *El final del juego*. Madrid, Alfaguara.
- DARWIN, Charles (1899 [1839]) *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid, La España Moderna.
- DERRIDA, Jacques (2006) *L'animal que donc je suis*. Paris, Éditions Galilée.
- FREUD, Sigmund (1919) *Lo ominoso*. En: <http://www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf> [6.07.2014].
- GUIMARÃES ROSA, João (2008 [1962]) “O espelho”. En: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

- HOFFMAN, E.T.A (1917) “El hombre de arena”. En: http://es.wikisource.org/wiki/El_hombre_de_arena [7.07.2014].
- LISPECTOR, Clarice (1999 [1964]) “O ovo e a galinha”. En: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Rocco.
- (1980 [1943]) *Perto do coração selvagem*. São Paulo, Círculo do Livro.
- NYCZ, Ryszard (2012) “Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego”. En: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (coord.) *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków, Universitas: 5-38.
- MORI, Masahiro (1970) “The uncanny valley”. *Energy*. 7 (4): 33-35.
- SANTIAGO, Silviano (2006) *Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte, Editora UMFG.
- YELIN, Julieta (2008) “Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en *Meutio o iauaretê* de João Guimarães Rosa y *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector”. *Itinerarios* (Universidad de Varsovia). 8: 223-234.
- (2013) *El olvido animal de Felisberto*. Universidad Nacional de Rosario. En: http://www.celarg.org/int/arch_publici/yelin_julietacc.pdf [7.07.2014].

“El Caso de los Hombres Castrados”: paradojas genéricas de la construcción identitaria en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza

Véronique Pitois Pallares
(Universidad Paul Valéry Montpellier 3)

Introducción

La novela *La muerte me da* (2007), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, reúne a varios personajes –una detective, su asistente, una profesora-testigo, una periodista de la nota roja, una viajera misteriosa– alrededor de una investigación policial para resolver el llamado “Caso de los Hombres Castrados”. Los cadáveres que aparecen progresivamente en las calles de la ciudad están acompañados de versos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik que se presentan como claves de interpretación en un vasto juego de pistas multidimensional por los bajos fondos de la gran urbe y los recovecos de las mentes de los protagonistas. A partir del discurso delirante y traumatizado de la mujer que descubre a la primera víctima, la investigación toma un giro metafísico que mueve a cada uno de los personajes a cuestionar profundamente su relación con la alteridad, especialmente con el otro sexo, y a replantearse la propia identidad. Para determinar el perfil y las motivaciones del asesino –¿o asesina?– y contrarrestar sus acciones, se lleva a cabo una reflexión que abarca desde el determinismo lingüístico implicado por el género gramatical de los sustantivos, hasta una indagación intimista de la alienación que significa el encuentro sexual. Las fronteras se desvanecen entre lo femenino y lo masculino, entre el *yo* y el otro, obedeciendo así al mismo “deseo de

alteridad” que impulsa al asesino. A la luz de los estudios sobre corporalidad y género de Judith Butler y de Beatriz Preciado, se cuestionará cómo se opera en el texto un replanteamiento a nivel individual y colectivo de las identidades sexuales y del concepto de alteridad.

La historia del Caso de los Hombres Castrados empieza cuando Cristina, una profesora de literatura que va corriendo por las calles de la ciudad y que además de su nombre completo (Rivera Garza 2007: 74) tiene más de un rasgo en común con la autora, descubre la primera escena del crimen, a la que acuden pronto la Detective y su asistente Valerio. Estas tres figuras asumen alternativamente una narración en primera persona y emiten, juntas o separadas, opiniones y pistas de reflexión sobre la investigación en curso. Nunca se llegará a desenmascarar al asesino y el objetivo inicial –la resolución del caso– se altera paulatinamente mientras el discurso de los investigadores, testigos o periodistas deriva hacia una vena más metafísica o metaliteraria que factual, más intimista o introspectiva que policial, que los lleva a cuestionar la pertinencia de las fronteras entre los géneros sexuales en la construcción de la identidad subjetiva, ya sea propia o ajena.

Castración simbólica y simbolismo de la castración
No solo es el misterio que rodea los asesinatos firmados por un aficionado de la obra de Alejandra Pizarnik lo que mueve a los protagonistas a cuestionarse a sí mismos, sino también y sobre todo la violencia inaudita de dichos crímenes. La acumulación de cadáveres masculinos salvajemente despojados de sus órganos sexuales representa una violencia exaltada, pero también simbólica y significativa. No se hace mención precisa de otra mutilación que no sea la castración, ni se busca causar un sentimiento de horror o de espanto con una descripción detallada del sinnúmero de características mórbidas que han de revestir unos cuerpos exan-

gües; al contrario, la primera evocación del descubrimiento del cadáver es parca, cruda y eufemística a la vez: "Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta" (2007: 16). Debido a lo mejor a lo que Susan Sontag analiza como "la atracción ejercida por los cuerpos mutilados" (2004: 110)¹, la castración focaliza toda la atención narrativa y opera como una sinécdoque de la muerte violenta, como si fuera la llaga por antonomasia, que abarca y eclipsa cualquier otra herida. Se reformula de manera inequívoca en las respuestas de Cristina "la Informante" a unas hipotéticas preguntas del oficial de policía: "Sí, estoy al tanto de que faltaba el pene. Mutilación. Hurto. Algo que no está" (Rivera Garza 2007: 21).

De alguna manera, la castración logra lo que no puede ninguna otra herida: altera la naturaleza intrínseca de la persona, interfiere en su adscripción a una categoría genérica, tiene el poder de *de-generarla*. Al quitarle sus atributos masculinos, representa una negación de la identidad sexual, una neutralización del cuerpo y de la masculinidad. Sin embargo, al emascular a sus víctimas, el asesino no se limita a sustraerles un elemento, a reemplazar la presencia del falo por su simple ausencia, sino que les inflige una abertura, una raja. Dicho de otra manera, no solo des-masculiniza sino que incluso feminiza aquellos cuerpos por efecto de la llaga sangrienta que les imprime y que queda plasmada en su primera evocación: "Sexo. Cosa roja y abierta". Recordemos la importancia que cobran el concepto y la palabra "raja" en la simbología popular mexicana, en palabras de Octavio Paz:

[...] el ideal de la "hombría" consiste en no "rajarse" nunca. Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo

1 En el texto original: "the attraction of mutilated bodies" (Sontag 2003: 75).

que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El “rajado” es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza. [...] Toda abertura de nuestro ser entraña una dimisión de nuestra hombría. (2004: 165)

La feminización de esos cuerpos masculinos se vale así de una serie de símbolos, desde la abertura irremediable que los hace permeables a la invasión, penetrables, explorables a pesar suyo, hasta la fuerte presencia de la sangre que remite a la menstruación femenina, símbolo por excelencia de la mujer en la máxima potencialidad de las implicaciones del género según el marco heteronormativo tradicional: la mujer lista para ser madre. Esta analogía de la castración con una puerta que se abre hacia el interior del cuerpo mueve a los investigadores a imaginar que el asesino serial “Es alguien que quiere mirar adentro. [...] –Como si el pene fuera la llave de una puerta [...]. Como si estuviera desechando la cerradura de la puerta para poder husmear a sus anchas” (Rivera Garza 2007: 144). La castración sería en este sentido un ejemplo extremo y violento de lo que Beatriz Preciado designa con la expresión: “desobediencia de género” (2009: 59), acto por el cual el sujeto se desolidariza del canon asociado a su género biológico y lo transgrede de una u otra forma. La subversión cobra aquí una dimensión superior al ser impuesta con suma violencia por un individuo a otros, pues la desobediencia rebasa los límites estrictamente individuales y al ser así se propone atentar contra el orden establecido, heteronormativo en este caso. Según Judith Butler,

este orden tradicional radica en el respeto estricto de la falogénesis, oposición entre los unos, que cuentan con un pene, y las otras, concebidas para ser un mero receptáculo del falo masculino:

For he is the impenetrable penetrator, and she, the invariably penetrated. And "he" would not be differentiated from her were it not for this prohibition on resemblance which establishes their positions as mutually exclusive and yet complementary. In fact, if she were to penetrate in return, or penetrate elsewhere, it is unclear whether she could remain a "she" and whether "he" could preserve his own differentially established identity. For the logic of non-contradiction that conditions this distribution of pronouns is one which establishes the "he" through this exclusive position as penetrator and the "she" through this exclusive position as penetrated. As a consequence, then, without this heterosexual *matrix*, as it were, it appears that the stability of these gendered positions would be called into question. (1993: 50-51)²

La novela inicia de este modo con un suceso altamente subversivo y perturbador, de pretensiones casi revolucionarias, y cuyo postulado implícito se va a expandir como las réplicas de un sismo en la mente de los protagonistas: si el género se puede trastocar, destruir o deconstruir, entonces no es más que un constructo

2 "Pues él es el impenetrable penetrador, y ella, la que siempre es penetrada. Y «él» no se diferenciaría de «ella» si no fuera por esa prohibición de la semejanza que establece la exclusividad, pero también la complementariedad, de sus respectivas posiciones. Si ella penetrara de vuelta, o donde fuera, no hay certeza de que «ella» permanezca femenina, ni de que «él» pueda preservar su propia identidad diferenciada. De hecho, la lógica de no-contradicción que rige la distribución de los pronombres establece a «él» por su posición exclusiva de penetrador y a «ella» por su posición exclusiva de penetrada. Por ello, sin eso que podría llamarse *matriz* heterosexual, parece que se pondría en tela de juicio la estabilidad de esas posiciones de género" (la traducción es nuestra).

inestable y movedizo, un rompecabezas en movimiento constante, como lo experimentarán los personajes en diversas ocasiones.

La Detective y su Asistente, Valerio, orientan sus investigaciones con base en dos pistas de reflexión: los versos de Alejandra Pizarnik, que acompañan los asesinatos como si se tratara de un juego de pistas, arraigan la pesquisa en una dimensión estética y metafísica para la cual habrá que recurrir a la opinión experta de la profesora de literatura que es Cristina, alias “la Informante” o “la Testigo”. Por otra parte, la alta connotación genérica de los crímenes se impone como la clave para comprender los motivos del asesino y para discernir su personalidad, así como el perfil de sus víctimas. Precisamente porque todas las víctimas son hombres, y porque el asesino se esmera en quitarles la “hombría”, se esboza rápidamente la figura potencial del criminal bajo el aspecto de una mujer, una teoría también fraguada por la presencia junto a los cadáveres de versos de Alejandra Pizarnik, caligrafiados “con esmalte para uñas color coral” (Rivera Garza 2007: 22) y más tarde “con lápiz labial” (2007: 32) y que presentan un *yo* lírico femenino: “Cuidate de mí amor mío / cuidate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra” (2007: 22-23).

Los motivos de esta asesina por castrar a unos varones desconocidos podrían ser un deseo de venganza contra el género masculino o un “deseo de alteridad” (2007: 243) que podría ser una concretización brutal y sangrienta de la “envidia del pene” presente en las teorías freudianas y lacanianas. En ambas configuraciones, la criminal se apropiaría simbólicamente del poder masculino, o mejor dicho, del poder tradicionalmente adjudicado al género masculino. Pasan de este modo a ser sospechosas la misteriosa “Viajera con el Vaso Vacío” o la misma Cristina, alias “la Sospechosa”.

Dicha repartición de los roles en la suerte de puesta en escena o de *performance* que es el Caso de los Hombres Castrados propicia el esbozo de la figura de una castradora "macha" y contribuye en sí, más allá de la recurrencia mórbida de la castración, a la inversión de los valores adjudicados a los géneros sexuales. Incluso transgrede el determinismo gramatical del significante presente en las palabras "víctima" y "asesino". Así, a partir de la constatación inicial de este determinismo lingüístico, recalcado en el título del capítulo cuarto: "La víctima siempre es femenina" (2007: 28), Cristina intuye cuán engañoso resulta:

Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir producir una imagen– en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir oír el eco– en la palabra castración y en todas las referencias trágicas del término. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir ver– en lo larga, en lo interminable, en lo incesante que era la palabra desmembra-mien-to. Pensé –y aquí pensar quiere decir enunciar en voz baja– en el término *asesinatos seriales* y me di cuenta de que era la primera vez que lo relacionaba con el cuerpo masculino. Y pensé –y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía– que era de suyo interesante que, al menos en español, la palabra víctima siempre fuese femenina. (2007: 29-30)

En el determinismo genérico del léxico está la confirmación de la castración efectiva y simbólica de los cadáveres, feminizados en extremo al caer en la categoría de las víctimas:

–Es la palabra víctima, Detective –le expliqué sin esperanza alguna de ser comprendida mientras escribía el artículo determinado y el sustantivo sobre una servilleta de papel–. *La* víctima siempre

es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez. (2007: 30)

De la misma manera, y por más que los indicios apunten hacia una mujer criminal, a esta se le sigue refiriendo con el sustantivo masculino “el asesino”. Se pueden encontrar ecos del motivo de la castración simbólica como una manera de adueñarse del sexo y del género ajenos en la descripción que hace la narradora Cristina de sus encuentros sexuales: “[...] su pene [...] perdido dentro de mi sexo [...]. Su pene en esos momentos era mío. Entonces sonreí hermafroditamente” (2007: 59). La confusión o la simple fusión de los géneros trasparece en este breve fragmento, que asocia directamente el tomar posesión del sexo masculino por la mujer con una actitud de dominación y una absorción de la identidad masculina. No se refiere al coito desde la perspectiva de una penetración activa y viril de una mujer pasiva –“rajada”– sino que la mujer es la que asume el poder y absorbe el sexo masculino, como cuando se refiere a “un cuerpo dentro de otro, imbricados, exhaustos. Su sexo engullido por el mío” (2007: 40). En esa imbricación de los cuerpos masculino y femenino, ya no es el primero el que penetra, sino el segundo el que engulle. Al ser así, el relato rompe con los tópicos del canon narrativo de la heteronormatividad masculina que, como se mencionó *supra*, radica en la oposición irreconciliable y en la complementariedad del que tiene la capacidad de penetrar con la que solo puede recibir esta penetración.

Esta desobediencia múltiple frente a los cánones normativos de los géneros sexuales se convierte en uno de los intereses centrales del relato, desde la pesquisa policial hasta la evolución íntima de los protagonistas, produciéndose así una influencia recíproca de estos dos aspectos de la trama. Los diversos personajes

que se enfrentan al Caso de los Hombres Castrados –Cristina, la Detective, Valerio, pero también la Periodista de la Nota Roja– se ven sumidos en un esfuerzo consciente o inconsciente por empatizar con las víctimas y también con el asesino, y a menudo con unas y con otro simultáneamente. Cristina lo experimenta hasta el grado de que, al descubrir al primer cadáver y tras identificar de qué se trata, emprende un diálogo inaudito con aquel muerto a quien se dirige en segunda persona y llama entre dramática y romántica “Mi Primer” (2007: 19). De manera más convencional, Valerio y sobre todo la Detective tratan de aproximarse a lo que era la vida y la personalidad de las cuatro víctimas, indagando en sus costumbres y en su casa, en busca de algo que los reúna, algo que tengan en común, el elemento que los convirtió en blancos del asesino serial. Por otro lado, la empatía con el criminal se manifiesta ante todo por la fascinación causada por el misterio que lo rodea y por la rareza de sus acciones, pero es precisamente esto lo que hace más imperativo que los investigadores empaticen con él o con ella y sean capaces de comprender sus motivaciones y anticipar sus movimientos. Poco a poco lo inexplicablemente monstruoso revela en realidad unas causas y un origen más vertiginosos aún: los deseos y los miedos humanos, tan humanos que parecen ser universales y radicar cuando menos en germen en todos los individuos, en cada uno de nosotros: “–¿Y si fuera alguien como tú o como yo? –le preguntó por preguntar. –No será tan grave –ironizó la mujer [...]–. Siempre se trata de alguien como tú y como yo, Valerio. Ya deberías saberlo” (2007: 216).

Envidia del pene y angustia de la castración

Una de las teorías examinadas por los oficiales de policía para discernir el perfil psicológico del criminal es la “*envidia del pene*” (2007: 144), que corresponde según las teorías de Freud a una etapa clave del desarrollo psíquico de las niñas, cuando se dan cuenta de la di-

ferencia anatómica que las distinguen de los niños. Estos, paralelamente, sufrirían una angustia de la castración desde la toma de conciencia de la presencia efectiva de su órgano sexual. Tras recordar que ambas “trayectorias [son] mutuamente excluyentes” (Butler 1993: 96), Judith Butler explica que la envidia del pene metaforizaría en realidad una envidia del falo, es decir, del poder fálico hasta en sus aspectos no sexuales. Los crímenes de *La muerte me da* plantean una realización brutal de ambos complejos, y en esta configuración, Valerio imagina al asesino: “–Alguien que no tiene un pene, por supuesto –dice. La voz trémula–. Alguien que quiere tener un pene” (2007: 145); pero, según aclarece, podría tratarse de un hombre: “Un hombre engañado. Un hombre al que dejan por otro. Un pene por otro pene. –Un hombre al que han vuelto mujer, ¿eso dices? –Un hombre que quiere recuperar algo que es suyo –concluye” (2007: 145). Es significativo que sea Valerio, el único varón, el que formula la hipótesis de un asesino potencialmente masculino, y animado por una envidia del pene que deriva de una previa castración simbólica. Ello demuestra hasta qué punto la investigación policial en el relato pasa por unos esfuerzos de identificación con el asesino: Valerio imagina una figura en la que pueda fácilmente proyectarse a partir de su propia identidad y de sus propios complejos masculinos. Más tarde se sabrá que el Caso de los Hombres Castrados tiene en Valerio, por ser hombre, una resonancia particular: “Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo. Una escena primigenia. El miedo fundacional” (2007: 209). De manera muy freudiana, Valerio observa y recibe esos crímenes a partir del complejo de castración, ya sea identificándose casi de manera natural con las víctimas, o proyectándose por propia voluntad en la mente de un asesino previa, aunque simbólicamente, castrado.

Al contrario, la Detective y Cristina reciben y experimentan esta envidia del pene a partir de su feminidad, y en su imaginación

se fragua la imagen de una mujer asesina que, de darles crédito a las amenazas apenas encubiertas de la Detective, cuadraría con el perfil de Cristina, muy conocedora de la obra de Alejandra Pizarnik. Además, el ser una mujer que corre la aproxima a otra de las características del asesino: observando el mapa en el que ha reportado los lugares de los crímenes, Valerio asume que "El asesino o la asesina es, ante todo, un buen caminante" (2007: 126). Cuando Cristina le comenta el caso a su amante, este incluso exclama: "-Y qué -dijo-, ¿sospechan de ti?" (2007: 37). En lugar de ofuscarse, la reacción de Cristina es casi de júbilo:

Que el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada creyera, por el menor de los segundos, que yo podría ser sospechosa de crímenes tan crueles me sorprendió, es cierto, pero no me molestó. Su relajada broma me indicaba que en algún lugar de su cabeza o de su deseo él me concebía o me producía como a una mujer que, siendo yo, era en realidad otra persona. Una asesina serial. Alguien con la suficiente crueldad o frustración o demencia como para atacar hombres y, de forma violenta, con saña o indiferencia, cercenar sus genitales. Alguien con la suficiente fuerza física como para arrastrar los cuerpos desmembrados por estrechos callejones o sobre banquetas oscuras. Alguien, también, con la suficiente delicadeza como para transcribir, con esmalte de uñas o lápiz labial, poemas enteros de Alejandra Pizarnik. Alguien con abismos bajo las muñecas. Alguien de ojos complicados y manos trémulas. El odio. La venganza. Que el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada pudiera considerarme, repito, aun por el menor de todos los segundos, aun dentro del humor cómplice que precede a las sesiones amorosas, una castradora, me resultó bastante divertido. Tanto como para soltar una larga carcajada y besarlo en plena boca. Tanto como para morder sus tetillas y mesar la mata tupida de sus cabellos con una ternura que solo empecé a sentir en ese momento. (2007: 39)

Esta página recalca la fascinación que ejerce la figura del asesino, que aparece como una persona que tiene un potencial de violencia casi seductor, con una fuerza física envidiable y una fineza intelectual y estética fuera de lo común. Si la asimilación con este perfil de sociópata o psicópata alaba y regocija tanto a Cristina, es porque, al hacer de ella una castradora potencial, el Amante le otorga inconscientemente el poder fálico y reconoce a ese *alter ego* interior, acaso monstruoso y en todo caso misterioso, sugerido desde la duplicidad del subtítulo: “Yo y la que fui” (2007: 38). En el encuentro sexual que tienen a continuación, sigue asumiéndose como una castradora en potencia al “engullir” el sexo de su amante, al dotarse de un pene y así realizarse hermafrodita.

En cuanto a la Detective, la asociación con una castradora es más sutil y se produce esencialmente en la mente de Valerio, cuando este menciona los cargos que ella había tenido que enfrentar por homicidio años atrás. En medio de la noche, en defensa propia, la Detective le había disparado a un hombre, matándolo sin más, agujereándolo con la bala disparada por su pistola, símbolo fálico e instrumento de imposición del poder por excelencia. Sin embargo, en lugar de seguir acumulando rasgos, atributos o acciones que la asimilen a la categoría de castradora en sentido literal o figurado, la Detective tiene una reacción tradicionalmente asociada al ser mujer: “Por un momento piensa que la Detective está a punto de llorar o de partirse en dos o de deshacerse en mil pedazos” (2007: 115). No solo el romper en llanto, sino el romperse, en dos o en mil pedazos, remiten implícitamente a la famosa “rajada” femenina del imaginario popular, tal y como la expresó Octavio Paz.

El deseo de alteridad

La figura de la mujer castradora cobra una importancia preponderante en la evolución del Caso de los Hombres Castrados, hasta

que: "en realidad, todos se acostumbrarían a hablar del asesino en femenino. Nadie encontraría, sin embargo, una forma gramatical adecuada para masculinizar a *la víctima*" (2007: 228); y en este contexto, "Las mujeres se acostumbrarían poco a poco a provocar sospechas desmedidas" (2007: 234). Sin embargo, los detectives no logran determinar a ciencia cierta el género sexual biológico del o de la criminal, y en numerosas ocasiones así lo mencionan: "Continuemos hasta dar con el culpable. –O con la culpable" (2007: 295). La duda se prolonga hacia "el escritor o escritora de cartas anónimas" (2007: 109), por más que todas las identidades que este o esta reviste sean femeninas. Paradójicamente, mientras más importancia cobra la cuestión del género del o de la culpable, más parece diluirse ese género sexual en una figura casi bicéfala:

–¿Es una mujer o un hombre, Valerio? –le pregunta intempestivamente la Detective sin dejar de mirarlo.

–Si me lo preguntas así, tendría que decir que es una mujer y un hombre, las dos cosas al mismo tiempo –guarda silencio, esperando una respuesta que no llega–. ¿Pero quién en verdad no es una mujer y un hombre al mismo tiempo? (2007: 217)

La pregunta se convierte en un *leitmotiv* en la reflexión de los investigadores, y se declina de diversas maneras en la mente de la Detective o de Valerio: "¿Puede un hombre ser en realidad una mujer o viceversa?" (2007: 154). "¿Puede un hombre ser la solitaria del desierto y la viajera que amenaza y la niña de metal? ¿Era Alejandra Pizarnik un hombre? La víctima o el asesino, ¿qué es lo que pudiste haber sido tú?" (2007: 282). La cuestión se infiltra en la trama y se vuelve teórica, existencial, tan trascendental que prolifera y se convierte en una de las principales problemáticas de la pesquisa, y también de la novela misma: ¿En qué radica el género? ¿(Pre-) existe el género? ¿Es exclusivo o es naturalmente mixto, inclusivo

y abarcador de los contrarios? Finalmente, después de identificar y descartar a varias sospechosas, y también a varios sospechosos, Valerio recordaría en el futuro cómo contemplaron todas las combinaciones posibles, para finalmente nunca dar con el o la culpable:

Pensarían en la posibilidad de que el asesino fuera una mujer, y la explicación de los hechos se transformaría entonces en un asunto ideológico cuya base sería eminentemente emotiva –cosa de celos y rabia, despecho, impotencia–. Pensarían en la posibilidad de que el asesino fuera un hombre, y así las castraciones se convertirían en un asunto erótico cuyo fundamento sería del todo sexual– cosa de poseer la masculinidad del otro, arrebatándola; cosa de penetrar y arrancar–. Con frecuencia pensarían incluso en la posibilidad de que el asesino fuese un asesino y una asesina combinados; un caso extremo de identificación en el que él o ella intentaba alcanzar a su contrario o a su igual, rápida y por ello violentamente, a causa del deseo de alteridad. Por fuerza del deseo alterado. (2007: 243)

Esta es otra constante que se esboza desde el inicio del relato, y que se manifiesta de diversas maneras y con una intensidad fluctuante según el protagonista y la situación: el “deseo de alteridad” sería el motivo del asesinato y de la castración, como si esta permitiera saciar dicho deseo. Georges Bataille analiza las implicaciones de la mutilación sacrificial para el que la lleva a cabo: “Le sacrificant est libre – libre de se laisser aller lui-même à un tel dégoût, libre, s’identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, comme il a vomi un morceau de lui-même ou un taureau, c’est-à-dire libre de se jeter tout à coup *hors de soi*” (2006: 30-31)³. Esta identificación con la víctima constituye en

3 “El sacrificador está libre –libre de anegarse a su vez en tal derramamiento, libre, identificándose continuamente con la víctima, de vomitar su propio ser,

sí lo que Deleuze y Guattari acuñaron como un *devenir otro* (vid. Deleuze y Guattari 1975) y por ende un intento de realizar este anhelo de ser otro, que en la novela es también el motivo del recorrido que llevaría a las víctimas "–Muy lejos de sus territorios naturales" (Rivera Garza 2007: 113). Aquellos hombres, antes de conocer tan trágico fin, a decir de Valerio: "–Son hombres en busca de algo [...]. Algo distinto. Un riego tal vez" (2007: 113) y completa la Detective: "–No necesariamente para encontrar, Valerio –le reclama–. También pudieron dejar sus suburbios para perder. Para perderse" (2007: 113). Ese "perdersé" sería una de las maneras de cumplir el anhelo de ser otro, de revelar en uno mismo fragmentos de su propia alteridad, de darle alguna forma, algún campo de acción. Los investigadores lo experimentan cuando aparece "la Mujer Increíblemente Pequeña", creación fantasiosa de Valerio a partir de las figuras de su hermana y de la Detective, y que se impone como un *alter ego* y un interlocutor imaginario para él, y luego para la Detective. Probablemente una de las mejores expresiones de aquel imperioso deseo de alteridad se encuentre en los mensajes misteriosos y amenazantes de la "Viajera con el Vaso Vacío", quien adopta y rechaza sucesivamente diferentes identidades, mezclándolas y reivindicándolas como propias y ajenas a la vez: "Mi nombre es Lynn. Lynn Hershmann. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo" (2007: 92). Ese "deseo de alteridad", concebido como una pista de reflexión en la búsqueda de realización personal de los personajes, como una búsqueda de sí en el otro y del otro en uno mismo, remite al ensayo de Ricœur *Sí mismo como otro*, en el que presenta "una *alteridad* tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma. *Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la

como ha vomitado un pedazo de sí mismo o un toro, es decir libre de proyectarse de repente *fuera de sí*" (la traducción es nuestra).

ipseidad del *si mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra” (Ricoeur 2006: XIV)⁴.

El impulso de ser otro, de descubrirse siendo otro, rige la conducta de los personajes, especialmente en las relaciones que establecen con los demás. Así cuando Valerio descubre la casa de la Detective: “El desorden del soltero en tu cuarto: identificación súbita. Reconocimiento total. Tú soy yo: Yo soy tú. Biunívoca” (Rivera Garza 2007: 154). Es todavía más evidente cuando se trata de su manera de experimentar el deseo erótico, desde Cristina que, tras “engullir” el sexo de su amante y hacerlo suyo, “sonríe hermafroditamente”, hasta “El-Hombre-Que-Era-A-Veces-Él”, otro amante suyo, cuando se interna en un *night-club* subterráneo y tiene un acercamiento con una mujer del lugar: “Deseó estar más adentro. Deseó entrar completamente. Suplantarla. Ser la mano que se protege del frío bajo la tela del guante. Ser ella. Ocluirla. Ser el cuerpo secreto de la mujer. Ver por sus ojos. Sentir lo que ella estaba sintiendo. Abierta. Habitada” (2007: 264). A medida que progresa la investigación, el concepto freudiano de la envidia del pene y del complejo de castración pierde importancia como vector de explicación de las conductas individuales, suplantado por un “deseo de alteridad” que se manifiesta en cada uno de los protagonistas, ya sean víctimas, sospechosos o sospechosas, o investigadores. Cobra tanta importancia que se impone como la principal clave –irresuelta– de la intriga y como la clave –no menos irresuelta– de uno mismo. Convertirse en otro, alterarse, tiene pues muchas vías de realización, entre ellas, las infinitas posibilidades de transgredir las normas del género, de cometer actos de “disidencia de género”, por reanudar con la expresión de Beatriz Preciado.

4 En el texto original : “altérité telle qu’elle puisse être constitutive de l’ipséité elle-même. *Soi-même comme un autre* suggère d’entrée de jeu que l’ipséité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre, que l’une passe plutôt dans l’autre” (Ricoeur 1990 : 14).

Conclusiones

Entre las implicaciones altamente subversivas del crimen inicial y repetido en cuatro ocasiones a lo largo de la novela, y la proclamación a manera de resolución de la intriga por Valerio de su descubrimiento del "deseo de alteridad" como clave de lectura del ser humano y del Caso de los Hombres Castrados, la "disidencia de género" se instala en la obra hasta volverse uno de sus principios fundamentales, el de transgredir y acabar con las fronteras, las que sean: espaciales, corporales, genéricas, literarias... Las víctimas salían de su territorio "natural" cuando fueron atacadas, algunas venían de la cara invisible, subterránea, de la ciudad, de esos antros nocturnos de perdición donde se transgreden los valores morales de la decencia pública; otra había metido indiscriminadamente a "[i]nvitados [...] E invitadas también" (2007: 220) a su cuarto de soltero. La mayoría provenía de la periferia y se iba al centro de la urbe "para perderse", mientras que el o la criminal actúa como un depredador que toma el control de su territorio, al recorrer toda la ciudad caminando, marcando su territorio con inolvidables manchas de sangre. El espacio urbano, como el espacio corporal, se convierte en el escenario y el objeto de una lucha de poder que cuestiona en profundidad la repartición del territorio geográfico, social y físico. Opera en la novela una especie de fenomenología del espacio corporal, regida por el doble principio de entrada y salida, de llave y cerradura, que hace de algunas partes del cuerpo el nexo privilegiado con la alteridad. Retomando en eso la simbología tradicional, se hace de los ojos y del sexo una puerta de acceso al otro. Así, más que una dominación, entrar en el cuerpo del otro significa a la vez una apropiación del otro y una enajenación del *yo* en el otro, una fusión que acaba desestabilizando las fronteras entre el *yo* y el otro.

Por otra parte, el motivo de la castración y el deseo de alteridad, que lleva a varios actores de la historia a sentirse alter-

nativa o simultáneamente hombre y mujer, someten las categorías genéricas a una permeabilidad y a una confusión subversivas, hasta casi difuminarlas. A nivel literario también el género es un concepto cuestionado implícitamente en toda la obra, desde su misma composición híbrida, marcada por una intertextualidad compulsiva y por la presencia de discursos y textos de naturaleza muy diferente: reportes de policía, monólogo interno, un libro de poemas, un ensayo académico o los mensajes epistolares de una misteriosa viajera. En tiempos del post-ismo compulsivo (post-historicismo, post-modernismo, etc.), *La muerte me da* asume una postura post-genérica que ronda con lo transgenérico: el género, al igual que la identidad, acaba siendo un producto desechable, reciclable, un tejido de creaciones y de ficciones individuales y colectivas, un amasijo de voces que luchan entre sí por inventarse a sí mismas, cubriendo, integrando o imitándose unas a otras en un vasto juego de ecos y de egos que, a medida que se configuran, se van transformando y deformando continuamente.

BIBLIOGRAFÍA:

- BATAILLE, Georges (2006 [1930]) *La mutilation artificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*. Paris, Allia.
- BUTLER, Judith (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. London/New York, Routledge.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1975) *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Éditions de Minuit.
- PAZ, Octavio (2004 [1950]) *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra.
- PRECIADO, Beatriz (2009) "Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica". *Artecontexto* (Madrid). 21: 58-61.
- RICŒUR, Paul (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- (2006 [1990]) *Si mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores.

RIVERA GARZA, Cristina (2007) *La muerte me da*. Barcelona, Tusquets Editores.

SONTAG, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York, Farrar, Strauss and Giroux.

----- (2004 [2003]) *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Punto de Lectura.

Ética e identidad: aproximaciones a *No todos los hombres son románticos* de Héctor Manjarrez

Michelle Gama

(Universidad Autónoma de Barcelona)

A partir de distintos postulados teóricos post-estructuralistas se ha argumentado que la identidad se construye desde la diferencia dentro de una serie de marcos normativos, a los que también se ha denominado *discurso de poder*, siguiendo la terminología de Michel Foucault. El sujeto se construye como tal a partir de categorías que reafirman los marcos, lo que provoca que aquellos que no coinciden con lo que se espera dentro del discurso, se representen desde su diferencia, subordinándolos y relegándolos a un *afuera* simbólico. Estos cuerpos, en cierta forma, exiliados, tienen en su haber una doble condición: primero como reverso constitutivo y como contra-ejemplo del *deber ser* y, en un segundo movimiento, como el límite de la categoría, teniendo intrínseca la capacidad de movilizar esa frontera que marcan.

El cuerpo abyecto es agente y contiene en su misma existencia una amenaza, un desafío, una provocación. Por un lado, se puede afirmar que la normatividad no puede superarse, aun así, la mera definición de estos cuerpos puede posicionarse como una sacudida a las fronteras simbólicas: “Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo -humano- y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derrumbarlas y rearticularlas” (Torras 2002: 26).

Es posible desequilibrar la hegemonía de los binomios excluyentes a través de la invasión de sus límites. Aunque no se desarticule el discurso de poder, este se nos muestra más permeable; las filtraciones son posibles, las fronteras son porosas. Los cuerpos pueden fluctuar entre las categorías, mostrarse renuentes al concepto puro y esencialista en su clasificación, volviendo complicada su lectura. El proceso anterior hará más evidentes las múltiples negociaciones, tanto manejables como dolorosas, que estos sujetos marcados tienen que llevar a cabo con la gramática de su entorno, es decir, con las normas, los códigos y la misma resistencia que llevan a cabo, para así alcanzar o, por lo menos, aspirar a la legitimación desde las fronteras.

El autor de la obra que será leída bajo esta mirada, Héctor Manjarrez (1945), es heredero de los movimientos políticos y sociales de las décadas de los sesenta y los setenta, época en la que se replanteó la sujeción al discurso de poder. Christopher Domínguez, crítico literario mexicano, reconoce que “Manjarrez no se avergüenza de vivir y revivir lo que él mismo llama «la película radical de los sesentas», pues la considera una experiencia yo no diría de formación, sino de nacimiento” (1999: 43). Para Manjarrez las revoluciones no han perdido vigencia y, según Domínguez, son más actuales en la medida en la que se han despojado de las utopías (1999: 45).

Al referirse al cuento “Noche”, en una entrevista realizada por Javier Molina, en 1983, Manjarrez explica que quería recordar un tipo de situación en la que la fiesta era lugar de encuentro entre los cuerpos: “Quise escribir un cuento sin tesis dramática o moral, en el que simplemente se narra lo que sucede cuando un grupo de [personas] desea inventarse otras posibilidades sexuales y, disfrutarlas” (1983: 17).

Enid Álvarez, al analizar los cuentos de la antología referida, apunta a que en sus narraciones, Manjarrez aceptaba que la gue-

rra entre el hombre y la mujer era necesaria para el amor entre los sexos: “Los hombres queríamos renunciar a todo poder. Las mujeres a toda servidumbre” (2004: 72). La inquietud de replantear el dolor y “curarlo mediante la liberación del cuerpo”, frase que elige José Luís Martínez para definir la literatura de Manjarrez (1995: 227), es evidente en los cuentos elegidos. Existe en la narraciones una irrefragable inquietud por devolverle al cuerpo el poder del que ha sido despojado, una vía, hoy más legitimada, por cuestionar las pautas que hasta entonces habían sido inalterables: “En *No todos los hombres son románticos* están varios de los mejores cuentos de la década, donde se ilustra descarnadamente la batalla que por el cuerpo dio una época al parecer ya ida” (Domínguez 1999: 43). ¿De verdad esa época está realmente *ida*? ¿Ya no hay lugar hoy para la rebeldía, para la indisciplina? La apariencia de la lejanía de la revolución, nos hace olvidar que nosotros todavía, como Manjarrez, somos herederos de ese cuestionamiento, inquietud que hasta hoy sigue provocando un desafío a la histórica normalización.

La primera aproximación teórica que se discutirá en este recorrido es la que Beatriz Preciado propone en su obra *El manifiesto contra-sexual: Prácticas subversivas de identidad sexual* (2002). Las reflexiones de Beatriz Preciado comienzan desde la corporeidad, por lo que la autora bautiza a su teoría del cuerpo como contra-sexualidad. Preciado hace una invitación a participar en la resistencia a partir del uso del cuerpo en prácticas rebeldes a la disciplina normativa, desde la parodia y, por lo tanto, cuestionando su legitimidad. Cabe mencionar que Preciado no solo lleva a cabo un recorrido crítico de las estructuras hegemónicas, sino que también busca las contradicciones que *existen* dentro de los discursos que buscan desmontarlas, lo cual pone de manifiesto la misma vulnerabilidad del lenguaje que se encuentra en constante negociación.

Preciado pone de manifiesto las contradicciones a partir de lecturas que busquen y analicen los cimientos de los discursos legitimados. La mirada para realizar este tipo de lecturas es, para Preciado, la deconstrucción. Así, la contra-sexualidad se plantea como un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto de las convenciones patriarcales y heteronormativas, las cuales están inscritas en los cuerpos y se hacen pasar por verdades biológicas o naturales.

La principal propuesta de Preciado para la resistencia es utilizar una serie de tecnologías adheridas a nuestra corporeidad, las cuales ella sostiene que ya tenemos incorporadas, cambiando su dirección y utilizándolas a nuestro favor, para así resistir las imposiciones discursivas del poder. Siguiendo a Foucault, la forma más eficaz de resistencia para Preciado es la contra-productividad en lugar de la lucha contra la prohibición, es decir, llevar a cabo prácticas alternativas que la autora denomina como “tecnologías de resistencia” o formas de “contra-disciplina” sexual (2002: 19).

Basando su propuesta de contra-sexualidad en estas tecnologías del sexo, desde el dildo, pasando por las prótesis y la industrialización de los sexos, Preciado nos muestra otra cara del erotismo, que tampoco busca poseer al otro, sino que le ofrece poner en sus propias manos su responsabilidad erótica en relaciones más horizontales, equivalentes e intercambiables, adjetivos que diferencia de *iguales*.

Preciado coincide con la propuesta del sujeto que se ha venido planteando en esta investigación, es decir, el de la identidad como una posición inestable y “como el efecto de constantes re-negociaciones estratégicas” (2002: 10), que pueden asumir una postura rebelde. El cuerpo es, por lo tanto, lugar de opresión y de resistencia. La clave para Preciado es tomar conciencia de las normas y confrontarse directamente con ellas, para así llegar a

la contra-sexualidad, un erotismo que rebasa el discurso, que se apodera de las tecnologías y que se centra en el “placer-saber”:

Mi esfuerzo consiste en un intento de escapar al falso debate esencialismo-constructivismo (dicho de otro modo, a la oposición tradicional naturaleza-cultura, hoy rebautizada naturaleza-tecnología), en confrontar los instrumentos analíticos [...] a ciertos órganos y objetos improprios a los que ni el feminismo ni la teoría *queer* han querido o han podido dar respuesta. (2002: 76)

Un enfrentamiento que apunta, según la misma autora, a un metaconstructivismo del sexo, a construir el cuerpo y la identidad a partir de prácticas sexuales. Las pretendidas “verdades biológicas” o “naturales” están fundadas en la metafísica, por lo que Preciado apunta que la contra-sexualidad debe de operar fuera de ella, en una temporalidad diferente, fuera de una causalidad lineal: “Tal es el campo efectivo de la contra-sexualidad, incorpora las tecnologías sexuales al intervenir directamente sobre los cuerpos, sobre las identidades y sobre las prácticas sexuales que de estos se derivan” (2002: 21).

Para poder llegar a la contra-sexualidad, no solo es importante construir(se) desde el cuerpo y asumir una posición de resistencia, también implica renunciar no solamente a una identidad cerrada y determinada “naturalmente”, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes.

Preciado aleja el cuerpo de la historia natural de la reproducción y lo incorpora a la historia de la revolución tecnológica e industrial, acción que configurará nuevos cuerpos y que escribirá nuevos límites. Aunque las bio y ciber-tecnologías provienen de estructuras de poder, en ellas se abre un espacio para reinventar

la naturaleza. El cuerpo está ya unido a sus tecnologías, a sus prótesis, que pueden hacerlo escapar de la subordinación:

Si los discursos de las ciencias naturales y las ciencias humanas continúan cargados de retóricas dualistas cartesianas de cuerpo/espíritu, naturaleza/tecnología, mientras los sistemas biológicos y de comunicación han probado funcionar con lógicas que escapan a dicha metafísica de la materia, es porque esos binarismos refuerzan la estigmatización política de determinados grupos (las mujeres, los no blancos, los *queers*, los discapacitados, los enfermos, etc.), y permiten impedirles sistemáticamente el acceso a las tecnologías textuales, discursivas, corporales... que los producen y los objetivan. De hecho, el movimiento más sofisticado de la tecnología consiste en presentarse a sí mismo como naturaleza. (2002: 135)

Las tecnologías funcionan como una producción que permite, a la vez, subordinar y resistir. Al desenmascarar su supuesta naturaleza, se abren posibilidades de negociación, un ir y venir en los límites que permitirían nuevos horizontes eróticos y éticos. El lenguaje se encuentra con su peor enemigo, él mismo: “recordar que, afortunadamente, aunque el lenguaje sea un acto con consecuencias, también sus significados se escapan del control de las ofensas y generan resistencias y resignificaciones, de forma parecida como los cuerpos abyectos, materializando las normas reguladoras del sexo como repetición en la práctica desestabilizan los significados” (Cabruja 2006: 86).

En la cita anterior vuelve a delinearse la grieta que permitiría la vulneración del discurso de poder desde sí mismo. Cuando sus estrategias se vuelven evidentes y dejan de estar ocultas tras su pretendida “naturalidad”, se abre la posibilidad de desafiarlas desde y con su misma metodología.

El cuento “Cuerpos” es una narración que deja ver cómo una experiencia, un acontecimiento que sale de lo ordinario, de lo esperado o de lo que se considera “normal” en el desarrollo de una relación entre dos cuerpos sexuados y que se desean, puede provocar una marca en un sujeto, una especie de cicatriz simbólica que se manifiesta, para el narrador protagonista, a manera de nostalgia.

La historia comienza con la evocación de un personaje: “¿Por qué la recuerdo ahora, después de tantos años?” (Manjarrez 1983: 63), para después continuar con la descripción de Slobodanka, una mujer unos años mayor que el personaje, la cual le producía, a la vez, un enorme deseo y un terrible sufrimiento. El recuerdo consistía en una especie de montaje en el que el personaje de Slobodanka se desnudaba frente al narrador, sin dejar que la tocara:

Yo tenía entonces diecisiete años y muchas ganas de que Slobodanka no me hiciera sufrir tanto. Que me excitara igual (más no era posible), pero no me hiciera padecer así. [...] Slob se desnudaba enfrente de mí y de Branco, que a la sazón tenía unos siete años, y no me dejaba tocarla ni siquiera cuando la excitaban mi indefensión y el viento helado que se colaba por el ventanal de la terraza removiéndole el abundante vello púbico. Que eso mismo se lo hiciera a otros, menos jóvenes y tontos que yo, no era ningún consuelo. (1983: 63)

La trama no sigue una temporalidad cronológica, sino que se va construyendo a partir de analepsis que van superponiéndose, lo anterior es importante si se busca hacer dialogar, como es el caso, este acontecimiento erótico con la definición de contrasexualidad de Beatriz Preciado. La construcción de la temporalidad en la narración coincide con lo que la teórica denomina una temporalidad *fractal*, “una temporalidad del acontecimiento que

escapa a la causalidad lineal, [...] constituida de múltiples «ahoras»” (Preciado 2002: 21).

Más adelante, el lector puede intuir que el personaje de Slobodanka es una prostituta, primero porque el narrador sostiene que varios otros personajes sí habían tenido relaciones sexuales con ella, todos menos él; posteriormente, porque se hace una referencia directa al dinero:

Ella decía que solamente la excitaban los dinares, pero yo sabía que no era cierto. Mucho más la estimulaba mi sufrimiento. Mi enardecimiento, exasperación, amenazas, súplicas, derrame y sollozos. Mis amenazas no eran nada creíbles. Tal vez si realmente la hubiera amenazado, si hubiera intentado estrangularla (que era la otra cosa de la que tenía más ganas)... (Manjarrez 1983: 64)

El deseo por estrangularla, una alusión a la relación entre Eros y Tánatos recuerda a la teoría del erotismo de Georges Bataille, en la que existe una relación directa entre la muerte y la búsqueda de la suspensión de la discontinuidad, la cual solo puede ser calmada terminando con la vida discontinua, es decir, muriendo, o con la unión entre dos seres discontinuos, es decir, a través del erotismo. El clímax de la narración es la descripción de este acontecimiento erótico desde distintos fragmentos, a manera de un espejo roto, que nunca se cuenta en su totalidad ni sigue un orden.

El personaje de Slobodanka, aún sin permitir que a ella se le tocara, sí interactuaba con el protagonista, pero este se resiste a llamar a esos contactos “caricias”, como también se resiste a nombrar el acto sexual: “Decían que era frígida, pero yo creía que ésas eran consejas de varones frustrados. Y si lo era, realmente me excitaba todavía más la idea de hacer el amor (o como se le pudiera llamar) con una mujer frígida” (1983: 63-64). ¿Por qué no puede nombrar estos términos, tan comunes al referirse a la sexualidad? ¿Será que se

les resiste porque no pueden contener la complejidad de sus sensaciones? ¿Resiste la categoría, como resiste considerar la posibilidad de la frigididad de Slobodanka? “[...] el desafío en su mirada es lo que era insoportable. Uno sentía (o yo sentía) que era posible cambiar esa mirada, volverla realmente amorosa” (1983: 65).

La presencia de los sentidos es fundamental en el desarrollo del argumento, la historia se construye desde el cuerpo, desde las sensaciones que se recuerdan en el presente:

Pues me tocaba el cuerpo, No, no caricias. Estímulos, digamos. A veces eran roces en lugares que todos sabemos que son excitable por excelencia. Pero también me tocaba en otros sitios. En veinte años he sentido muchas cosas, cosas mejores y mucho más plenas, pero no eso. Creo que Slobodanka sabía mucho sobre el cuerpo. No sé si sobre el de ella. Sobre el cuerpo de los hombres. (1983: 64)

El cuerpo existe en los momentos de erotismo, pero se disuelve cuando se encuentran fuera de ese escenario, cuando se ven por la calle, o, como ocurrirá en el desenlace, cuando terminan cediendo a su deseo: “Nos besamos hasta enloquecer. De regreso, el diablo del cuerpo se nos había vuelto otra vez un fantasma” (1983: 66).

Como suele suceder con los personajes de Héctor Manjarrez, el narrador y Slobodanka no tienen una relación que sea fácilmente clasificable, el protagonista se pregunta qué era lo que los unía y no puede responder cuál es el nexo. En el único diálogo que existe dentro del cuento, es Slobodanka, muchos años después, la que responde a esa pregunta:

- Nadie disfruta nunca, querido.
- Antes gozabas de hacerme sufrir.
- Solo porque yo sufría tanto como tú... Eso nos unía... (1983: 67)

¿Puede considerarse este nexo en relación con la equivalencia que Preciado propone en su *Manifiesto*? Su relación no es una relación de amistad, ni la de una pareja en el sentido tradicional, ni la que puede esperarse de una prostituta y su cliente. Parece que ambos sufren, que ambos se subordinan. Parece que funciona una contra-producción, pero que termina incorporándose al marco, que fracasa al adoptar como natural la inevitable penetración.

El tono del narrador cambia desde el momento en que, en este juego de analepsis desordenadas, revela que cuando volvió a encontrársela, finalmente tuvieron relaciones sexuales: “Acabó acostándose conmigo. No lo disfruté. Fue lamentable, sin ternura y sin lujuria por parte de ninguno” (1983: 67). Desde este momento se dibuja en el protagonista una fuerte sensación de nostalgia, o quizás de arrepentimiento. Sus descripciones dejan entrever que hubiera preferido que la penetración no hubiera sucedido. La descripción de este último encuentro sexual es muy diferente a los episodios anteriores, no hay sensaciones, ni siquiera la presencia de los sentidos, tan intensa en la primera parte del cuento:

[...] entré en su cuerpo, supe que la estaba forzando. Que ella lo hacía por sus propias razones y con menos deseo que nunca. Yo me estaba forzando también. Besé su cuerpo aunque ella casi no besara el mío, sin disfrutar, porque era mucho peor no entregar ni eso. Miré sus ojos y vi algo peor que el odio y la indiferencia. (1983: 67)

La aparente decepción que surge cuando materializan su deseo se encuentra muy cerca de la interpretación del mito del andrógino de Michel Onfray, se busca y se desea la mitad perdida, aquello que provocará una sensación de plenitud, cuando, en realidad, no existe tal mitad.

Los primeros acontecimientos eróticos entre los personajes pueden considerarse como contra-sexuales al representar el acercamiento entre dos sujetos desde un uso distinto del cuerpo, acercamiento que se quiebra una vez que ceden a vivir la sexualidad dentro de lo esperado, diría Preciado, de la genitalización de la sexualidad. Cuando es verdad que, antes, otros eran los órganos que llevaban las sensaciones del cuerpo: “El acto de desnudarse no era elaborado; se quitaba la ropa como cualquiera en la soledad. O en la intimidad, justamente. Era un acto muy íntimo, así lo creo. Su propio cuerpo no lo acariciaba o tocaba casi nada. No eran escenas groseras, o grotescas, de autoestimulación” (1983: 68). ¿No eran escenas sujetas a la expectativa y al control?

Para abordar este tema desde otra perspectiva teórica, vale la pena indagar en la aproximación de Luce Irigaray en torno al debate de la ética. Esta comienza con una reflexión sobre el lenguaje en la que coincide con los cortes que el lenguaje y la diferencia instauran en la identidad. Ella afirma que la primera hendidura es la de la diferencia sexual y que esta se lleva a cabo desde un lenguaje que no es neutral, sino masculino. Esta aseveración cobra más sentido si se recuerda que la enunciación y la clasificación de la realidad siempre se lleva a cabo desde el poder. La hegemonía masculina a lo largo de la historia, y su pareja binaria correspondiente hombre/mujer, marcaron las acepciones simbólicas de un lenguaje que subordinó a una parte de la humanidad a partir del género, equivalente a la subordinación y violencia por una determinada clasificación religiosa, racial, geográfica... Habrá tantos ejemplos como diferencias que puedan marcarse en el cuerpo.

Irigaray se centra en la diferencia sexual para proponer una nueva relación entre los sexos, también sustentada por la urgencia de replantear la alteridad, inquietud que también retoma de la lectura de Levinas: “De ahí que en esta obra la palabra «ética» no apunte al nexo entre las intenciones y las acciones de los agentes

morales, sino al ámbito de la relación. No se trata de moralidad, sino de derecho, de ethos, de costumbres, de leyes escritas y no escritas” (Birulés, Fuster 2010: 14).

Su propuesta parte, primero, de la denuncia del desplazamiento de la alteridad femenina desde el lenguaje, adjudicándole roles y cometidos que no deberían corresponderle, para después proponer, también incluyendo al erotismo, un vínculo distinto entre hombres y mujeres; igualmente partiendo desde el cuerpo, devolviéndole a este una significación que el lenguaje le había arrebatado: “Urge reinterpretar, incluso escamotear, los textos fundacionales en los que se han articulado las grandes verdades sobre la esencia del hombre, de la mujer y de lo humano” (2010: 18).

Desde la corporeidad y la incognoscibilidad de la alteridad, representada como admiración, es posible, para Irigaray, llegar a una nueva concepción del otro. La autora toma la “admiración” como una pasión que nos aproxima a las cosas inusitadas, la cual no engulle al otro sino que lo “fecunda”. En sus propias palabras:

La admiración no es un envolvimiento. Se corresponde con el tiempo, con el espacio-tiempo antes y después de lo que puede delimitar, circunscribir, rodear. Constituye un abierto después y antes de aquello que cerca, abraza. Pasión de lo ya nacido y no todavía reenvuelto en amor. De lo que ha sido tocado y se mueve hacia y en la atracción, sin nostalgia de la primera morada. Fuera de toda repetición. Es la pasión del primer encuentro. (2010: 114)

Irigaray afirma que habría que cuestionar al mismo lenguaje que nos ha traído hasta aquí, hasta esta relación injusta con la alteridad. El cometido del lenguaje ha sido: “Imponer al universo *un modelo* para apropiarse de él, modelo imperceptible, invisible, *proyectado* sobre él como un vestido que lo engloba. Lo cual equivale a revestirlo con su identidad” (2010: 155). El lenguaje es

el soberano de la realidad, es por lo mismo que, para la autora, se le teme y se le mantiene inmutable: “[...] esterilizando los desequilibrios que, sin embargo, son necesarios para alcanzar un nuevo horizonte de descubrimiento” (2010: 159). Pero parece que cuanto más se busca analizar al lenguaje, más se establece como bastión, es por esta idea que Irigaray afirma que se le ha dotado de una cualidad sagrada:

Ese Otro, situado como piedra angular de todo el orden del lenguaje, de la arquitectura del sentido, ha sido preservado durante siglos, por la palabra de los hombres, a veces solo de los clérigos, en una especie de circularidad o de tautología sin salida: salvaguardaban aquello. Aquel, que les salvaguardaba. (2010: 145-146)

Esta idea de que al lenguaje se le dotó de una chispa divina, atraviesa toda la propuesta de Irigaray, y es la razón por la cual este lenguaje, violentador de la alteridad, es inamovible. La autora, en este sentido, recuerda una cita de Nietzsche: “Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática” (2010: 146).

La situación anterior provoca una construcción del mundo en solitario y hace olvidar al hombre, según Irigaray, su parte física. Ahí es donde la representación de la mujer, de la alteridad, puede ser rectificadada y acogida como corporeidad, dejando atrás las funciones divinas de materno-femenino que le eran vaciadas a la mujer, volviéndose autónomo de ese Otro omnipotente y casi divino, y descubrir otro cuerpo con una energía diferente: “Eso forzaría al hombre -la humanidad- a entrever otra cosa. Algo que no sea su mundo. Construido según sus necesidades” (2010: 178).

El problema, que surge desde el lenguaje, es la idea de que este contiene en su haber todo lo que existe y puede existir, que es

un sistema cerrado: “Hipótesis que debe ser cuestionada y “abierta” para que pueda nacer un sentido todavía inaudito, el de un lenguaje sexuado que encuentra mediante la palabra y en el mundo un sexo que le es *irreductible* y con el que le resulta imposible tener relaciones de reversibilidad sin resto” (2010: 202).

Para que esa irreductibilidad se lleve a cabo, es necesario que en la aproximación de los cuerpos, estos no se tomen como objetos, que se dé una fidelidad ética de la caricia, término prestado de Levinas, para bifurcar la hegemonía del discurso masculino y hegemónico, y comprender y verse en afecto o afectado por la marca de la diferencia.

En el cuento “Historia”, construido, al igual que en el anterior, desde un narrador protagonista extrahomodiegético, se teje la trama alrededor de la relación entre el narrador y Mary Anne, una mujer que conoce en Londres. Más allá de un desarrollo temporal y cronológico de la historia, esta se centra en las impresiones que ella va causando en él; cómo la mira, cómo la representa en su mente, las emociones que le provoca, la evolución de su relación, y, finalmente, su separación. Desde las primeras líneas, se descubre en el personaje una tremenda conciencia corporal: “Mi cuerpo era un plano cartografiado: pene, labios, mucosas, testículos, tetillas y recto estaban siempre en su sitio. Nunca nadie había comido de mi cuerpo como si yo fuera una aceituna negra, madura y carnosa” (Manjarrez 1983: 115).

La búsqueda por un cuerpo como el suyo, por un otro que le correspondiera, lo lleva a conocer y a frecuentar al personaje de Mary Anne. Es entonces cuando el eje del cuento se convierte en la manera en la que el protagonista construye, reconstruye y distorsiona a este personaje. El lector puede intuir que el narrador le adjudica cualidades y defectos desde *su* perspectiva, sin que ella necesariamente coincida con lo que él interpreta en ella. Lo anterior se convierte en un juego metaficcional. El narrador ve lo

que quiere ver, no lo que el personaje parece que es, que también resulta un tanto difícil de clasificar:

Todo tenía dos sentidos en Mary Anne. Se movía entre dos aguas, dichosa mientras no tuviera que mirarse a sí misma. No era ni ignorante ni culta, ni pobre ni rica, ni inteligente ni idiota, ni bella ni fea, ni joven ni vieja. Sus sentidos iban hacia lo bello, despiertos y llenos de gracia, pero sin abandonar el sentido común que la hacía tan inmaculadamente convencional. Era capaz de decir cosas conmovedoras o por lo menos ciertas en el tono de voz más falsamente natural. (1983: 17)

La posición de la mirada del protagonista se determina desde las primeras páginas, le incomodan e incluso le enfadan ciertos comportamientos que mira por la calle, ¿o será la interpretación que él hace de estas conductas lo que le molesta? La siguiente descripción corresponde a las parejas que llegan a un bar por la noche:

Ellas emanaban, además del perfume, una delicuescencia de animales estimulados por una mano constante y sin ternura. En los autos, descansando toda la espalda contra el asiento, se seguían acariciando con sus ropas, y al salir sentían el aire fresco con un estremecimiento que les hacía abrir las narices. Ellos, tomándolas del brazo como si las cogieran de los muslos, las escoltaban con un paso lento y animal que ningún animal tendría porque anunciaba demasiado su carácter asesino. Se reían a grandes voces de lo que les hacía gracia. Sus voces artificiales llenaban la noche, que se volvía de ellos solo por eso. (1983: 16)

Esta tensión en la relación entre los géneros se mantiene a lo largo de la narración, principalmente en las figuras de Mary Anne y el protagonista. Por un lado, como se puede apreciar en la

cita anterior, el narrador denuncia la falsedad o la arbitrariedad de ciertas conductas, del ritual de cortejo, totalmente ficcional. Por otro, aunque su relación con Mary Anne no sigue estos parámetros, sino que se va construyendo dentro de lo ambiguo, al final los roles que se adjudican a la masculinidad y a la feminidad terminan por abrir un abismo entre los personajes:

Ayudarla era ser su esclavo. Si decía que había que poner una cucharadita de té de hinojo, eso había de poner. Yo procuraba aprender y aceptaba sin más sus regaños y malhumores cuando me equivocaba. Cuando todo estaba listo y las marmitas humeaban y el horno se llenaba de fuego, ella se iba y yo lavaba todo lo que ya había cumplido su función. (1983: 25)

Aunque se logre problematizar el estereotipo del rol, una vez más, en un cuento de Manjarrez, aparece el fracaso. Poco a poco el peso de los estereotipos comienza a hacer mella en el protagonista, basta con ver el contraste entre las dos siguientes citas:

Me quería morir. Más que a Mary Anne, me odiaba a mí mismo con un desprecio que era mi única inteligencia sostenida. Mary Anne iba a cobrarme cada uno de sus sufrimientos y fingimientos. Sin duda sabía que yo había querido matarla. A estas alturas de nuestra degradación, tenía que haberlo adivinado. Yo había deseado sus objetos para mí. (1983: 27)

Y sus maridos verificaban si yo era un hombre como ellos, y me palmeaban como si yo fuera uno de ellos, y me invitaban a la pesca y el fútbol. Y Mary Anne era parte de toda esa vileza, de esas noches de contar malos chistes y oír mala música. Esa noche me torturarían con sus maneras masculinas y femeninas y se burlarían en sus adentros de mí, y Mary Anne diría que qué bueno era tener amigos. (1983: 28)

Esta misma mirada, quizás sobreinterpretativa, con la que se aproxima el narrador a su entorno, acaba construyendo también a Mary Anne, cuya representación fluctúa entre opuestos y parece nunca fijarse:

Sus ojos y su cuerpo entero iban de la madurez a la vejez de un momento a otro sin que ella lo advirtiera. Yo, en cambio, sí sentía cuando el cuerpo me estaba traicionando y me precipitaba en la niñez. Ella sabía que tenía algo de vieja, pero no se daba cuenta de cuándo ese algo se adueñaba en parte o completamente de su cuerpo. (1983: 18)

La interpretación, es decir, el lenguaje, determina la mirada. El personaje puede convencerse de que esta interpretación, que es solo suya, es la verdad. Este juego, que se va haciendo más evidente conforme avanza la trama acaba representando el poder de la ficción dentro de la ficción. La proyección de este metadiscurso comienza cuando la conoce, parece que la determinación de su mirada va de la atracción a la paranoia, representados en el cuento como juventud/belleza o vejez/fealdad, según se dirija Mary Anne al personaje, o según le provoque deseo: “Sola era cuando lucía más hermosa, aparte de en la lujuria. Se movía con toda libertad, su cuerpo lleno de gestos hacia los objetos que eludía o tocaba. Mary Anne era feliz entre las cosas (y los animales, ella decía). No se amoldaba a ellas” (1983: 24) o incomodidad: “-¿Y cómo sé que puedo tenerle confianza?, ¿tiene referencias? Estaba fea. Mentí. Dije que tenía conocidos en Londres que podían avalarme” (1983: 19).

Luce Irigaray hace manifiesta la necesidad de replantear la relación entre los sujetos de distintos géneros, comenzando con el lenguaje, condición que en esta narración evidentemente no se logra. Aunque puede delinarse un acuerdo malogrado de resis-

tencia a la clasificación y en la construcción de la relación entre ambos personajes, en la cual los momentos de erotismo funcionan como lugar de encuentro entre ambos, conforme la mirada del narrador se distorsiona, tampoco en esos espacios pueden volver a conectarse. El narrador va tomando conciencia de que poco a poco se han ido alejando:

La memoria de Mary Anne y la mía son enemigas. Ella dijo “lo que nadie nos quitará es que hemos sido felices este tiempo” cuando yo ya nos lo quitaba. Yo nunca fui feliz con ella. Nunca lo pude o nunca lo deseé. Está claro que en buena parte fue una obsesión sexual lo que hizo tan necesario su cuerpo, mucho más allá del afecto. Pero igual podría decir que buscaba una madre. O ambas cosas. No por eso entiendo más, porque no sé decir qué es una obsesión sexual en realidad, fuera de toda metáfora, en su total metonimia, cómo se vive en su absoluta normalidad, cómo no te suelta, cómo puedes analizarla con palabras concretas y no resolver su misterio, cómo se te mete en absolutamente todo lo que eres y piensas, cómo te mania porque tú lo quieres, cómo te colma porque tú lo exiges, cómo no es terrible más que cuando deseas otros placeres que ella excluye. Disfruté, odié, amé, deseé y necesité a Mary Anne como a nadie hasta entonces. (1983: 20)

La cita anterior, además de evidenciar el conflicto entre la pareja, puede leerse a la luz de la propuesta de Irigaray, especialmente a lo que denomina lo “materno-femenino”, que es, para la autora, la forma del deseo masculino desde la nostalgia de la madre, lectura de la mujer que es justamente una reducción de la identidad femenina: “Perdido, nostálgico, el hombre confía a lo femenino su memoria; convierte a la mujer en la guardiana de su casa, de su sexo, de su historia. Pero él no puede establecer una

duración del amor a sí. Lo cual coloca a lo materno femenino en la posición de guardar ese amor sin amarse a sí mismo” (2010: 101).

El *otro*, Mary Anne, se clasifica desde el *yo*, aunque el narrador intente mostrar su complejidad, termina encasillándola en un doble movimiento. Primero, desde la sobreinterpretación de sus acciones y, segundo, por cargarla desde su deseo del simbolismo casi divino de la figura del materno-femenino. Mary Anne se convierte en la alteridad y reverso constitutivo del personaje en todo su sentido, el mismo narrador encuentra una metáfora para establecer esta analogía:

Nada significa mejor que el número 96 lo que fue nuestra sexualidad. El 96 es una cifra hecha de dos números que se ignoran, espalda a espalda, pero se fascinan y se observan acercando la cabeza a la grupa. Siempre un número recuerda al otro, su perfecto adversario, su espejo exacto y equivocado. Su cercanía es magnética a la mirada. Estén donde estén, parecen un animal, una extraña bestia inmóvil sobre el papel. (Manjarrez 1983: 21)

Leer el cuento desde estos juegos de representación, interpretación y alteridad dotan a la narración de nuevas posibilidades. Por un lado, hacen evidente la ficción que implica la representación del otro, en este caso, del otro femenino; y por el otro lado, vuelve explícito que el inexorable fracaso que enfrentan como relación de pareja se produce por la doble imposición de una ficción, ficción triple, si se considera dentro de la suma a la misma narración.

Chantal Mouffe, desde la teoría política anclada en un corte marxista, desarrolla también sus posturas frente al sujeto, la alteridad y la diferencia. En primer lugar, en la obra *El retorno de lo político*, Mouffe aborda el problema del sujeto, apostando también a la superación del modelo moderno que lo esencializa, ya que solo así la resistencia será posible. Otra coincidencia importante en la

obra de esta autora es el desarrollo de la condición de seguridad que el lenguaje provee para el sujeto que se constituye dentro de él y cómo de ahí surge una fuerte dificultad por cuestionarlo: “Si el sujeto es constituido a través del lenguaje, como incorporación parcial y metafórica un orden simbólico, toda puesta en cuestión de dicho orden debe constituir necesariamente una crisis de identidad” (Mouffe y Laclau 1987: 170).

La identidad, para la autora, corresponde con el desarrollo que se ha estado haciendo de ella a lo largo de este trabajo. En primer lugar, que se construye desde la diferencia y, en segundo, que esta solo puede construirse al interior de unos marcos que regulan sus categorías:

Podremos entonces concebir al agente social como una entidad constituida por un conjunto de «posiciones de sujeto» que no pueden estar nunca totalmente fijadas en un sistema cerrado de diferencias; una entidad construida por una diversidad de discursos entre los cuales no tiene que haber necesariamente relación, sino un movimiento constante de sobredeterminación y desplazamiento. La «identidad» de tal sujeto múltiple y contradictorio es, por lo tanto, siempre contingente y precaria, fijada temporalmente en la intersección de las posiciones de sujeto y dependiente de formas específicas de identificación. (1999: 110-111)

Lo que le interesa a Mouffe dentro de este planteamiento es el funcionamiento del poder y las reacciones antagónicas que de este surgen. En sus textos se sostiene que estas posiciones de sujeto están inevitablemente inscritas en las relaciones sociales, por lo que es fundamental pensar en ellas desde la política y no solo desde la filosofía y la teoría, especialmente por el hecho de que, dadas las luchas por el poder y la visibilidad, se convierten en lugares de conflicto y antagonismo:

Los deseos, decisiones y opciones son responsabilidad de cada individuo, pero las realizaciones de tales deseos, decisiones y opciones son políticas, porque tienen que restringirse dentro de condiciones especificadas por una comprensión específica de los principios ético-políticos del régimen que provee la «gramática» de la conducta de los ciudadanos. (1999: 121)

En *La paradoja democrática*, Mouffe niega la posibilidad de la existencia de una comunidad política completamente incluyente, ya que su condición de existencia como comunidad siempre tendrá que proveer un “afuera constitutivo”. Por lo tanto, para la autora, hay que aceptar la imposibilidad de una realización total de la democracia como tal, por lo que propone una democracia radical plural, en la que se debe hacer a un lado la esencialización, de sí mismo y del otro, para comprender cómo se construyen las relaciones de poder que favorecen y fomentan la opresión y la subordinación: “[...] una interpretación que nos permite entender cómo es construido el sujeto a través de diferentes discursos y posiciones de sujeto es ciertamente más adecuada que una interpretación que reduzca nuestra identidad a una posición singular, ya sea de clase, raza o género” (1999: 126).

Su propuesta, así como la de Irigaray, consiste acercarse a la diferencia sin tematizarla, refiriéndose así a esta falta de categorización como una oportunidad: “Ver la diferencia como la condición de posibilidad para la constitución de la unidad y la totalidad, y como el elemento que, al mismo tiempo, constituye su límite esencial, nos obliga a reconocer que la alteridad y la diferencia son irreductibles” (2000: 146).

A diferencia de las autoras anteriores, Mouffe enfrenta directamente el problema del cómo, es decir, ¿cómo es posible, en la práctica, el no categorizar la alteridad? Para hacerlo, retoma el concepto de *verdadera amistad* que Jacques Derrida expone en

The Politics of Friendship, argumentando que la amistad perfecta es aquella que resulta inaccesible por ser inconcebible como alteridad, “de ahí que la inaccesibilidad adquiera el significado de un obstáculo inherente al propio concepto de amistad” (2000: 148). Mouffe concluye que entonces la amistad es un bien solo en la medida en que no puede ser alcanzado, realizando así una analogía entre este concepto y la inconmensurabilidad del otro, entendiendo lo anterior como algo a lo que siempre se apunta, pero que nunca se alcanza.

Mouffe admite que la ética proporciona más posibilidades que la moral, aun así, afirma que una perspectiva ética también cae en mecanismos de poder al no aceptar que todo consenso tiene forzosamente una naturaleza hegemónica y esta siempre traerá consigo algún tipo de violencia. La autora, a partir del argumento anterior, busca introducir el antagonismo al debate, tratando de hacer dialogar a las perspectivas ética y política, algo que, como ella misma indica, implica una paradoja. Refiriéndose a algunas propuestas éticas de la posmodernidad, Mouffe afirma lo siguiente:

Razonan como si una vez que hubiéramos sido capaces de responsabilizarnos por el otro y de comprometernos con su diferencia, la violencia y la exclusión pudieran desaparecer. Esto es imaginar que sería posible la existencia de un punto en el que la ética y la política pudieran coincidir a la perfección, que es precisamente lo que yo niego, porque significa borrar la violencia inherente a la sociabilidad, violencia que ningún contrato ni diálogo pueden eliminar, porque constituye una de sus dimensiones. (2000: 146)

Para Mouffe, no puede negarse la abertura que existe entre política y ética, pero afirma que la tensión que existe entre ambas, es decir, su confrontación constante e interminable, más

que una reconciliación imposible, es la que puede dirigir la toma de decisiones sobre cómo lidiar éticamente con la violencia y el antagonismo inherentes a los grupos humanos.

La narración “Política”, en sintonía con las abordadas previamente, está atravesada por un ambiente de melancolía y de angustia. Un narrador omnisciente extraheterodiegético va desarrollando la historia de Andrés, un sujeto exiliado que participa en los procesos sociales pero que apenas y se involucra; una voz apagada que, en algún momento, por encontrar o exigir un lugar de enunciación perdió todo y vive en un ahora en el que es invisible.

El cuento comienza con la descripción de Andrés, un hombre que trabaja como mesero en un restaurante y al que el narrador carga de una intensa tristeza y una profunda indiferencia con su entorno:

Entretanto, algo que no era el juego del billar, ni el pensamiento, ni una emoción, ni solo una embriaguez, lo llenaba. Era el vacío. El vacío lo inundaba y lo dejaba sin resquicios para nada más (era absurdo pensar en La Mujer); y lo acopiaba en torno a alguna plenitud. Ya no había lugar para el miedo o para el orgullo. Su cuerpo se movía apaciblemente; las bolas le obedecían. Lograba los efectos más difíciles. Según Riquelme, llevaba 37 carambolas consecutivas, pero Andrés no sentía nada; o solo irritación por la voz del otro mesero. (Manjarrez 1983: 109)

A través del recurso de la analepsis, el lector va conociendo la historia de este personaje, un disidente que participó en los movimientos comunistas en la Ciudad de México. Cuando el gobierno reprimió las protestas y encarceló a los participantes, el personaje de Andrés tuvo que borrar su identidad y dejar atrás, *olvidar*, todo lo que conoció en el pasado. Vencido por el sistema,

dejó todo por una revolución ideológica (¿resistencia?) y tuvo que construirse una identidad vacía para no ser reconocido.

Olvidó también, por cierto, el placer. El de su tierra y sus costumbres. El tenido entre los brazos, entre las piernas, entre los pechos, entre las caricias y entre las palabras, dichas roncamente, de Rosaura. Fue olvidando casa, pueblo, amigos, delicias, árboles, infancia, sitios, recuerdos, sabores, tonos, nombres. (1983: 115)

Es aquí cuando comienza una dialéctica entre la invisibilidad y la construcción de la realidad desde el lenguaje. Por un lado, el narrador nos muestra que el protagonista no existe simbólicamente:

La gente seguía sin fijarse en él. Ahora que Andrés se fijaba en todos, seguía posando inadvertido. Por más exaltado o angustiado que estuviera sintiéndose (y sus sentimientos ahora eran mucho más fuertes), nadie se percataba de él. Nadie se imaginaría que no soy lo que parezco, se podía decir. Soy un infiltrado. No tengo edad. No tengo familia y no tengo amor. Pero tengo curiosidad y odio. (1983: 113)

Por otro, narra cómo Andrés, desde un proceso de racionalización, de construcción desde el lenguaje, intenta dotar de sentido al espacio que habita:

No sentía extraño siquiera en los lugares que no conocía. No sentía que la vida estuviera fuera de él; su aparición en cualquier esquina no era inoportuna o trivial. Él le daba sentido a las cosas, a las personas y a los hechos. [...] Andrés, mirando a los escribanos públicos que tecleaban en sus antiquísimas Underwood o brillantes Hermes y Olivetti, pensaba en la cantidad de cosas

que la gente tenía para decirse. Todas las vidas eran creíbles. Incluso las que él no entendía. Todas eran creíbles. (1983: 112-113)

Un apunte interesante es cómo el Distrito Federal funge como un testigo con el que Andrés trata, sin lograrlo, de establecer una interlocución. Las calles del centro de la Ciudad de México fueron el espacio en el cuál el personaje era todavía constituido por sus acciones de lucha. Andrés puede reconocer los lugares, pero estos no pueden reconocerlo a él, necesita la interlocución de un otro, del otro constitutivo.

Si se leen estas circunstancias desde el concepto de “antagonismo” de Mouffe y, si se considera, que para que este exista tiene que haber un consenso sobre las categorías y, por lo tanto, un sentido de comunidad, con la conciencia de todas las implicaciones negativas que de esta se han venido trabajando, se entiende que, dado que el personaje de Andrés no pueda anclar su identidad, tampoco tiene a quién dirigir su agresión, es decir, con quién establecer una relación de antagonismo: “No tiene historia, no tiene lenguaje (aunque comprenda el que se habla alrededor suyo), no tiene memoria, no tiene sentimientos, no tiene ideas, no tiene mujer, no tiene educación; no tiene contra quien dirigir toda su violencia” (1983: 118).

Parecería que el personaje de Andrés borró su identidad y el entrecruce de discursos no le ha dado referentes para hacerse de una nueva. Esta falta de interlocución con su entorno provoca que no pueda pertenecer del todo ni a su pasado ni a su presente. El habitar sin categoría se convierte también en un problema: ¿Qué lo define? ¿Quién es? ¿En dónde se arraiga?

Cada día está más distante de las reglas de lo real, pero no pierde la razón ni hace el ridículo, ni es feliz, piense lo que Riquelme piense, quien no solo conserva la compostura, sino la afirma: hombre-servidor, hombre-remunerado, hombre-macho, hom-

bre que se afeita y hombre que sabe que a los muertos que se levantan nadie quiere verlos. [...] Andrés circunvala apenas los muros invisibles y tangibles en que lo encerraron sus hábitos, esperando que llegue el momento en que pueda romperlos como espejos viles. (1983: 118)

La identidad nos construye como sujetos, sin ella, no podemos participar en los procesos de intercambio de sentido, ¿cuál es el lugar de este personaje si no pertenece a una comunidad simbólica?

El final, desolador, consiste en una imagen de Andrés emocionado por ver pasar una manifestación por las calles del centro. El protagonista se acerca y se une, tratando de buscar(se) la sensación perdida de su juventud. El narrador, implacable, deja claro que aquellos sujetos no lo reconocen como parte de su comunidad: “Andrés ignora aún, por supuesto, si cuando uno se busca a sí mismo busca lo que fue una vez, o lo que nunca ha sido. Al sumarse a la marejada de gente mucho más joven que él, los demás lo ven con cierta simpatía, bastante ironía y un poco de curiosidad” (1983: 120).

El lenguaje, el cuerpo, el erotismo, la resistencia, la ética: *constantes* en las posibilidades que estas aproximaciones teóricas presentan. El lenguaje es freno y facultad; el cuerpo, un lugar de inscripción y de rebeldía; el erotismo, un acontecimiento que desobedece; la resistencia, una prerrogativa del sujeto; la ética, una determinación.

Desde la contra-sexualidad de Preciado se esboza la propuesta de una relación entre sujetos que no implique subordinación ni que se disfrace de *igualdad*. Para Preciado, las relaciones con la alteridad deben de ser equivalentes e intercambiables, haciendo a un lado las gestiones administrativas y sociales que de los acomodados supeditados producen. Preciado trabaja su teoría

en prácticas concretas, refiere ejemplos, cita casos y propone acciones específicas de resistencia. Irigaray y Mouffe se concentran más bien en propuestas teóricas y filosóficas sobre la alteridad, ambas también refiriéndose a la urgencia por replantear la categorización y tratar de superar los planteamientos metafísicos que la originaron.

Irigaray propone una ética de la relación, específicamente, de la relación entre los sexos, proponiendo así una recepción de la alteridad que se determine por el afecto, por dejar que la diferencia del *otro* atraviese al *yo* a partir de la pasión de la admiración. Cercana a este planteamiento se encuentra la aproximación de Levinas, se busca acoger al otro sin tematizarlo, con toda la complejidad que la alteridad implica. Lo anterior supone una evidente dificultad, si se considera que el lenguaje en sí mismo opera desde la clasificación. Por su parte, Mouffe también considera que es necesario dejar atrás el esencialismo identitario para dar lugar a otro tipo de relaciones entre los sujetos. Ella acepta directamente que es imposible dejar de clasificar, pero, también afirma que esta intención de encaminarse con la conciencia de que no se alcanzará el objetivo, es, en sí, una empresa que supone un bien ético.

El lenguaje, en este sentido, funciona como la traba que no permite superar la clasificación. En esta idea coinciden los teóricos mencionados, aunque Irigaray incluso va más allá de solo describir al lenguaje como una construcción inflexible, sino que sostiene que los sujetos lo hemos dotado de una cualidad divina. Lo anterior es más grave si se considera que, para la autora, la hegemonía patriarcal se muestra en un lenguaje que se define como neutral pero que es claramente masculino. Si la enunciación se lleva a cabo desde el poder, y se considera que la mujer fue (o es) considerada como *otredad*, el lenguaje, desde su brote y estructura, será un instrumento de dominio y subordinación.

El tema del cuerpo y de la temporalidad, en la que estas propuesta éticas deben inscribirse, coincide en los acercamientos de Preciado e Irigaray. En primera instancia, para Irigaray, el cuerpo se manifiesta como el lugar donde puede escribirse la ética, una ética que se resiste a la metafísica, al lenguaje y a los límites simbólicos que este construye. Para ambas, el cuerpo es el lugar de la opresión y también de resistencia; concuerdan también en que esta sucede en una temporalidad que no es lineal, operando fuera del orden que impone la metafísica. Preciado agrega algo más: la influencia del fenómeno histórico de la Revolución Industrial como determinante en la concepción del sujeto moderno y su papel en la propagación y en la inscripción de los marcos de poder en los cuerpos/sujetos.

Mouffe termina este recorrido advirtiendo que es necesario incluir a la política en este debate, argumentando que la ética por sí sola no da la talla en enfrentar los problemas que ha provocado la concepción metafísica del mundo, debido a que no considera el antagonismo y la violencia en sus planteamientos¹. Esta autora afirma que los conflictos son inherentes a los consensos y, planteando que así opera la categorización identitaria, arguye que la ética, por obviar este hecho, no alcanza a esbozar una solución en sus aproximaciones. Es ahí donde, para Mouffe, debe de entrar e intervenir la política y, en específico, la democracia, democracia radical para Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, en la que la diferencia sea la base y en la que se vuelvan visibles las subordinaciones subjetivas que esta produce.

1 Judith Butler, dentro del marco del taller “Cuerpo, memoria y representación: Diálogo entre Judith Butler y Adriana Cavarero” (11-13 julio 2011) anotó que es posible cultivar la agresión como un antagonismo sin violencia, ésta no es, para Butler, inherente al consenso. Incluso afirmó que la agresión no violenta debe de ser promovida y articulada desde la ética.

Todas estas intervenciones invitan a tomar conciencia de la falacia del esencialismo, haciendo evidentes sus límites, sin olvidar que las estructuras que este provee dotan de seguridad al sujeto, lo cual obstaculiza enormemente su enfrentamiento. “El cuerpo se lee, sin duda: es un texto. Requiere por tanto de un lenguaje, un código compartido por las entidades participantes en la comunicación para así poder interpretar y ser interpretado” (Torras 2007: 20). ¿Quizás ser interpretado como heterogéneo? Parece que en este devenir y negociar la existencia, la ambigüedad se establece como resistencia, un elemento clave para leer los relatos de Héctor Manjarrez.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ, Enid (2004) “Todavía era tiempo de las grandes preguntas. Paloma Villegas y Héctor Manjarrez”. En: Maricruz Castro, Laura Cázares, Gloria Prado (eds.) *Escrituras en contraste: femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México, Aldus: 292-318.
- BIRULÉS, Fina y FUSTER, Ángela Lorena (2010) “Prólogo”. En: Luce Irigaray *Ética de la diferencia sexual*. Pontevedra, Ellago: 13-28.
- CABRUJA, Teresa (2006) “Mentes inquietas / Cuerpos indisciplinados”. En: Meri Torras (ed.) *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra, Mirabel Editorial: 69-92
- DOMÍNGUEZ, Christopher (1991) “El camino de los sentimientos”. *Vuelta*. CVII (marzo): 43-45.
- IRIGARAY, Luce (2010) *Ética de la diferencia sexual*. Pontevedra, Ellago.
- MANJARREZ, Héctor (1983) *No todos los hombres son románticos*. México, Era.
- MARTÍNEZ, José Luis y DOMÍNGUEZ, Christopher (1995) *La literatura mexicana del siglo XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- MOLINA, Javier (1983) "Soy un escritor moralista que trata de observar y de divulgar las costumbres de su tiempo: Héctor Manjarrez". *Uno más uno*. CCXIV (27 de septiembre): 16-17.
- MOUFFE, Chantal (1999) "Feminismo, ciudadanía y política democrática radical". En: *El retorno de lo político*. Barcelona, Paidós: 107-124.
- (2000) *La paradoja democrática*. Barcelona, Gedisa.
- y LACLAU, Ernesto (1987) *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PRECIADO, Beatriz (2002) *Manifiesto Contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- TORRAS, Meri (2007) "El delito del cuerpo: De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia". En: *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I*. Barcelona, UAB.
- (2006) "Corpus de lecturas". En: Meri Torras (ed.) *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra, Mirabel Editorial: 11-16.



ISBN

978-83-60875-11-7

