



¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas

Editoras

Aránzazu Calderón Puerta

Karolina Kumor

Katarzyna Moszczyńska-Dürst

¿La voz dormida?
Memoria y género
en las literaturas hispánicas

¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas

Editoras

Aránzazu Calderón Puerta

Karolina Kumor

Katarzyna Moszczyńska-Dürst

Varsovia 2015

© 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.

EVALUADOR

Prof. Dr. Antonio CHICHARRO

CORRECCIÓN LINGÜÍSTICA:

Marcos ARCA YA PIZARRO

DISEÑO Y MAQUETACIÓN, DISEÑO DE LA PORTADA:

Bartosz MIELNIKOW (bartosz@fogar.eu)

IMPRESIÓN Y ENCUADRACIÓN:

Sowa–Druk www.sowadruk.pl

ISBN: 978-83-60875-07-0

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: Memoria versus Historia	7
---------------------------------------	---

I PARTE

LAS HIJAS Y LOS NIETOS HABLAN:

¿EN BUSCA DE LA POSTMEMORIA DE MUJERES?

Silvia N. BAREI, Infancias robadas. Género y violencia en la novela argentina actual	13
--	----

Magda POTOK, Memoria y presencia de las mujeres en <i>La siega del olvido</i> de Pedro Piedras Monroy. Un ejercicio de crítica feminista	27
--	----

Daniela BISTER, Narrar la guerra civil española desde la perspectiva femenina: ¿existe una “postmemoria” específicamente catalana?	57
--	----

Lucas MERLOS, Mujeres e historia en <i>Beatus ille</i> de Antonio Muñoz Molina	81
--	----

Carmen SERVÉN DÍEZ, Dulce Chacón: el testimonio de una violencia indecible contra la mujer	105
--	-----

Aránzazu CALDERÓN PUERTA, Tomasz ŻUKOWSKI, Nuevas narraciones españolas sobre la experiencia política femenina de izquierdas	125
--	-----

Marta KOBIELA-KWAŚNIEWSKA, Las silenciadas recuperan la voz. El protagonismo femenino en la narrativa sobre memoria histórica	145
---	-----

Laeticia ROVECCHIO ANTÓN, Itziar Pascual y Laila Ripoll: cuando la dramaturgia hace historia	167
--	-----

II PARTE

LAS VOCES SILENCIADAS: ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y EL TESTIMONIO

Karen GENSCHOW, Cárceles de mujeres: memorias marginales de la subjetividad (femenina) en Angélica Mendoza y María Carolina Geel	187
Judyta WACHOWSKA, Memoria e identidad de las presas del franquismo	219
Yolanda MELGAR PERNÍAS, Resignificar el presente desde la memoria: <i>Aves exóticas</i> , de Reina Roffé	251
Mirta SUQUET MARTÍNEZ, Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana	271
Baptiste LAVAT, Heridas y memoria del mundo minero: la búsqueda de la identidad en la novela <i>El precio del estaño</i> , de Néstor Taboada Terán (1960)	301

III PARTE

LA IDENTIDAD COMO VÍNCULO:

HACIA UNA MEMORIA FEMENINA ESPECÍFICA

Helena GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Presas y piratas. Memoria, nostalgia, fascinación y política de archivo	327
Silvia QUEZADA CAMBEROS, Recuperación de la memoria femenina y <i>queer</i> a través de la crítica literaria. Rebeca Uribe, una voz silenciada. Memoria de una escritora insumisa	355
Ana GARRIDO GONZÁLEZ, Katarzyna MOSZCZYŃSKA-DÜRST, <i>De tu ventana a la mía</i> , de Paula Ortiz: memoria, amor y género	379
Katarzyna PASZKIEWICZ, La vida secreta de los sentidos: la memoria individual y colectiva en la obra de Isabel Coixet	407

INTRODUCCIÓN: Memoria versus Historia

A estas alturas del desarrollo de los estudios culturales, los conceptos de género y memoria están estrechamente unidos tanto en la producción artística como en los discursos teóricos. Inmersos en los debates acerca de la memoria histórica y el género, los autores reunidos en este libro pretendemos indagar en estos vínculos, sus manifestaciones literarias, cinematográficas y teóricas. Así, observamos cómo las identidades genéricas en cuanto que identidades procesuales, construidas y reconstruidas en un 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. Con este planteamiento no solo queremos alejarnos del esencialismo, sino también propiciar un debate acerca de las transformaciones históricas de género, cuya posibilidad radica en la reescritura: la de no repetir del todo igual, la de *de-formar* o incluso reiterar paródicamente.

Para tal fin hemos prestado atención a lo excepcional de la experiencia femenina y su frecuente papel subversivo, transformador, atípico. Un papel fundamental que, sin embargo, ha sido omitido sistemáticamente por la historiografía tradicional. Resulta por lo tanto de gran interés indagar en los proyectos literarios centrados en la recuperación de la historia no-oficial y las identidades heterodoxas llevadas a cabo a través de la (re)creación de voces de mujeres que han sido silenciadas o reprimidas, que “son los fantasmas que no pudieron hablar cuando estaban vivos y que ahora vienen a contár(nos)lo todo” (Montserrat Roig).

Como veremos, numerosos escritores y escritoras analizados en los estudios de este tomo han recurrido a la ficción para

describir las luchas emancipadoras de las mujeres, sin omitir la descripción de los modelos culturales de cada contexto y los efectos de los mismos. Se han decidido a prestar atención a la experiencia personal y política de las participantes en los acontecimientos, desvelando de este modo el conflicto inherente entre las mujeres que luchaban por el cambio y los modelos de género dominantes.

Asimismo, los autores subrayan la importancia que tuvo la actividad política de las mujeres, entendiéndola que determinaba y alteraba sus aspiraciones, incidiendo en la percepción de su papel personal en los acontecimientos históricos, su nivel de autoestima, en fin, en la imagen de sí mismas. Por otra parte, este tipo de narraciones ficticias o de carácter testimonial interrogan las posibilidades reales de autodefinición como sujetos, ciudadanos y ciudadanas, en función de las diferentes prácticas y conflictos vinculados al género. En esta recuperación/recreación de la memoria de los tiempos traumáticos, las autoras y los autores a menudo recurren a las historias de figuras de segundo plano, frecuentemente reprimidas y silenciadas en la historia oficial. Entre ellas se hallan tanto las mujeres que constituían las redes sociales de apoyo de agrupaciones políticas y actividades clandestinas de la oposición a los regímenes dictatoriales en España y América Latina, como las víctimas de dichas dictaduras, guerras y *mecanismos psíquicos del poder*.

Este tipo de memorias es el que recuperan hoy las hijas y las nietas de aquellas mujeres. Una nueva versión de la historia que resulta de gran complejidad y que, con todo y sus límites, muestra las posibilidades de emancipación que surgieron entonces, al igual que la participación activa de las que se atrevieron y lucharon por su autonomía como sujetos. En muchos casos nos encontramos con narraciones/representaciones familiares (re)creadas, mediadas por relatos anteriores que tienen su origen en el trauma de aquellas y aquellos que vivieron experiencias extremas en un momento histórico difícil. Bien podríamos hablar de *postmemoria*

(Marianne Hirsch), la cual se caracteriza por pretender reactivar y encarnar estructuras de memoria histórico-culturales distantes por medio de su reinversión en formas de intercesión y expresión estética individuales y familiares. La presencia del cuerpo en el proceso de transmisión es lo que mejor define el concepto de memoria en oposición al de historia. En definitiva, muchas de las obras analizadas aquí reescriben la transmisión del trauma materno, fenómeno definido como una característica central de la *postmemoria*. De este modo, la escritura y la indagación del pasado revelan su carácter terapéutico, ofreciéndose como las medidas más eficaces contra los traumas de las generaciones anteriores.

En resumidas cuentas, el presente tomo pretende analizar una gran variedad de narraciones y testimonios de y sobre mujeres que constituyen una buena muestra del actual corpus de textos dedicados al tema de la memoria en clave de género: los estudios se centran en las novelas de posmemoria, escritas por la segunda y tercera generación de las víctimas; testimonios orales y su recuperación escrita; novela testimonial ficcionalizada; diarios; narraciones sobre figuras históricas de mujeres silenciadas y olvidadas; y películas dedicadas a la recuperación de la memoria femenina. Como veremos en estas páginas, muchas escritoras (y algunos escritores) describen en sus obras las estrategias de resistencia de mujeres ante la opresión provocada por los conflictos bélicos, regímenes y sociedades opresivos, la experiencia del exilio, enfermedades y el pensamiento falologocéntrico binario –propio de las culturas patriarcales– desvelando con ello un elemento desconocido hasta ahora en la narración heroica tradicional, masculina por excelencia. Todos estos testimonios y narraciones muestran cómo las mujeres han gestionando, construido y preservado su propia memoria histórica. En la imagen de la resistencia surge un elemento específicamente femenino que modifica el conjunto discursivo, mostrando el papel imprescindible que jugaron *ellas*.

Creemos que la reconstrucción del pasado a través de la narrativa, la poesía y el teatro, en tanto involucra lo no-dicho y lo no decible, lo callado y lo silenciado, constituye un gran reto para nuestra contemporaneidad.

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 2015. En la misma se incluyen, además del tomo que el lector tiene en sus manos, los siguientes títulos:

- *¿Decir lo indecible? Traumas de la historia e historias del trauma en las literaturas hispánicas;*
- *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas;*
- *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?.*

Las editoras

PARTE I:

Las hijas
y los nietos hablan:
¿en busca
de la postmemoria
de mujeres?

Infancias robadas. Género y violencia en la novela argentina actual

Silvia N. Barei

(Universidad Nacional de Córdoba)

Enmarcamos este artículo en la hipótesis teórica de una sociocrítica feminista –tal como la entendiera M.P. Malcuzyński– prestando atención a la heterogeneidad constitutiva de los textos literarios y el modo en que las voces de la novela reescriben la construcción histórica del sujeto, en este caso en particular del sujeto niño y del sujeto femenino.

Tomamos como ejemplo novelas argentinas actuales narradas desde la perspectiva de los hijos de mujeres-militantes políticas –perseguidas, exiliadas, desaparecidas–, cuyas voces articulan lo ideológico y lo dialógico en una frontera de difícil demarcación y que da cuenta de los conflictos de una época concreta, la toma de la palabra –y de las armas– de la mujer, así como las tensiones inherentes a la construcción de la memoria. Una memoria activa que, en la voz de los hijos ya adultos, trata de recuperar desde la escritura formas traumáticas de la experiencia social en un momento histórico de la Argentina del siglo XX.

Consideraremos tres novelas: *Lengua Madre*, de la escritora cordobesa María Teresa Andruetto (nacida en Arroyo Cabral en 1954); *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (La Plata, 1967); y *Una muchacha muy bella* de Julián López (Buenos Aires, 1965).

En la primera, la protagonista, Julieta, es la hija de una militante guerrillera que “hurga en los papeles de su madre” cuando regresa al país después de la muerte de aquella, a quien casi no ha conocido porque la han criado los abuelos. Básicamente es una

novela que anuda las historias de tres generaciones de mujeres –abuela, madre, hija– que atraviesan a su vez tres períodos de la historia argentina.

La casa de los conejos (2008) está narrada asimismo desde la perspectiva de una niña, hija de militantes Montoneros¹ en la clandestinidad: su padre está preso y ella vive un tiempo con su madre en una casa donde hay una imprenta clandestina pero se simula criar conejos; y un tiempo con sus abuelos, cuando su vida corre peligro. Finalmente se va al exilio con su madre: ya adulta, Alcoba vive en París hasta la actualidad y desde aquella ciudad narra la historia.

Una muchacha muy bella (2013) es también la historia de un niño, Santi, que vive solo con su madre, a quien secuestran y desaparece. Para el niño, la madre “era una muchacha bella y voluptuosamente delicada; aún cuando pasáramos la vida que vivimos en una casi absoluta soledad, tenía un modo extraordinariamente sensual” (2013: 9).

Las tres historias están contadas por los hijos. Las mujeres, las madres, las abuelas, las amigas, las tías, las vecinas solo hallan su significación en una compleja red de diferenciaciones donde la identidad perdida de la madre aparece incesantemente en las páginas y donde el valor que se rescata de una generación que en los años setenta se autodenominó “comprometida”, es la posibilidad de construir una sociedad diferente y mejor. Como diría Gayatri Spivak, “un tiempo que adoptó de una manera demasiado simple, la arrogancia intelectual de la vanguardia política” (2013: 19). Vanguardia y práctica política que en estas novelas los hijos niegan inicialmente y que de a poco tratan de comprender.

¹ Brazo armado del peronismo revolucionario que en 1974, durante la última presidencia de Juan Domingo Perón, pasa a la clandestinidad por disidencias con las corrientes más ortodoxas y derechistas del partido justicialista.

En esta circulación de historias diferentes, pero tejidas con elementos comunes, se configura y reconfigura constantemente el sujeto femenino, incluso en el texto en el que el personaje narrador es un varón.

Aunque no puede establecerse una correlación directa entre texto artístico y fenómenos extra-artísticos, la literatura argentina de estas últimas décadas ha trabajado asiduamente la violencia generada por la dictadura militar (1976-1983), inscribiendo en su corpus hechos que indudablemente fueron registrados de manera diferente por el discurso oficial, sobre todo si se trataba de cuestiones de género.

Leer lo político desde la mirada o el recuerdo idealizado de un joven/una joven cuya madre casi no ha conocido, o ha desaparecido o ha tenido que exiliarse, no es solo una operación de la memoria sino más bien un modo de concebir lo político de otra forma. Porque en estas novelas, los narradores y narradoras involucran un régimen de legibilidad marcado por la dificultad de ficcionalizar de otro modo historias que ya se habían estereotipado en la literatura argentina sobre la dictadura: imágenes de la tortura, del cautiverio, la clandestinidad, la delación, los secuestros, son desde los noventa, lugares comunes de la ficción. Las novelas que estamos considerando acá, contadas desde una perspectiva que articula género y niñez, elaboran una estructura con otras razones que le dan a los mismos argumentos un carácter de verdad personal, subjetiva y subjetivada y aún poco explorada por la narrativa actual.

Las preguntas a las madres, a las abuelas, a las amigas, la falta de respuestas o las razones incompletas, se organizan en historias cuyos argumentos quedan en suspenso, ya que siempre es precario el razonamiento de un niño que se interroga sobre el alcance y el valor de lo que traumáticamente puede recordar y decir. En tal sentido, los postulados de una sociocrítica feminista al modo en

que la pensó Pierrette Malcuzyński elaboran un paradigma que inserta un dispositivo genérico textual en conceptos como *dialogismo*, *polifonía*, *canon literario*, *ideosemas*, *monitoring*, etc.

En esta perspectiva, la subjetividad de la mujer –que es lo que exhiben estas novelas– se constituye en diálogo con otras identidades y con un fuerte sentido de colectividad: lo personal se construye en relación con lo familiar –las abuelas, los hijos– y con lo público. Las subjetividades exhibidas van asociadas a un concepto móvil, plural, fluido.

La constitución discursiva del *monitoring*, es decir, de los usos sociodiscursivos que atraviesan y sostienen cada texto (Malcuzyński 1996), de esta escucha social que se inscribe en la novela, surgen de construcciones del mundo dotadas de historicidad: saberes doxásticos, prácticas políticas, imaginarios epocales que imponen tabúes y censuras, tópicos y retóricas del lenguaje e ideosemas dominantes o emergentes.

Señala Malcuzyński que si bien el discurso literario es patrimonio –en mayor o menor medida– de todas las comunidades, en sus manifestaciones a nivel de prácticas y de lenguajes no es igual. Las marcas de la identidad y de la alteridad tienen que ver con las historias de cada cultura, con los procesos de socialización impuestos a los sujetos, por aquello a lo que una sociedad otorga sentido –en este caso el “otro”/la “otra” suele ser quien transgrede los límites del territorio, de la moralidad permitida, las divisiones de clase, las prácticas políticas y androcéntricas, etc.– y, por lo tanto, aquellas significaciones imaginarias en las que los individuos se reconocen. Y el discurso refuerza, se mueve en las fronteras o desarticula estas *doxas* para crear otras nuevas.

Así, los tres textos que estamos considerando trabajan sobre la “tonalidad social” de una época, ensayan una escritura que no se apega necesariamente a la línea de la narrativa histórica impuesta por el mercado argentino desde los noventa y acome-

ten la alternativa de cuestionar la memoria histórica como verdad autosuficiente.

Porque no existe la posibilidad de entender un texto como si funcionase de manera autónoma, separado de otros. Por el contrario, todo texto funciona dentro de los límites de un *continuum* de sentido que Lotman definió como *semiosfera*, explicando que “se puede considerar al universo semiótico como un conjunto de textos y lenguajes [...] como un mecanismo único (si no como un organismo)” (1996: 22). Así las cosas, para que un texto ajeno adquiera realidad en la semiosfera es necesario traducirlo a una de las lenguas de su espacio interno, incluso es necesario pasarlo por el tamiz de la propia subjetividad que, ya sabemos, es ideológica. Eso es lo que hacen los niños con la vida de sus madres, eso es lo que hace el escritor/las escritoras para nosotros, los lectores.

Para un lector no argentino hay que aclarar que la violencia política que signa el corpus literario acá considerado comienza mucho antes del golpe militar de 1976. Uno podría volverse al primer golpe militar de la Argentina del siglo XX, en 1930, y luego recorrer otros hitos. Sin embargo, cabe destacar que precedió a la dictadura del 76 la creación, en plena época democrática, de las tres A –AAA. Alianza Anticomunista Argentina–, una asociación para-policial de extrema derecha que ya hacia septiembre de 1974, y ante el incremento de acciones contestatarias, había asesinado al menos a doscientos militantes políticos. Comienza entonces en esta época una metodología del terror que habrá de intensificar la dictadura: la desaparición y muerte, es decir, secuestro, traslado a un lugar secreto de detención, tortura, asesinato y desaparición de los cuerpos. Aquello que Fernando Reati habrá de llamar “nueva tecnología de muerte y castigo” (1992: 31), la cual causará en la sociedad argentina el terrible trauma de estar buscando hasta el día de hoy las tumbas, los enterramientos clandestinos, los cuerpos de muertos y desaparecidos, las identidades perdidas de los niños

apropiados: “Lo que ocurre a nivel individual sucede también en el plano colectivo, y la sociedad en su conjunto debe elaborar un duelo, no ya ante la muerte de un individuo específico sino ante la muerte de su propia imagen como sociedad” (1992: 31).

De esto dan cuenta también la existencia de agrupaciones de Madres y Abuelas, de Familiares de Desaparecidos y de H.I.J.O.S, esta última una agrupación de militancia en Derechos Humanos, creada en Córdoba en 1994 en el Taller “Julio Cortázar” por hijos de desaparecidos². La sigla H.I.J.O.S significa “Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”. Actualmente la agrupación reúne a unos 600 hijos de detenidos o desaparecidos durante la dictadura, cuyas “infancias robadas” apelan al trabajo colectivo por la identidad porque aún las heridas sin cicatrizar de una sociedad encuentran dificultad para leer los hechos que no tienen la claridad de lo ya comprendido, si es que el secuestro, la tortura, la muerte y la desaparición de los padres pueden ser comprendidos alguna vez. Estos H.I.J.O.S son hoy los que escriben y/o son sujetos escritos en las historias.

En la novela de Laura Alcoba *La casa de los conejos* (2008) –publicada originariamente en francés en 2007–, una niña de siete años vive con su madre y un grupo de militantes en una casa de la ciudad de La Plata. Es el año 1975 y la inocencia de la niña se va esfumando tan rápido como la Argentina se hunde en la violencia. La novela relata una vida clandestina, secreta y en fuga permanente.

Mi padre y mi madre esconden ahí arriba periódicos y armas.
Pero yo no debo decir nada. La gente no sabe que a nosotros,
solo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra. No lo en-

2 El Taller había sido creado por militantes de organismos de derechos humanos para dar contención a los hijos de los compañeros presos o desaparecidos, intentando crear para estos jóvenes un espacio de acompañamiento y asistencia mutua.

tenderían... a mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. (2008: 31)

Cuando el padre cae preso ella queda con los abuelos y a veces, muy furtivamente, ve a su madre: “Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza...” (2008: 31).

En algún momento de la historia la niña –con documentos falsos– pasa a vivir escondida con su madre en “la casa de los conejos”, donde la cría de estos animales oculta una imprenta clandestina y un ir y venir de militantes que simulan una vida aburguesada. Uno de ellos será el traidor, el que los delate. Pero esto lo descubrirá la niña, ya adulta y en el exilio, cuando decide recuperar su historia. Esta que cuenta a una amiga de su madre, Diana, que vivía con ellas en la casa de los conejos. La madre es asesinada y los secuestradores se apropian de la hija de meses. Un drama, un trauma de la sociedad argentina actual, de las Abuelas de Plaza de Mayo³ que aún siguen buscando a sus nietos, de muchos H.I.J.O.S que aún buscan a sus hermanos: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. Ignora probablemente quiénes fueron sus padres y cómo es que murieron. Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza” (2008: 234).

La niña de *Lengua Madre* (2010) es ahora una joven que vive en Alemania y regresa para recuperar la memoria de su madre, la de su abuela y la de los trazos perdidos de una infancia en pedazos:

3 Asociación presidida por Estela de Carlotto, que ha recuperado más de cien nietos, nacidos en cautiverio o secuestrados junto a sus padres y apropiados por sus secuestradores durante la dictadura. Se calcula que aún falta por recuperar unos quinientos nietos. Esta Asociación ha sido propuesta para el Premio Nobel de la Paz.

Aunque lleva varios años afuera, su castellano –casi tanto como el de las cartas de su abuela- es el de la llanura, la región de inmigrantes italianos donde vivieron sus abuelos, de donde era su madre y donde se crió ella. Donde pasó los primeros años, cuando nada sabía de lo sucedido a su alrededor.

Le han quedado en la boca, en las palabras, muchos rastros de la tierra donde se crió, donde están unidas las tres para siempre. Abuela, madre, hija. *Las tres*. (2010: 47)

Tal como lo indica el nombre de la novela, la problematización hace hincapié en el lenguaje como proceso de producción en el que el sentido es comunicado menos por lo que se dice que por lo que se calla o no se sabe. El lenguaje opera en función de estructuras inconscientes, de “rastros” en donde las políticas de lo íntimo desestabilizan los límites ficcionales del afuera y el adentro del texto, y nos permiten analizar, en el espacio de la lengua, cómo una sociedad explicita maneras de nombrar, formas de ver y actuar y relaciones de poder marcadas por una historicidad social que inscribe en la palabra viva la memoria traumática de una cultura.

La “lengua madre” es la lengua de las mujeres. La que busca el sentido y la promesa, la situación colectiva de un sujeto sexuado, partícipe de una historia diferente, cuyo diferencial no es ni la raza ni la clase –como lo señalaría una teoría crítica clásica- sino lo etario: el niño/ la niña, sujeto histórico de otro tipo de exclusiones. Allí se ubica el trauma, lo que la joven llama “su pequeña tragedia personal”, que es también un trauma social y colectivo, pero que se lee en “pequeño” en la subjetividad individual de los hijos que deben pensarse como H.I.J.O.S: “Tampoco tiene hijos ni cree que vaya a tenerlos –piensa...-; pero si los tuviera está segura de que serían más importantes que cualquier revolución, que cualquier ideal” (2010: 64).

Una muchacha muy bella (2013) está contada desde la perspectiva de Santi, que vive solo con su madre, a quien no deja de pensar como muy hermosa en una simbiosis edípica que aún de adulto no puede superar. La vida de la madre –que no tiene nombre y que aparece como NN– es absolutamente enigmática; nada se sabe del padre y solo tienen por compañía una vecina con su vieja perra, vecina con quien queda finalmente el niño cuando secuestran a la madre. Hay en toda la novela algo ominoso, algo al acecho que sobresalta al niño y que lo mantiene en permanente alerta. La trama deja entender que la madre y su hermano Rodolfo pertenecen a una organización guerrillera y realizan acciones clandestinas a las que solo la memoria del niño ya adulto podrá otorgar sentido.

Sin embargo, la novela trabaja sobre el proceso interior de este joven –cuenta la historia a los veinticinco años– que no puede superar el terrible trauma de ser el hijo de un desconocido y una desaparecida:

No hay mucho misterio conmigo. Lo que sucede es que no lo aguanto.

Aunque mi vida sea poco más que un miserable imperio de justificaciones, sucede que no lo aguanto. No puedo.

No quiero ser el hijo de ese cuerpo en los días entre el secuestro y el final. No lo aguanto, no lo puedo llevar en mí, no puedo haber sobrevivido a esa muchacha bella y saber todo lo que no sé. No puedo ser el hijo de esa mujer menor que yo ante el abismo. (2013: 152)

La ciudad recorrida cuando niño de la mano de la madre se vuelve oscura y abyecta; el departamento saqueado deviene una guarida atacada por las fieras y lo único que queda en el aire de la mañana es el recuerdo de un verso de Emily Dickinson: “Yo no soy

nadie”. Como dice Pampa Arán, en las novelas de posdictadura “hay siempre un espacio visibilizado y otro encubierto, un tiempo histórico referencial y multiplicidad de tiempos subjetivizados” (2010: 41).

La mirada de las hijas en dos de estos textos o del hijo en el otro, la perspectiva de estos narradores niños-testigos, no evocan la vida de una víctima sino la existencia de una madre, incluso de una abuela, bajo la luz de un discurso que no trepidamos en llamar barthesianamente “amoroso”, con el foco puesto en una palabra hecha de fragmentos: relatos de la oralidad, recuerdos, cartas, fotografías, dibujos infantiles, la letra de lo cotidiano, de lo ínfimo, de lo mínimo. Es justamente por este *monitoring* del detalle amoroso que no dudo en calificar a esta escritura –aun cuando uno de sus autores es hombre– como literatura femenina. Ya Tamara Kamenzain había señalado que no hay que ser mujer para escribir como mujer. Que hay una “costura y bordado del texto” que lega silenciosamente toda madre: “eterna escucha, callada interlocutora que con su silencio le abre al hijo el lugar de la escritura” (2000: 208).

Desde esa letra de lo íntimo, las novelas actualizan negativamente la estrategia de adhesión al discurso del poder y se proponen minar su aspiración a erigirse en verdad absoluta, mostrando justamente la terrible violencia de las verdades absolutas. Porque la figura de la madre construida por los textos no es la de “La Madre” designada de este modo por los centrismos culturales patriarcales, no es un sujeto “unitario y solvente”, sino un “sujeto contingente”, como diría Adriana Boria (Barei, Boria *et al.* 2014: 84). Por ello, la contestación de la novela, lo no dicho o subvertido, es lo que puede leerse en sus intersticios como lo excluido y silenciado en años de oscuridad, ese trauma que debe conjurarse en el discurso.

La tentativa de considerar la violencia desde una focalización diferente, no pasa tanto por las dimensiones ideológicas, sociales o culturales de la época, por las mecánicas brutalmente expuestas de

las pericias médicas y forenses, sino por la cuestión de la subjetividad, la introspección de la mirada y la voz del narrador/narradoras y por la manera como esos dos aspectos se tornan constitutivos del discurso. Por lo tanto, lo que está en juego particularmente es el modo de construcción del género –textual y sexual– que se articula en una serie de bordes o fronteras:

1. las fronteras de la literatura y la escritura autobiográfica: las historias están contadas desde una primera persona que pone en discusión la pertinencia de las versiones históricas de los hechos, ya que los protagonistas han sido partícipes de ellos. Narradores-testigos, sus escrituras ponen en texto lo que he llamado en otro trabajo (Barei 2012) las sub-versiones, per-versiones o in-versiones de la supuesta “verdad oficial”.
2. las fronteras de la literatura culta y de la literatura popular con las “archiescrituras” de la memoria, de la oralidad, del secreto, de los rumores, las tarjetas postales, las misivas clandestinas y cifradas, los relatos fragmentados y lo no-dicho, es decir, las formas populares de construcción de la cultura y de los procesos simbólicos de comprensión del mundo.
3. las fronteras de la literatura y la Historia: las novelas reponen hechos históricos, pero al apelar desde la perspectiva narrativa a la mirada infantil, se produce una resignificación de los sujetos y una reflexión acerca del modo en que la ficción ha construido los hechos políticos.
4. las fronteras de los géneros: en estas novelas no hay padres, hay solo madres, mujeres militantes con sus hijos a cuestas en la clandestinidad o el exilio. Dan cuenta de lo que queda inscripto en los cuerpos de las mujeres (personajes de las historias) y en el corpus literario de la escritura de mujeres como metonimia de lo que acontece en todo un cuerpo social.

5. como elemento nuevo en la literatura argentina sobre la dictadura, la mirada de los hijos/hijas, un *monitoring* social diferente, una “costura del texto” que sutura los fragmentos de un trauma individual y colectivo.

Desde esta fisura, tal vez, los textos permiten postular una forma de política más eficaz que otras discursividades, desde su particular manera “ingenua” de subvertir sentidos hegemónicos contruidos en/por la cultura –la del poder, la de los medios de masas, la masculina y también la enunciación militante de izquierda–. Lo político es, así, la desestabilización de los discursos desde su mismo interior, sin constituirse en zona de oposición contestataria sino más bien en resistencia “menor”, la puesta en duda de las certezas, la construcción de nuevas miradas que desde la ficción señalan un pensamiento abierto a la transformación del mundo “tal cual es”. Una política del género –sexual y discursivo– que es política en su pliegue y en su denuncia, de aquello que hasta la actualidad en la Argentina nos interpela cotidianamente.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALCOBA, Laura (2008) *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Edhasa.
- ANDRUETTO, María Teresa (2010) *Lengua madre*. Buenos Aires, Mondadori.
- ARAN, Pampa (2011) *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Córdoba (Argentina), Ferreira.
- BAREI, Silvia (2012) *Culturas en conflicto*. Córdoba (Argentina), Ferreira.
- , BORJA, Adriana et al. (2014) *Seminario de Verano II. Proyecto Prometeo: violencia, desorden y rebeldía*. UNC, Ed. Facultad de Lenguas.
- KAMENZAIN, Tamara (2000) *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires, Paidós.
- LOTMAN, Iuri (1996) *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra.

-
- LÓPEZ, Julián (2013) *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MALCUZYNSKI, M-Pierrette (1991) *Sociocríticas. Prácticas textuales, culturas de fronteras*. Ámsterdam, Rodopi.
- (1996) “Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista”. En: *Po-
ligrafías. Revista de Literatura Comparada*. México, UNAM: 23-43.
- REATI, Fernando (1992) *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires, Legasa.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2013) *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires/Barcelona, Paidós.

Memoria y presencia de las mujeres en *La siega del olvido* de Pedro Piedras Monroy. Un ejercicio de crítica feminista*

Magda Potok

(Universidad Adam Mickiewicz de Poznań)

¿Puede hablar el subalterno (como mujer)?
(Spivak)

Encarnar el recuerdo

En la segunda mitad de los años noventa se produce en España un importante relevo generacional. Irrumpen en el espacio público los llamados “nietos de la guerra” (Juliá 2006a: 24), que dirigen su atención al proceso histórico desde una nueva perspectiva libre de las limitaciones del pasado. Su actividad –política, académica, escritora– tiene varias facetas; una de ellas es de carácter acusatorio: se imputa a la generación anterior haber optado por el silencio, si no por el olvido, en vez de afrontar abiertamente la represión experimentada en la guerra civil española y el franquismo. No pretendo discutir en este momento si esta denuncia de la supuesta “desmemoria” sea justificada, tan solo quiero señalar que la idea del “pacto de silencio” está siendo fuertemente cuestionada por los historiadores (*vid.* Santos Juliá 2006a, Paloma Aguilar 2006, entre otros). Es necesario apuntar, sin embargo,

* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación financiado por el Narodowe Centrum Nauki (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia nº 4491/B/H03/2011/40.

que la generación de los “nietos de la guerra”, o “nietos de la ira” según propone llamarlos Paloma Aguilar (2006: 312), ha llegado a la madurez veinte o treinta años después de la transición, con la libertad y la democracia perfectamente asentadas, con lo cual es natural que su actitud en la tarea de revisar el pasado resulte más determinante y más intrépida.

Lo que se advierte de modo inequívoco entre los nietos de los vencidos es el sentimiento de participación afectiva en la represión vivida por sus abuelos. Varios activistas por la recuperación de la memoria histórica han destacado el compromiso personal y familiar con su misión. El presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, Emilio Silva, ha explicado en repetidas ocasiones que su interés por la identificación de los restos de las fosas comunes y su empeño en darles una sepultura digna surge de su propia biografía, pues su abuelo fue enterrado en una de ellas (Aguilar 2006: 310-311). De modo similar se pronuncia Pedro Piedras Monroy, alegando que no sabe cuál habría sido su identidad de no haber pervivido la presencia del horror familiar: “No lo sé y ahora da igual, pues esa represión es la que ha conformado la estructura ética y el ideario socioideológico y político de mi familia y mío” (2012: 264).

En este orden, la “tercera generación” mantiene un fuerte compromiso de recuperar la memoria de la represión, de “rescatar el mayor número de recuerdos” (2012: 264), con el objetivo de reconocer públicamente a las víctimas y de realizar “la labor del duelo”, tal como sugiere Carlos Piera en el archicitado prólogo a *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez¹. Paloma Aguilar ha mostrado cómo muchos consideran su obligación moral hacer de por-

1 “En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable” (Méndez 2004: 11).

tavoces de quienes, atezados por el miedo y sometidos por la represión, se vieron obligados a guardar silencio durante muchos años (2006: 311-312). Así expone este compromiso Pedro Piedras en *La siega del olvido*:

Sintiéndome heredero del dolor de mis mayores y, en abstracto, del dolor de los compañeros represaliados junto con mi familia, en Nava del Rey, y por extensión de todos los represaliados y víctimas en general de aquella monstruosidad, me siento en la obligación moral de mantener y publicar (es decir, de compartir con el común de los ciudadanos de este país) unos documentos cuyo análisis no histórico, pero libre, permita formular preguntas [...] y también aceptar algunas respuestas menos agradables de lo esperable. (2012: 125)

En definitiva, y a pesar de que el autor de nuestro libro desconfíe de la particularidad de este fenómeno generacional², los estudios no dejan lugar a dudas respecto a que la llegada de los nietos de los derrotados supuso “un punto de inflexión” en el discurso del pasado (Aguilar 2006: 310) y originó un aumento, en cantidad e intensidad, de actividades relacionadas con la historia de la guerra y de la dictadura. Además de las acciones para la recuperación de la memoria –creación de múltiples asociaciones, celebración de actos conmemorativos, levantamiento de monumentos, etc.–, se han multiplicado las investigaciones dedicadas a la represión (Juliá 2006b: 72-73), creando nuevas preguntas y abriendo nuevas posibilidades de diálogo con el pasado.

2 “No creo que sea cierto que la generación de los nietos de los apaleados de la represión de la guerra civil se haya vuelto más sensible a los problemas de la represión que la de los hijos” (Piedras 2012: 249).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el cambio generacional implica algo sustancial: los nietos no afrontan la guerra civil y las represiones de la posguerra a partir de la “memoria” en el sentido estricto, sino a partir de la *postmemoria*³, concepto desarrollado en el contexto del Holocausto por Marianne Hirsch para dar cuenta de aquellas representaciones que son creadas por mediación de otros relatos, anteriores y surgidos directamente del trauma (1997: 22). Sin servirse del término de Hirsch, Pedro Piedras nos expone este proceso de recibir “por vía íntima” el “recuerdo traumático” de aquellos que cuentan con la *memoria experiencial* (2012: 132): “Cada verano, al volver a Nava del Rey, acudía yo casi a diario a hablar con mi tío Ángel, sentado a la puerta de su casa. Con el encuentro volvían las historias” (2012: 34).

Como muy bien ha puesto de manifiesto Hirsch, el fenómeno de la postmemoria está marcado por una fuerza afectiva que genera una identificación con el recuerdo traumático, hasta el punto de convertirlo en “su propio recuerdo” – “memories in their own right” – (2008: 105-109). En palabras de Pedro Piedras: “Al indagar en los recuerdos que nos han sido legados, al ser depositarios de una tradición que habla del dolor de nuestros antepasados, acabamos sintiendo la herida en nuestra propia piel, la muerte en nuestra propia muerte” (2012: 274)⁴. El ejercicio de la postmemoria –sigo a Marianne Hirsch (2008: 111)– pretende reactivar y encarnar

3 Llamada también: “memoria heredada”, “memoria postergada”, “memoria recibida”, “testimonio indirecto”, “síndrome de retardo”, “memoria de cenizas”, etc. Numerosos ejemplos en el ensayo de Hirsch (2008: 105-106).

4 Resulta llamativa la identificación personal con el recuerdo del trauma. A raíz de esta tendencia, Hirsch se hace la pregunta si el hecho de que el trauma se sitúe en el espacio familiar no lo convierte en algo demasiado personal, apuntando al riesgo de obstruir en tal caso el contexto histórico y la responsabilidad pública. A partir de esta perspectiva, Hirsch considera que la transmisión transgeneracional del trauma en términos familiares es al mismo tiempo “cautivadora e inquietante” (2008: 115). El ensayo de Pedro Piedras parece confirmarlo.

–“reembody”– estructuras de memoria sociales/nacionales e histórico-culturales más distantes mediante su reinversión en formas de intercesión y expresión estética individuales y familiares. Esta presencia del cuerpo –“embodied experience”– en el proceso de transmisión es lo que mejor define el concepto de la memoria en oposición a la historia.

El libro que nos ocupa tiene una estructura compleja que reúne diferentes tramas o formas de conciencia histórica en un sistema de subtextos⁵. Se trata de un texto sumamente original, fiel al propósito de hablar “de otra forma” (Piedras 2012: 11) y que combina diferentes códigos expresivos, verbales y visuales –fotografías–. Su “corazón” –el núcleo estructural y la fuente de inspiración (2012: 141-229)– es la edición de las listas y los cuadernos del prisionero del franquismo Ángel Piedras –*Cuadernos de Ángel*–, tío abuelo del autor, relativos a la represión sufrida por los vecinos de la localidad vallisoletana de Nava del Rey⁶. El impulso explícito que movió a Ángel Piedras a redactar los cuadernos fue la voluntad de dar testimonio y mantener vivo el recuerdo de los muertos. Su sobrino lo erige en la figura del “sacerdote de la memoria” (2012: 46) que consigue romper el “silencio de los subalternos” (2012: 49) y con ello redimir a la enorme comunidad de víctimas de la que forma parte (2012: 46).

5 Marianne Hirsch señala también este aspecto multigenérico de la “escritura de la memoria”, apuntando que los proyectos de la generación de la postmemoria incorporan al discurso verbal –histórico, literario, testimonios orales– otros medios suplementarios como la fotografía o el performance. Siguiendo la terminología propuesta por Leslie Morris, Hirsch habla en este sentido de las “postmemorias híbridas” (2008: 105).

6 Un pueblo de unas 2300 personas, situado en una región donde, según destaca el autor, no había habido guerra como tal, sino tan solo un golpe de Estado y la correspondiente limpieza política y social. No obstante, casi 100 de los habitantes de Nava del Rey fueron exterminados y otros tantos fueron encarcelados y torturados en las cárceles franquistas (Piedras 2012: 243, 97).

Por su parte, Pedro Piedras emprende la tarea de reconstruir y completar⁷ la historia de sus familiares que sufrieron la represión franquista –casi toda su familia paterna fue asesinada o encarcelada–, recurriendo a documentos, a libros de historia, a fotografías⁸ y también a entrevistas –lo cual sitúa su ensayo en el territorio de la oralidad–. En definitiva, el proyecto de Pedro Piedras se concibe como un “ejercicio de la postmemoria”: es un discurso mediado, basado en el recuerdo ajeno y acompañado de una serie de consideraciones del historiador⁹ sobre los mecanismos de la (des)memoria, la representación del dolor y la discursividad de la historia¹⁰.

Distinguir a la mujer

En líneas generales, la participación femenina en situaciones de opresión y confrontación política suele ser, si no silenciada, marginada, tanto en su experiencia combatiente –un contexto fuertemente masculinizado en los dos bandos del conflicto– como en

7 Los cuadernos de Ángel Piedras recogen únicamente el periodo entre 1910 y 1940.

8 Según observa Marianne Hirsch, los medios visuales incorporados al discurso verbal anclan y autentifican el trabajo (2008: 120).

9 Pedro Piedras es Doctor en Geografía e Historia por la Universidad de Santiago de Compostela y reconocido especialista en la obra de Max Weber –autor de *Max Weber y la crisis de las ciencias sociales* (Akal, Madrid 2004) y *Max Weber y la India* (Universidad de Valladolid, Valladolid 2005)– que combina el trabajo de investigación con el de traducción (del alemán, ruso, inglés y francés).

10 El ensayo de Pedro Piedras plantea y discute una serie de cuestiones polémicas surgidas en el seno de la llamada “memoria histórica” –la legitimidad del término mismo, la relación conflictiva entre la historia y la memoria, la polaridad entre la memoria individual y la memoria colectiva, el problema del silencio en torno a la represión durante la Transición, la presencia del dolor y las prácticas de duelo ante lo ocurrido– que no podemos abordar en los estrechos límites de este artículo. Remitimos a *La siega del olvido* para su lúcida exposición.

la experiencia civil. Las prácticas femeninas han experimentado una especie de “conjura del olvido” (Ibeas 1997: 11), esto es, un ejercicio de ocultación que ha privado a las mujeres de un espacio propio y autónomo en la cultura. Son muy significativos en este contexto los títulos de los textos dedicados a la recuperación de la experiencia y de la memoria de las mujeres¹¹.

Quienes han estudiado el perfil específico de la violencia política contra las mujeres en la España franquista consideran que el tema de la represión constituye un ejemplo representativo del problema sempiterno de la invisibilidad de la mujer como sujeto histórico (Ginard 2013: 23)¹², y eso a pesar de que la contribución femenina en la resistencia y disidencia contra el régimen franquista fue magnífica. Pablo García Colmenares¹³, quien ha realizado una investigación sobre la actuación de las mujeres represaliadas en el campo castellano¹⁴, considera que la contribución femenina a la oposición antifranquista –en vidas, en su labor de apoyo a los detenidos, en la reconstrucción de la unidad familiar y, especialmente, en la preservación de la memoria histórica de la repre-

11 Estos títulos –*La conjura del olvido. Escritura y feminismo* (Ibeas y Millán 1997), *Un largo silencio* (Caso 2001), *La voz del olvido. Mujeres en la historia* (De la Rosa Cubo et al. 2003), *La voz dormida* (Chacón 2002), *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras* (Caso 2005) y muchos más– ilustran el alcance del silenciamiento del papel femenino en la historia.

12 Las memorias de las represaliadas proliferaron a finales de los años setenta, cuando salieron, entre otros, *Dona de pres* (1975) de Teresa Pàmies, *En el infierno. Ser mujer en las cárceles de Franco* (1977) de Lidia Falcón y *Desde la noche y la niebla: las mujeres en las cárceles franquistas* (1978) de Juana Doña. En los ochenta comienza a publicarse la trilogía de testimonios de mujeres encarceladas de Tomasa Cuevas.

13 Miembro del Equipo de Investigación de la Universidad de Valladolid sobre la guerra civil y el franquismo en Castilla y León.

14 Principalmente, recogiendo testimonios orales de las madres, esposas e hijas de jornaleros del campo castellano.

sión— las convierte en actoras de una participación decisiva. Tras los asesinatos de sus padres, hermanos o compañeros, las mujeres se encargaron de la recomposición familiar y de la supervivencia en un medio hostil y políticamente represor: “Ellas serán las que asuman mantener vivo el recuerdo, la administración y gestión de la memoria de la represión en el seno familiar” (García Colmenares 2005: 194).

Así y todo, el discurso histórico ha permanecido centrado en el personaje masculino. Si decide evocar la experiencia femenina, son relatos contruidos sobre las ideas patriarcales de lo femenino, que otorgan a la mujer una función periférica de asistencia y de servicio. Tal como anota Blas Sánchez Dueñas (2009: 49) en este sentido, el acceso de la mujer al discurso histórico “aparece mediatizado por unas formas artísticas androcéntricas creadoras, generadoras y constructivas del pensamiento y del universo cultural occidental”.

Las mujeres siempre han sido representadas a través de formas culturales que manejan los otros, con “voz mediada” y “cuerpo prestado”. En el discurso sobre la guerra civil y el franquismo, en la mayoría de los casos, según arguye María Ramblado en su estudio dedicado a la transmisión de la memoria en femenino, la mujer aparece “como víctima de los horrores de la guerra y la dictadura, y no se le ofrece la posibilidad de representarse (o ser representada) como partícipe activo en la resistencia y disidencia contra el régimen” (2013: 160). Para Gayatri Chakravorty Spivak¹⁵, quien aborda la cuestión de la mujer como subalterna, el problema consiste en que el itinerario del sujeto (subalterno)

15 El ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak “Can the subaltern speak?” constituye uno de los principios de la perspectiva teórica interpretativa de Pedro Piedras. El término de subalterno –sujeto oprimido y sin voz– se refiere en este caso a los campesinos de Nava del Rey, asesinados y represaliados por el régimen franquista.

no ha sido trazado de manera que constituya un objeto de seducción al intelectual en su designio representacional: “Si en el contexto de la producción colonial, el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer, su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (1998: 22).

Inscribir la mirada femenina en el discurso histórico supondría subvertir el orden simbólico de la cultura en el que la mujer ocupa una posición marginal. En *La consagración de la mentira*, el historiador José Carlos Bermejo¹⁶ señala que el discurso histórico, centrado en la historia política y nacional, es prácticamente incompatible con el estudio de las realidades de la condición femenina: son dos estructuras narrativas diferentes, “dos mónadas que no se pueden comunicar” (2012a: 82). Escribir la historia de las mujeres supondría revalorizar el papel de la mujer como agente social y político¹⁷.

Ojalá con el feminismo, el deconstruccionismo y otras perspectivas posmodernas pueda realizarse un descentramiento epistemológico de la cultura que haga posible romper con la hegemonía de la mirada masculina e inscribir lo femenino –hasta ahora considerado periférico– en la historia. Este es el punto de partida de nuestra reflexión, compartida con otras varias investigadoras que intentan “pensar en plural” y tener en cuenta, ade-

16 Por otra parte, autor de uno de los subtextos incluidos en *La siega del olvido*: “España. La imposible memoria cívica” (Piedras 2012: 291-302).

17 “Escribir la historia de las mujeres es poner en duda lo que sabemos del pasado, lo que sabemos de la historia y de las formas como nos han enseñado a escribirla para nuestra propia satisfacción. Escribir las historias de las mujeres es contemplar con humildad, respeto y admiración una parte de sus dolores, de sus alegrías, de sus gritos, de sus susurros, de sus pensamientos y de sus sentimientos a lo largo de muchos milenios. Es observar a una parte esencial de la humanidad, de la que casi no sabemos nada” (Bermejo 2012a: 94).

más de al Otro, a la Otra, aunque esto signifique iniciar el camino por *carreteras secundarias* (Redondo 2009: 3, 45). Para rescatar del silencio la historia de las mujeres y avanzar en el conocimiento de su identidad, hace falta descubrir lo silenciado. En palabras de Françoise Collin:

La crítica, la historiadora de la literatura y la teórica poética, deben por tanto permanecer al acecho y dar cuenta de los signos de la novedad, deben aislarlos para evitar que sean sepultados, ponerlos en perspectiva, ponerlos de manifiesto, protegerlos y arrojar luz sobre ellos para que puedan hacerse patentes. La subversión de lo simbólico supone una manera de enfocar el texto, de ver, por así decirlo, en medio de la noche, de ver con mirada de invidente, de ver aquello que no resulta aún visible. (1997: 64-65)

En esta perspectiva (teórica y política), la intención principal consiste en restituir la presencia femenina en el discurso sobre el pasado. Se trata de leer los textos de otra forma, alternativa a lo que está dicho, desde una instancia interpretativa que Jonathan Culler (1984) ha definido como la experiencia de “leer como una mujer”. La estrategia de Culler permite poner al descubierto las estructuras sociales presentes en el texto y especificar los arquetipos con que los autores perfilan a la mujer. El género como instrumento crítico implica aquí una participación específica del lector, que responde a la “llamada” del sujeto acallado. En *La muerte de una disciplina*, Gayatri Spivak (2009: 30) habla en este sentido de una imaginación “lista para realizar el esfuerzo de reconocer al Otro y convertirse en Otro”. Evocando a Jacques Derrida y sus *Políticas de la amistad*, Spivak insiste en incluir a las mujeres como fin en sí mismo, por más imperfecto que ello resulte: “A fin de asumir la cultura debemos asumir la colectividad” (2009: 48).

La finalidad de este proyecto radica en interpretar los textos para recuperar la experiencia femenina y ayudar a vislumbrar “quiénes eran”, “a qué aspiraron” y “cómo se construyeron” las mujeres, en este caso concreto, en la realidad de la represión franquista. En suma, como precisa Nieves Ibeas (1997: 13), se trata de “hallar un hueco en la memoria para que además de ser la memoria de todos pueda ser memoria de todas”.

Género y represión

La presencia de las mujeres en el libro de Pedro Piedras es notable, no solo en el relato de la represión, sino también en los paratextos –el libro está dedicado “A mi querida hermana Elvira”– y en las reiteradas menciones autobiográficas de las mujeres cercanas al autor, principalmente de su mujer y de sus hijas. En el discurso sobre el pasado destaca el papel que las mujeres desempeñaron en la transmisión de la memoria de la represión. Además, resulta sintomática la exposición de la subalternidad femenina en la historia. Aunque el término de «subalterno» esté reservado a la categoría de los represaliados, Pedro Piedras alude al destino de algunas “mujeres heroicas y memorables” (¡sic!), cuyas vidas, según él mismo afirma, “estaban condenadas a quedar para siempre en el olvido” (2012: 73).

Por otra parte, la posición y la voz femeninas no logran transgredir el orden tradicional; en un libro que tiene varios autores, ninguno de ellos es mujer. Las figuras femeninas que recorren las páginas de los textos deben ser reconocidas como víctimas de la represión política “dirigida esta esencialmente a sus maridos e hijos” y de la opresión patriarcal, que se reafirma con el régimen dictatorial tanto a nivel directo (físico) como simbólico. La España de Franco restablece unas normas sociales y modelos de feminidad sumamente conservadores que sitúan a la mujer en una posición

marginal: en los roles de esposa y madre abnegada (*vid.* Zavala 2004: 189). En efecto, tal como se encarnan en el texto, las mujeres resultan relegadas al silencio, a la pasividad (en el discurso) y al sufrimiento (en la realidad), toda la vida al servicio de los demás, en duelo por los maridos, hijos y padres fusilados y en busca de sustento para el resto de la familia. Estas mujeres no consiguen ni intentan cuestionar los roles de género establecidos, incluida su invisibilidad. Ya que no disponen de medios para manifestar su visión de las cosas y no reciben “el permiso para narrar” (discutido por Said y evocado por Spivak 1998: 16), no logran convertirse en sujetos con voz para contar su propia historia. Su aparición y su palabra son mediadas. El objetivo que persigue nuestra lectura es alcanzar su presencia, recuperar su “conciencia del subalterno” dentro de la historia silenciada.

La represión de las mujeres en la guerra civil y el franquismo englobó diversas formas, desde la persecución y la eliminación física hasta la represión económica y la marginación social. Como precisa Mónica Moreno en un estudio dedicado a las mujeres bajo la dictadura franquista, la represión del régimen debe definirse como sexuada, ya que la vejación de las vencidas tuvo un carácter específico, de tipo político y de género (2013: 1-23). Destaca el fuerte componente moral de la represión contra las mujeres, al igual que su carácter subsidiario, pues muchas españolas fueron castigadas por las acciones de sus familiares varones. Por otra parte, según afirma David Ginard (2013: 23), las formas específicas de violencia física y moral que afectaron de manera más singular a las mujeres fueron, precisamente, las que dejaron menos vestigios documentales susceptibles de ser usados por los historiadores¹⁸.

18 Ginard apunta además al bajo nivel de alfabetización entre las mujeres de las clases populares, lo que dificultó que surgieran registros por escrito.

Se ha podido comprobar que las mujeres que se oponían al régimen franquista fueron reprimidas, encarceladas o ejecutadas. En el universo carcelario se juntaron militantes, madres y parientes de los enemigos del sistema (Nash 2013: XII). Los *Cuadernos de Ángel*, en su estilo sobrio y exacto, reúnen los nombres de las mujeres represaliadas políticamente, agrupándolas en las categorías de *mujeres asesinadas* (cinco), *mujeres encarceladas* (cuatro) y *condenada a muerte* (una)¹⁹. Las mujeres asesinadas equivalen a las *asesinadas en el pinar*, donde antes “habían matado a todos [los] que componían el Ayuntamiento, que habían sido 15. Después, por el mismo sitio, dieron el paseo a otros 5 hombres y 4 mujeres; 3 de ellas muy jóvenes, y otra casada. Después de abusar de ellas, las mataron” (Piedras 2012: 164)²⁰.

En *La siega del olvido*, las mujeres se ven enfrentadas a todo tipo de violencias, restricciones y obstáculos originados por la

19 Dos mujeres de la familia de Ángel Piedras –su cuñada y su suegra, Elvira y Petra– fueron encarceladas. Sin embargo, aparte de la mención en “las listas de Ángel”, no tenemos noticia de las circunstancias de su reclusión, a pesar de que las dos vivieron en la época de la redacción de los cuadernos y tuvieron contacto con su sobrino, Pedro Piedras.

20 Afirman los investigadores que la represión de las mujeres en términos cuantitativos, tomando en consideración las ejecuciones y los encarcelamientos, fue menor que la experimentada por los hombres. Así y todo, las formas de represión tenían características muy definidas: “pocos asesinatos, pero frecuente recurso a la violación, al rapado o la ingestión de aceite de ricino–, que estaban vinculadas en el plano simbólico a la purificación de la sociedad por medio de las mujeres. [...] Por otro lado, la represión de las mujeres con frecuencia adquiría unas formas poco visibles, de esa violencia que se ha denominado «encubierta»: mujeres señaladas o familiares de represaliados que sufrieron ostracismo social, divorciadas obligadas a regresar con sus maridos, viudas, madres o hermanas que no pudieron expresar su dolor, jóvenes forzadas a asistir a bailes en homenaje a soldados, víctimas de violencia sexual, mujeres que caen en la pobreza por desaparición del cabeza de familia, o el embargo de bienes familiares” (Moreno 2013: 4).

opresión política y económica, de clase y de género, que las sometió a una vida durísima, marcada por diversas carencias: soledad, hambre, frío, falta de vivienda. Todas las mujeres representadas en el libro perdieron a algún familiar. Tras los asesinatos de sus padres, hijos o compañeros, se quedaron solas y desamparadas, de modo que la realidad de Nava del Rey encontrada por Ángel Piedras al salir de la cárcel es descrita como un paisaje “de viudas, de miedo, de odio y de silencio” (2012: 60). A esta circunstancia dramática de abandono que sufren las mujeres alude reiteradamente el autor de los cuadernos, también en referencia a su propia familia²¹.

Tras los asesinatos de sus familiares, las mujeres tuvieron que proporcionar sustento a sus familias, lo cual, en un contexto de carencias generales, las obligaba a articular complejas estrategias e involucrarse en actividades al margen de la legalidad (Ginard 2013: 34 y ss). Pedro Piedras cuenta por ejemplo cómo, debido a la escasez de agua, la abuela (Petra) les enseñaba a los chicos cómo habían de beber de los charcos (2012: 66). Por su parte, la abuela Elvira, para sacar adelante a sus hijos, trabajó lavando la ropa de los militares; también recurrió al estraperlo. En consecuencia, afirma Pedro Piedras que el carácter de Petra, “imagino que lo mismo que el de tantas mujeres que vivieron una experiencia semejante, [...] fue siempre duro, tanto con los propios, como con los extraños” (2012: 61).

Como han mostrado bien los estudios, además de la represión política y civil –el régimen franquista revocó los derechos políticos que las españolas habían obtenido con la Segunda República–, las mujeres fueron prácticamente excluidas de la vida

21 “Un cuñado, ejecutado... Ahí quedó mi hermana, con un niño de 3 meses... Otro cuñado, condenado a muerte... Un hermano, Pedro Piedras, fusilado... Otra [su novia] que quedó con un niño de meses... [Otro hermano], Mariano Piedras, condenado a muerte... [Yo], Ángel Piedras, condenado a muerte... Un primo carnal, Ireneo Piedras, [también] condenado a muerte...” (Piedras 2012: 205).

social, relegadas al ámbito doméstico y sometidas a la voluntad del varón (*vid.* Moreno 2013: 3). Buen ejemplo de ello es la situación en la que se vio atrapada la novia del entonces encarcelado Ángel Piedras. Cuenta el cronista cómo, en vista del maltrato que sufría por parte de sus familiares, tuvo que convencerle de que rompieran la relación: “Mis hermanos no quieren que hable contigo y me pegan mucho. Siempre me están diciendo que eres un rojo [...]. Yo le dije que si la pegaban y maltrataban que me olvidara... ¡Pues me olvidó! Cuando volví de la cárcel ya tenía cuatro hijos” (Piedras 2012: 197-198)²².

Como ya anticipábamos, los personajes femeninos en *La siega del olvido* siguen el destino de las víctimas –directas y familiares– de la dictadura, sufriendo la represión política y económica, así como el dolor ante la pérdida de los parientes asesinados. Su actuación se centra en la tarea de recomponer sus familias y hacerse cargo de ellas en condiciones muy precarias, además de preservar y transmitir la memoria de la represión. En su conjunto, parecen fundirse en la imagen de la “mater dolorosa”, que sufre y llora sus seres queridos y, sin embargo, resiste, reuniendo fuerzas para sobrevivir y mantener vivo el recuerdo. Aun a pesar de la cierta semejanza de sus experiencias, es posible y necesario

22 Mary Nash explica nítidamente esta realidad política que cerró brutalmente el camino de las mujeres hacia la emancipación: “El Nuevo Estado implementó décadas de represión, derogación de derechos y falta de libertad. La redefinición del rol de las mujeres fue una pieza clave en la maquinaria represiva, en el poder disciplinario y la imposición de una sociedad patriarcal, nacionalcatólica del régimen dictatorial. Mediante leyes, normativas, modelos educativos y la Sección Femenina, el régimen franquista impulsó un arcaico arquetipo femenino recatado y sumiso, que expulsaba a las mujeres de toda actividad en el ámbito público, siendo el hogar y la familia los únicos espacios autorizados. [...] Convertidas en seres subalternos, sin derechos, relegadas a la domesticidad forzada del hogar, las mujeres fueron obligadas a permanecer bajo la permanente tutela masculina, sin identidad propia” (2013: XI-XII).

reconocer la identidad y la singularidad de cada una de estas figuras, que intentaremos por tanto, en los estrechos límites de este trabajo, recuperar y aproximar, identificándolas con su nombre propio, aunque manteniendo el perfil relacional con que fueron construidas en el texto, que es el de “la madre”.

Mujeres memorables

— *Pero madre, ¿por qué llora?*
 — *Han venido unos falangistas a buscarte.*
Cuadernos de Ángel (2012: 189)

“Madre soltera”. Elvira Hidalgo es la que aparece en la portada del libro. Fue compañera de Pedro Piedras Galán, fusilado el 2 de enero de 1938, por lo que quedó viuda y madre soltera de un niño de 3 meses –Pedro Piedras Hidalgo, sobrino de Ángel, padre del autor–. Ángel Piedras apenas menciona su figura en los *Cuadernos*. Por su parte, Pedro Piedras lanza un mensaje tan lacónico como espeluznante: “casi la matan, embarazada de mi padre” (2012: 17); no aporta más datos sobre este episodio ni otros elementos de su biografía que permitan al lector seguir su trayecto vital.

Los únicos detalles de su vida saltan a la luz gracias a un apéndice de apenas tres páginas donde el hijo de ella, tío de Pedro Piedras, escribe un texto espontáneo (un post) en un sitio web²³, surgido posiblemente a raíz del ejercicio de postmemoria realizado por el sobrino. En esta nota, Juan Antonio Cordero²⁴ da cuenta de la extrema dureza de la vida de Elvira Hidalgo, madre de varios hijos, algunos muertos en la primera infancia.

Tras la dramática exclamación del hijo adulto –“¡Y qué decir de mi madre!”– se esconde el lamento por una vida en una realidad

23 Vid. el apartado titulado “Mi tío Juan Antonio escribe en el blog de un sobrino suyo” (Piedras 2012: 275-277).

24 Se trata del hijo mayor del matrimonio de Elvira Hidalgo con Camilo Coredero.

de desamparo y extremas carencias de una mujer encarcelada, enviudada y, luego, tras enfermarse su segundo marido, condenada a trabajar duramente y a la preocupación constante por la manutención de la familia. Los trabajos que hubiera realizado –el hijo menciona que lavaba la ropa de los militares– tuvieron que ser eventuales, desprestigiados y mal pagados, e incluían métodos ilegales para conseguir bienes, como, por ejemplo, el estraperlo. Los historiadores de la posguerra apuntan al comercio ilegal como una de las estrategias femeninas de supervivencia en condiciones de represión económica, además de la beneficencia, la mendicidad, el pequeño hurto o la prostitución. A partir de esta perspectiva, el estraperlo es considerado como una manifestación más de la lucha por la supervivencia de las clases subalternas en un contexto de extrema penuria (Ginard 2013: 33, Moreno 2013: 17-18).

La línea con que Pedro Piedras dibuja este personaje gira en torno a la lucha de su abuela por restituir el apellido paterno a su hijo, al que habían puesto no el del padre fusilado (Piedras), sino su apellido de madre soltera (Hidalgo). Elvira Hidalgo, que no estaba casada²⁵, tuvo que inscribir a su hijo como hijo de soltera y estuvo años tratando de que le devolvieran el apellido del padre (2012: 34, 21-22). Lo consiguió en 1962, cuando el hijo tenía veinticuatro años.

Lo que resulta llamativo en esta situación es que su gesto de modificar el orden de los nombres y con él restituir la presencia simbólica del padre fusilado equivale a renunciar volun-

25 Apuntan los historiadores (Dueñas Cepeda 2003: 105) que la vida en común sin estar casados era una práctica frecuente en la República, sobre todo en el mundo rural. En la España franquista el amancebamiento fue considerado delito. El único matrimonio válido era el canónico, con lo cual muchos cónyuges que habían celebrado su matrimonio por la vía civil –o no lo habían celebrado en absoluto– se veían obligados a formalizarlo sacramentalmente, cosa que Elvira Hidalgo no pudo hacer debido a que su compañero estaba muerto.

tariamente a la filiación matrilineal, es decir, demuestra consideración y respeto a una tradición (patriarcal) que privilegia la filiación por línea masculina. Lo que en el contexto de la represión franquista puede ser considerado como un acto de resistencia y reivindicación del subalterno termina en la reducción de la presencia (simbólica) femenina y en la reproducción del orden simbólico patriarcal, definido precisamente por Lacan como la Ley del Padre. Por otra parte, no puede olvidarse que ser madre soltera en el franquismo suponía un estigma tanto para la madre como para el niño, que sufrían constantes vejaciones y prácticas de control social disciplinatorias que hoy calificamos de “violencia encubierta”. El hijo de Elvira, Juan Antonio, lo pone claro en su nota del blog: “mi madre tuvo que inscribirlo como hijo de soltera. Tuvo que inscribirlo como entonces se entendía. Como un hijo de puta” (2012: 277).

Ahora bien, a pesar de su rol central en la estructura familiar y de su trayecto vital, tan característico de las mujeres víctimas de la represión, Elvira no recibe una voz en el relato. Su historia es mediada por la palabra de su nieto, Pedro Piedras, y otros sujetos que interceden por ella en la narración de su propia vida. Cuando Gayatri Spivak aborda la cuestión de la mujer como subalterna, apunta a la manipulación de la agencia femenina. En alusión a las mujeres en la India afirma que nunca se oye el testimonio de la conciencia femenina (1989: 32). Cuando el subalterno (como mujer) no dispone de la facultad de hablar, la acción de leer (como mujer) se convierte en una especie de reconstrucción intuitiva o visión solidaria donde la situación del sujeto se percibe confusamente.

“Madre heroica”. Petra Espinosa, suegra de Ángel Piedras. Fue detenida y encarcelada cuando se enfrentó a los opresores que vinieron a buscar a su hijo, intentando (sin efecto) que no lo llevaran (Piedras 2012: 61). Representa un ejemplo ilustrativo de

la represión de “carácter subsidiario” –sufrida a causa de la militancia de los hijos, padres o maridos–, así como de la constancia, valentía e insumisión de la resistencia antifranquista. Llegó a insultar al primer alcalde franquista del municipio “acusándole de la muerte de su hijo y llamándole cabrón e hijo de puta” (2012: 61). En la memoria de la familia permaneció la escena, reproducida en el libro, de cuando Petra Espinosa le dirige a aquel hombre, responsable de las denuncias y de la posterior represión contra las víctimas de Nava del Rey, “un sonoro pedo”, diciendo: “¡Este es para ti, cabronazo, asesino!” (2012: 61). Queda descrita como una mujer impávida, que montaba en cólera ante los que consideraba responsables de la muerte de su hijo, pero que se mantenía firme ante las situaciones adversas, aprovechando el agua de los charcos para beber y las frutas del camino para dar a comer a los nietos. Fue una de esas mujeres “de carácter duro” que protagonizaron las “rebeldías cotidianas” señaladas por Mónica Moreno (2013: 21) como “pequeños actos” –críticas, comentarios o protestas– con que algunas mujeres expresaban su resistencia al franquismo, y que en algunos casos les valieron detenciones y represión.

Esta mujer perdió a su hijo primogénito, Dionisio Losada, fusilado por los fascistas, y, más tarde, a su hijo menor, Paco Losada, muerto por enfermedad. Toda una vida de penurias, compartiendo vivienda (y carencias) con la familia de su hija. Cuando muere con ochenta y ocho años (en 1973), en el lecho de muerte grita: “¡Quitadme a esos dos! ¡No les dejéis que vayan a por el chico!” (Piedras 2012: 73). Es ante su biografía, marcada por el constante sufrimiento y una insólita inflexibilidad, cuando Pedro Piedras habla del heroísmo femenino, aunque al mismo tiempo dé por cierto que sean unas vidas “condenadas a quedar para siempre en el olvido” (2012: 73). Esta afirmación sorprende, entre otras razones porque su propio libro contribuye a que no se cumpla este presagio negativo. La vida de Petra Espinosa

se ha merecido una narración, así como merece una memoria y un homenaje.

“Madre buena”. Rufina Galán Gómez, madre del fusilado Pedro Piedras Galán y de Ángel Piedras; bisabuela del autor. A esta mujer va dirigido el simbólico (y frustrado) gesto de “affidamento”, tan reclamado por el feminismo de la diferencia²⁶, que resalta la necesidad de buscar refugio, confianza y autoridad en otras mujeres. Su hijo, Pedro Piedras Galán, en una de las cartas de la cárcel enviadas a su mujer, Elvira, la “encomienda” a su madre “para que haga algo por ti, ya que yo no puedo hacer” (2012: 24). Esta práctica de confiarse a otras mujeres dotadas de autoridad y generosidad constituye una exigencia del tiempo de la represión y, al mismo tiempo, un exponente ideal del concepto del orden simbólico de la madre reclamado por las feministas (*vid.* Muraro 1994).

Lamentablemente, Rufina Galán muere cuando asesinan a su hijo menor (1938) y encarcelan al mayor, “dicen que de la pena por la suerte de sus hijos” (Piedras 2012: 60). Su muerte le provoca un terrible dolor a Ángel Piedras, quien desespera por no encontrar a su madre cuando sale en libertad (1944): “Me sentó peor que la pena de muerte, porque la quería mucho, porque era muy buena” (*Cuadernos de Ángel* 2012: 167). El autor de los *Cuadernos* alude repetidas veces a la grandeza de carácter de su madre y expone su firme disposición a ayudar a los demás, como cuando en el año de la peste (1918) llevaba alimento a los vecinos enfermos, a pesar de que el médico insistía en que no lo hiciera por el riesgo de contagiarse con la enfermedad. Ella, sin pedir nada a cambio, lo seguía haciendo porque “le daba mucha pena” (el episodio está

26 Corriente del feminismo, desarrollada en los años setenta, especialmente en Francia e Italia, que se afianza en el reconocimiento de la diferencia: para recuperar “el orden materno perdido”, las mujeres deben reafirmarse en su cuerpo, reconocer su alteridad sexual y relacionarse con otras mujeres, en primer lugar con la madre.

reproducido varias veces: 141, 161, 173, 183). El duelo de haber perdido a la madre²⁷ impregna varios fragmentos de los *Cuadernos*, y también lleva a la composición de unos versos²⁸.

Es curioso señalar que en el libro no se menciona el nombre de Rufina. Pedro Piedras Monroy no lo refiere y Ángel Piedras, su hijo, la llama directamente “mi madre” (2012: 141). Para identificarlo, hace falta consultar un esbozo del árbol genealógico de la familia adjunto al final del libro (2012: 223-224).

“Madre preocupada”. Eladia Losada, mujer de Ángel Piedras, hermana del fusilado Dionisio Losada, madre de catorce hijos de los que solo sobrevivieron nueve. Vivió en condiciones extremas, de apreturas y carencias de todo tipo, pasando, junto con su familia, hambre y frío –“Eladia solía vendar las manos con trapos a sus hijos para que pudieran resistir las bajas temperaturas” (2012: 65)–, soportando la falta de vivienda y una situación de desamparo general en la que no pudo contar con ayuda alguna, al contrario, las intervenciones del mundo exterior la espantaban, “pasaba las noches aterrada” (2012: 65) y, cuando su marido llegaba tarde del trabajo, “se le descomponía el ánimo” (2012: 67). Según el testimonio de sus hijos, “tardaría muchos años en perder la perturbadora sensación que le generaba la posibilidad de revivir el horror de los años de la represión” (2012: 63).

Esta mujer muere con apenas 46 años, lo que provoca en la familia un shock y la disgregación. Su marido, veinte años mayor que ella, no se siente en condiciones de encargarse de los hijos pequeños, consecuentemente, irán a vivir con sus hermanos mayores. “¿Qué hubiera sido de Ángel Piedras sin su esposa, Eladia?” (2012: 62), pregunta Pedro Piedras retóricamente,

27 Sobre este motivo del abandono materno como tropo predominante de la escritura de la postmemoria llama la atención Marianne Hirsch (2008: 124).

28 “Madre, no te vi morir/Pero te llevo en la mente/ Diquiera que yo no muera / siempre te tendré presente.” (*Cuadernos de Ángel* 2012: 226).

aunque enseguida responde, una “noche negra del alma” (2012: 74), así califica la época que siguió a la muerte de Eladia Losada y a la disolución de su familia. La pregunta que se impone aquí es: ¿qué hubiera sido o, directamente, qué fue la vida de Eladia más allá de Ángel, o sea, fuera del contexto de la familia y de la represión? No estamos en posición de formular respuesta alguna, dada la escasa presencia de la mirada y de las voces femeninas en *La siega del olvido*, y en la producción de la postmemoria en general. La identidad de la mujer queda marcada (y reprimida) por su función en la familia y por su condición de víctima (subsidiaria) de la represión política.

“Madre y canto”. Segunda Monroy, mujer de Pedro Piedras Hidalgo –hijo del fusilado Pedro Piedras Galán–, madre del autor Pedro Piedras Monroy. Se erige en el texto como una figura transmisora de la memoria. No es heredera directa de la historia trágica de la familia Piedras, pero participa decisivamente en el proceso del recuerdo, garantizando la transmisión del legado de los vencidos. Según anota su hijo, tanto ella como su marido “parecían siempre preocupados por que no les falláramos a todos aquellos que habían sido apaleados, reclusos o asesinados desde 1936” (2012: 30).

El personaje de Segunda Monroy, mujer “tallada en roca, generosa, infatigable” (2012: 30), patrocina el proceso de la recuperación de la memoria reproducido en el libro. En el “preludio” (2012: 13-14) que abre el libro, nos remontamos a la primera infancia de su hijo, futuro historiador, para escucharla cantar una canción, aprendida a su vez de su madre. El recuerdo de este arrullo, vinculado al “amor de su voz” (2012: 13), representa para el autor la magia de su infancia feliz y, al mismo tiempo, la circunstancia que le obliga a “encarnar” el pasado atribulado de su familia en forma del libro que tenemos entre manos.

Pues bien, esta imagen inicial de la madre canturreando tiene un enorme valor para el proceso de recuperación de la memoria, que apunta a la mujer como guardiana de la historia y de la tradición. De este gesto maternal dirá el autor que “le reúne con sus antepasados” (2012: 14). El hecho de situarlo en el mismo principio del ensayo lo eleva a la categoría de símbolo, que subraya la importancia de la mujer en el mantenimiento del recuerdo. Varios investigadores afirman que la contribución (oral) femenina ha resultado esencial para la reconstrucción histórica de la represión franquista (García Colmenares 2005: 194), para que nos hayan llegado “las voces de la experiencia cotidiana y no tan cotidiana” (Ramblado Minero 2013: 161). Se puede afirmar que las mujeres, a pesar de vivir todo tipo de apreturas vitales, tener que sacar adelante a la familia y enfrentarse frecuentemente con las autoridades representadas por los verdugos, consideraron su deber mantener y transmitir el recuerdo de los vencidos. Como afirma Pablo García Colmenares tras realizar una serie de entrevistas a las mujeres represaliadas del campo castellano, contándose madres, esposas e hijas de jornaleros:

[L]as mujeres se convierten en albaceas que administrarán la memoria y los silencios, que no olvidos, necesarios para superar la larga dictadura franquista. Ellas serán las encargadas de lo que podemos llamar la “administración-gestión de la memoria” en el seno familiar, con objeto de que algún día pueda ser rehabilitada. [...] [L]as mujeres tienen, muy a menudo, que mantener la memoria en silencio para poder sobrevivir y no perjudicar a sus familiares que tienen que integrarse en la sociedad civil con otros miembros hijos o familiares de los vencedores. En las madres se mezclará el odio y el perdón, que transmiten a sus hijos del mismo modo que el recuerdo con la esperanza de la rehabilitación pública de sus víctimas. (2005: 201)

Voz mediada

A través del estudio de los personajes femeninos en *La siega del olvido*, se hacen visibles unas cualidades peculiares, propias de las personas en situación de represión, pero asimismo características de la posición subalterna de la mujer en el orden simbólico (y social) de nuestra cultura. Todas esas mujeres comparten la experiencia de pérdida de un ser cercano asesinado en la guerra, así como la obligación de mantener a la familia unida (y viva) en un medio política y económicamente represor. Todas también son representadas en relación a los otros, es decir, en el rol que desempeñan en la estructura familiar o en las relaciones afectivas que mantienen con los autores. De ahí que todas estas mujeres puedan ser definidas por los autores, y así por los lectores –y por nosotras las lectoras–, a través de la función que cumplen, es decir, principalmente la función materna que, en este caso, además de proteger, alimentar y brindar afecto, supone mantener la memoria de la represión.

En esta práctica de reducir la figura femenina a su papel social se advierte un valor atribuido comúnmente a las mujeres: la supuesta “marca esencial de la forma femenina de estar en el mundo” que es “vivir en relación”. En palabras de Alicia Redondo:

El yo femenino vive en compañía o, al menos, en comunicación afectiva, ya sea con o sin presencia física, con sus familiares [...]; es un yo en diálogo constante con múltiples y variados tú a través, sobre todo, del afecto y la palabra, un elemento comunicativo-afectivo mucho más importante para las mujeres como ha señalado ya la psicología. (2009: 43)

En este sentido, resulta sorprendente y viene al caso resaltar el hecho de que todos los testimonios femeninos en *La siega del olvido* sean intercedidos por intervenciones de los familiares o a

través de la voz de los sucesivos narradores del libro que, forzosa-mente, seleccionan la información y eliminan sus posibles matices individuales, emocionales y expresivos. Las mujeres solo tienen “voz pasiva”, alegada en estilo indirecto, donde su testimonio es introducido por medio de la conjunción subordinada “que”, que subordina la visión de las cosas al discurso de quien habla. Tanto en la gramática como en la realidad su relato está dominado por tercera(s) persona(s), ajena(s) a su experiencia de mujer²⁹.

Esta mediatización de las experiencias femeninas pone de manifiesto la situación desfavorecida (subalterna) de la mujer, así como el perfil paternalista de la narración. También hace resaltar el silencio del sujeto femenino, que puede ser voluntario (en el contexto de la represión) o impuesto, como resultado de la posición que la mujer ocupa en la realidad social y en el texto, que es de subordinación. Para Gayatri Spivak, el individuo subalterno no logra la auténtica visibilidad precisamente porque no dispone de un lugar de enunciación. En el caso de la mujer, la situación es aún más radical por su doble condición de sujeto oprimido y femenino: “El individuo subalterno como mujer no puede ser escuchado o leído todavía” (1998: 44). En la práctica discursiva, monopolizada por el intelectual (varón), la mujer no habla por sí misma, sino que sucumbe ante la mediación y la representación ajena. De este modo se produce la “doble violencia” (1998: 23) sobre la mujer, reprimida por la historia y por el discurso.

Esto nos conduce al punto de partida de nuestra reflexión: ¿por qué sigue siendo tan común que alguien hable por la mujer?

29 Es digno de atención cómo se refieren los hechos relacionados con las mujeres: “dicen que”[de la pena murió la madre de Ángel] (Piedras 2012: 60); “El carácter de Petra, *imagino que* lo mismo que el de tantas mujeres” (2012: 61); “Según cuentan Dionisio y Rufina, Petra solía sentarse” (2012: 61); “Su nieto Dionisio Piedras dice que”; “En los relatos de sus hijos, da la sensación de que...” (2012: 67); “Cuentan que, en su lecho de muerte, gritaba...” (2012: 73); etc.

Lógicamente, las mujeres siempre han tenido menos posibilidades de escribir, por disponer de menos tiempo libre, por tener hijos a cargo y, seguramente, también por tener menos formación. Así pues, la imagen de nuestras protagonistas, por sugerente que resulte, permanece muda, desprovista de la facultad de responder a las preguntas: ¿cómo vive la mujer la experiencia del duelo en condiciones de política y de género fuertemente represivas? ¿Cuál es el impacto de la pérdida en el cuerpo de la mujer? ¿Cómo se supera el odio y el rencor para poder sacar adelante a la familia y la vida en sí? ¿Qué opina el sujeto femenino de su vida “en relación”, al servicio de personas e ideales?

Concluyendo, se puede decir que *La siega del olvido* cuenta con una variada presencia de mujeres, evocadas con respeto, emoción y admiración, aunque contempladas únicamente en su identidad relacional, en funciones de parentesco o unión afectiva a los represaliados, principalmente en el papel de madres. No obstante, a la pregunta inicial de si puede el subalterno hablar (como mujer) no podemos contestar satisfactoriamente, ya que el discurso de la memoria en el libro no plantea la perspectiva de género y no se pregunta por la posible diferencia de las experiencias en cuestión.

Frente a la escasa representación de la mirada femenina, hace falta una concienciación, un método para visibilizar este elemento silenciado que tome por principio el reconocimiento de la diferencia y concluya en lo que Jacques Derrida (1998 [1994]) denomina como *Políticas de la amistad* y Gayatri Spivak directamente como “justicia de género”. Se trata, cito a Spivak (1998: 30), de aprender a hablar con el sujeto históricamente mudo representado en la mujer subalterna, más bien que intentando escucharla o hablar por ella. En esta singular empresa –histórica, filosófica, literaria y personal– de la postmemoria, el género puede resultar un instrumento crítico de gran relevancia que permita recuperar

otras memorias –diferentes y necesarias– sin las cuales el discurso sobre la historia está incompleto. El camino hacia la solidaridad lleva por *carreteras secundarias* (expresión de Redondo 2009: 45) mediante *políticas de alianza* (Spivak), *políticas de amistad* (Derrida) y a través de la *memoria democrática*, término con que Santos Juliá invita a incluir en el ejercicio de la postmemoria a las víctimas de la zona republicana, ya que “la democracia acepta mal el singular” (Juliá 2006b: 75). La memoria democrática o, si prefieren, la memoria colectiva, o “cívica” (Bermejo 2012b) ha de “dar curso libre a múltiples memorias” (Juliá 2006 b: 76).

Por todo lo anterior, es importante señalar que *La siega del olvido* termina con un relato sobre una mujer. En el “Post-ludio” al libro, José Carlos Bermejo cuenta cómo Amelia Trigo Tobaoda, sobrina de un funcionario asesinado por los fascistas, se negó a firmar un documento que certificara la muerte de su tío por un infarto (2012b: 291-302). En consecuencia, “su vida quedó truncada”: nunca pudo estudiar una carrera, sufrió la enfermedad, el miedo y la escasez (2012b: 300). El texto no cita ninguna fuente de lo ocurrido, prescindiendo de documentos, testimonios, etc., lo cual sitúa el relato entre la ficción y el mito, un gesto con el que el historiador hace justicia al subalterno (como mujer). La muerte de Amalia, enterrada con una bandera republicana en un cementerio junto al mar, resuena al final del libro como una expresión solidaria del duelo, así como un reconocimiento simbólico del papel femenino en la memoria de la represión. Es un final confortador.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGUILAR, Paloma (2006) “La evocación de la guerra y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”. En: Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Santillana Taurus: 279- 317.

- BERMEJO BARRERA, José Carlos (2012a) *La consagración de la mentira. Entre la realidad y el silencio*. Madrid, Siglo XXI.
- (2012b) "Postludio. España: La imposible memoria cívica". En: Pedro Piedras Monroy *La siega del olvido*. Madrid, Siglo XXI: 291-302.
- CASO, Ángeles (2001) *Un largo silencio*. Barcelona, Círculo de lectores.
- (2005) *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona, Planeta.
- CHACÓN, Dulce (2002) *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara.
- COLLIN, Françoise (1997) "Poética y política o los lenguajes sexuales de la creación". En: Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.) *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria: 61-74.
- CULLER, Jonathan (1984 [1982]) *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.
- DE LA ROSA CUBO, Cristina et al. (2003) *La voz del olvido: mujeres en la historia*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- DERRIDA, Jacques (1998 [1994]) *Políticas de la amistad. El oído de Heidegger*. Madrid, Trotta.
- DUEÑAS CEPEDA, M^a Jesús (2003) "Modelos de mujer en el franquismo (1940-1960)". En: Cristina de la Rosa et al. *La voz del olvido: mujeres en la historia*. Valladolid, Universidad de Valladolid: 93-111.
- GARCÍA COLMENARES, Pablo (2005) "La actitud decisiva de las mujeres ante la represión franquista". En: Magdalena Santo Tomás et al. *Vivir siendo mujer a través de la historia*. Valladolid, Universidad de Valladolid: 193 -213.
- GINARD, David (2013) "Represión y especificidad de género: en torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo". En: Mary Nash (ed.) *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares: 23-36.
- HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Harvard University Press.
- (2008) "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* (Duke Uni-

- versity). 29 (1): 103-128.
- IBEAS, Nieves y MILLÁN, M^a Ángeles (1997) "Introducción: la conjura del olvido o la recuperación del sujeto". En: Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán (eds.) *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*. Barcelona, Icaria: 9-14.
- JULIÁ, Santos (2006a) "Presentación". En: Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Santillana Taurus: 15-26.
- (2006b) "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura". En: Santos Juliá (dir.) *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus: 27-77.
- MÉNDEZ, Alberto (2004) *Los girasoles ciegos*. Barcelona, Anagrama.
- MORENO, Mónica (2013) "La dictadura franquista y la represión de las mujeres". En: Mary Nash (ed.) *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares: 1-21.
- MURARO, Luisa (1994 [1991]) *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y Horas.
- NASH, Mary, ed. (2013) *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares.
- PIEDRAS MONROY, Pedro (2012) *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid, Siglo XXI.
- RAMBLADO MINERO, Cinta (2013) "Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: transmitiendo la memoria en femenino". En: Mary Nash (ed.) *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares: 159-182.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2009) *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2009) "Mujer y memoria: Conexiones y afluentes desde el ámbito literario". En: M^a José Porro Herrea y Blas Sánchez Dueñas (coord.) *Mujer y memoria; representaciones, identidades y códigos*. Córdoba, Universidad de Córdoba: 9-35.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1998 [1985]) "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*, 3 (6): 175-235. En: *Memoria Académi-*

ca. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revis-tas/pr.2732/pr.2732.pdf [17.04.2014].

---- (2009) *La muerte de una disciplina*. Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana.

ZAVALA, Iris M. (2004) *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid, La esfera de los libros.

Narrar la guerra civil española desde la perspectiva femenina: ¿existe una “postmemoria” específicamente catalana?*

Daniela Bister
(Universidad de Marburgo)

Introducción

La búsqueda identitaria de las nietas¹ de la guerra civil española es el eje central de las novelas *La meitat de l'ànima* (2004)² de Carme Riera y *País íntim* (2005)³ de Maria Barbal. Para las protagonistas de estas dos obras, la indagación en su genealogía es la condición previa de sus conceptos de identidad estables y refleja alegóricamente el delicado proceso de consolidación de Cataluña dentro del Estado español, tanto en el ámbito de la recuperación de la memoria histórica catalana como en el de su

* Este artículo ha sido escrito dentro del proyecto de investigación del grupo “Memoria Histórica de las Literaturas Ibéricas” (IT 806-13), financiado por el Gobierno Vasco.

1 El término “los nietos/las nietas de la guerra” se inspira en el término “los niños de la guerra” utilizado por Josefina Aldecoa en su novela homónima (1983). En la investigación contemporánea, este es muchas veces utilizado como sinónimo a “segunda generación”. En el presente trabajo, recorro a los términos “hijos/as de la guerra” y “nietos/as de la guerra” en lugar de “segunda generación” y “tercera generación” porque los primeros aluden explícitamente a la relación de parentesco entre las correspondientes generaciones.

2 La traducción al castellano se publicó en 2006 bajo el título *La mitad del alma*. Para el presente análisis, trabajé principalmente con la versión castellana, siempre tomando en consideración la versión original en catalán.

3 La traducción al castellano se titula *País íntimo* (2007). Trabajé principalmente con esta, siempre tomando en consideración la versión original en catalán.

autonomía político-cultural. Estos dos textos de ficción pueden ser tomados como dos muestras ejemplares de las “nuevas novelas de la guerra civil” (Faber 2011: 101). La denominación “nueva novela de la guerra civil” sirve para distinguir entre las novelas producidas antes y después del cambio de siglo y pone énfasis en sus diferentes temas, motivos y estrategias narrativas (2011: 102). Según Faber, los tratamientos literarios de la guerra civil desde el cambio de milenio comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquellas (2011: 102).

En las novelas de la memoria recientes, Faber constata un giro importante hacia un compromiso ético-moral, observación que coincide con las tendencias observadas por los historiadores que afirman que “ya no interesa tanto lo que ha pasado sino su memoria” (Juliá 2006: 7). No obstante, la escritura “más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética” (Faber 2011: 102) de este nuevo género no implica que se descuiden los hechos históricos o se trasladen a un segundo plano, sino que se reconstruyen y evocan puntualmente según su relevancia para el correspondiente argumento⁴. *La meitat de l'ànima* y *País íntim* son novelas redactadas por escritoras catalanas que, al haber nacido después de la contienda, tuvieron que apropiarse de lo ocurrido en Cataluña –como también las protagonistas de

4 En *País íntim* figuran pocas fechas concretas para localizar la niñez y la juventud de Rita. No obstante, su estancia de estudios en Barcelona coincide con los procesos de Burgos (Barbal 2007: 314). Por otra parte, en *La meitat de l'ànima* se menciona la bomba que explotó en el Coliseum el 17 de marzo de 1938, y que destruyó la casa de los abuelos de C., donde se guardaban todas las fotografías de familia (Riera 2006: 35).

sus novelas– mediante la historia oral, manuales de historia, etc. Mi análisis perseguirá un objetivo doble: estudiar los dos textos, en primer lugar, como “texto[s] estético[s]” (Winter 2007: 173) y, en segundo lugar, como “texto[s] referencial[es]” (2007: 173). Me propongo rebatir la opinión de Faber que parte de la existencia de una “crisis de relevancia” (2014: 138) dentro de la disciplina de la filología contemporánea que, según este autor, conlleva la transformación de los críticos literarios en “críticos de cultura” que tienden a analizar los cómics y los partidos de fútbol (2014: 138) en lugar de la literatura. Contrariamente a este punto de vista, quiero subrayar que *La meitat de l'ànima* y *País íntim* se caracterizan tanto por sus muy elaboradas estructuras narrativas como por cumplir diferentes trabajos de memoria⁵; en otras palabras, se comprometen política y éticamente con la sociedad catalana, su pasado y su presente. En cuanto al marco metodológico, aplicaré el concepto de microhistoria al análisis narrativo siguiendo la línea de investigación de Sarah Roos (2013), que propone el análisis de los relatos de filiación chilenos mediante este concepto originalmente propio de la Historia⁶. Entre los fundadores del estudio microanalítico se cuentan Carlo Ginzburg, Giovanni

5 En mi tesis doctoral titulada “Construcción de víctima: La guerra civil y el franquismo en la novela catalana, española y vasca” desarrollo un paradigma de trabajos de memoria que se pueden realizar mediante la literatura de la memoria. Distingo entre el trabajo de memoria reivindicativo, el acusador, el historiográfico, el conmemorativo y reparador y el de duelo. Supongo que se puedan efectuar varios trabajos de memoria mediante una única novela, es decir, no se trata de funciones excluyentes.

6 Agradezco los muy productivos diálogos con Sarah Roos, doctoranda de la Universidad de Konstanz. En su muy logrado artículo “Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos”, muestra cómo a través de la visión personal de la microhistoria familiar, se testimonia la macrohistoria. El elemento de conexión entre lo personal y los procesos socioculturales, e incluso políticos de un país, es, según Roos, la transmisión de una herencia (2013: 339).

Levi, Edoardo Grendi y Fernard Braudel, historiadores italianos y franceses que desarrollaron en los años sesenta el estudio microanalítico en “oposición al modelo historiográfico” (Ginzburg 1994: 22). Definen la microhistoria como:

técnica que reduce la escala de observación de contextos históricos como en las ciencias naturales la utilización del microscopio; no para estudiar pequeñas cosas, sino para estudiar a través de un pequeño trozo problemas grandes. (Levi 1994, en línea)

Frente a la supuesta “crisis de la historiografía”, este grupo optó por dar prioridad a lo ejemplar, lo pequeño y lo local en lugar de aspirar a captar la totalidad de la historia verdadera, prestando para ello especial atención a la mutua influencia entre lo personal y lo público, el “fragmento y [la] totalidad, [el] acontecimiento y [la] estructura” (Follari 2006: 288). Para los partidarios de la microhistoria⁷ se trataba de rescatar del olvido “lo que, para otro[s] estudioso[s], hubiese podido ser una simple nota de pie de página” (Ginzburg 1994: 29); en otras palabras, un detalle sin valor historiográfico. Hasta hoy en día, los partidarios de la microhistoria la consideran como práctica instrumental, en ningún caso como “parcelación” (Levi 1994). Levi precisa que:

[d]esde el problema general, el microcosmos es instrumental. Una de las reglas fundamentales de la historia es que el lugar donde estudias es indiferente, no interesa en sí mismo. No es el lugar: el lugar es un ejemplo cualquiera de un problema general. En este sentido no se trata de identificar un microcosmos: los microcosmos son instrumentales. (1994, en línea)

⁷ Para una revisión sistemática del uso del término “microhistoria” a lo largo del tiempo, *vid.* los trabajos de Ginzburg (1994) y Serna/Pons (1993).

A pesar de que existe un consenso acerca de la afirmación –y así lo confirma también González Mezquita (2000: 132)– de que se captan muy bien los “problemas históricos generales en situaciones particulares” (Levi 1994), mi elección de novelas analizadas se basa –aparte del criterio de la existencia de un microcosmos familiar en cada obra– en el criterio de su complementariedad temática. Mientras que el argumento de *La meitat de l'ànima* de Carme Riera se desarrolla principalmente en un entorno urbano, concretamente en Barcelona, en *País íntim* de Maria Barbal se tratan las condiciones de vida de la familia Albera en un pequeño pueblo ubicado en la comarca del Pallars. En ambos textos, el concepto identitario frágil de la protagonista lleva a que esta emprenda una investigación profunda de su genealogía, sobre todo en su línea materna, con el objetivo de situarse mejor dentro de la historia de su familia y de la sociedad catalana. Por ello, las relaciones y posiciones interfamiliares –llenas y/o vacías, abiertamente discutidas y/o silenciadas– recibirán la máxima atención. Este énfasis se impone por una razón temática y otra conceptual. Primero, los argumentos de ambas novelas giran alrededor de la reconstrucción de la biografía materna desde la perspectiva de la hija y tratan las relaciones materno-filiales. En segundo lugar, las relaciones escenificadas en el microcosmos de la familia reflejan las circunstancias socio-políticas y lingüístico-culturales de la nación catalana. Es decir, los dos niveles de observación, el de la familia y el de la nación, se encuentran en una relación de analogía⁸.

8 En su artículo “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes” (2014), Sebastiaan Faber pone en duda la importación de términos o conceptos de otros campos al de la Filología. Basa su argumentación en los *memory and cultural studies* (2014: 137). Coincido con Faber en que el principal valor de la literatura es su estética y que es todavía problemático –por falta de una metodología establecida (2014: 141)– medir la relevancia de textos literarios en procesos sociopolíticos como, por ejemplo, el de la reconciliación o el de la

A continuación, intentaré analizar *La meitat de l'ànima* y *País íntim* basándome en su carácter de novelas representativas de la memoria femenina catalana. En las novelas elegidas, la búsqueda identitaria de las dos protagonistas, nietas de la guerra civil española, es provocada por las relaciones materno-filiales problemáticas y por la carencia de una comunicación interfamiliar abierta. La indagación que llevan a cabo las protagonistas consigue desmontar los silencios persistentes en la sociedad catalana –por un lado, los privados, por otro, los político-sociales– y acelera la progresiva visibilidad de las memorias femeninas, hasta ahora a menudo olvidadas.

La escenificación
de la guerra civil española (1936-1939)
y del franquismo (1939-1975) en
La meitat de l'ànima y *País íntim*

En *La meitat de l'ànima* la autora da la voz a C., narradora en primera persona, sin nombre, de cincuenta y un años, que pretende reconstruir la vida de su madre con el objetivo de reforzar su propia identidad. No sospecha en absoluto el vínculo estrecho que existe entre el pasado trágico de Cataluña y la misteriosa vida de su madre. Aunque la investigación de C. no la lleva a los resultados deseados, es decir, no consigue esclarecer sus propias raíces ni logra descubrir la afiliación política de su madre durante la posguerra, indaga en la convivencia forzada entre vencedores

recuperación de la memoria histórica de grupos minorizados. No obstante, abogo por la aplicación al campo filológico del concepto de microhistoria, ya que, como dice Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, “la historiografía, la filosofía y los estudios culturales han planteado preguntas similares a aquellos narradores que se ocupan en sus ficciones de temas del pasado” (Seydel 2007: 30).

y vencidos de la guerra civil española en Cataluña, España y Europa. La protagonista establece contacto con testigos de todo el espectro: maquis residentes en Cataluña, republicanos exiliados a Francia y partidarios del régimen franquista. Sus escenificaciones literarias, llevadas a cabo desde la perspectiva de la protagonista, *alter ego* de la autora⁹, se caracterizan por el rechazo de las atribuciones de roles inequívocos o, en otras palabras, de los recursos de estigmatización. A lo largo de la novela, la vaguedad respecto a su participación en la guerra queda sin esclarecer, y ni siquiera al final de la obra se revelará el perfil enigmático de la madre de C. Por ello, el tono de la novela es más bien desmoralizador, ya que la indagación de C. saca a la luz tantas inseguridades y silencios como respuestas (Bieder 2008: 175).

Respecto a la escenificación de la guerra civil española en *La meitat de l'ànima*, tienen protagonismo los destinos individuales de los combatientes y de la población civil. Se atribuye la máxima atención a la figura de la víctima, mientras que el victimario es trasladado a un plano secundario. Durante la investigación de la biografía materna, C. descubre la problemática de calificar a una persona según las categorías puras de víctima y victimario. Por ello, en *La meitat de l'ànima* el lector se encontrará con muy pocos personajes cuyos papeles de víctima o de victimario sean unívocos¹⁰. Entre los personajes con roles controvertidos se cuentan el maquis Juan Pérez, supuesto asesino de la madre de C.; el padre fascista de C., que mantiene al suegro republicano en el exilio (Riera 2006: 53), y la madre de C., a la que se le atribuyen los papeles, respectivamente, de partidaria del fascismo (2006: 74),

9 Carme Riera comparte con su protagonista la profesión de escritora. Otro paralelismo obvio es la concordancia de las letras iniciales de sus nombres.

10 Hacen gala de una identidad de víctima clara Pere Balaguer, el abuelo, y Anna, la tía de C. Ambos están internados en un campo de concentración. Pere Balaguer sobrevive, mientras que Anna es asesinada por los nazis.

de contrabandista y enlace de los maquis (2006: 99), y de “agente doble” (2006: 206 y 211).

La identidad opaca de Cecilia Balaguer es una constante en la novela¹¹. Los testimonios recogidos por C., entre estos el de Esther Brugada, una de “[sus] mejores amigas” (2006: 70), y el de Rosa Montalbán, confidente y compañera de infortunio de Cecilia, no podían ser más divergentes. Sus afirmaciones sólo concuerdan en cuanto a su papel de mujer autónoma que “se resistió a adoptar el papel secundario y marginal que la sociedad franquista destinaba a las mujeres” (Ochoa Bravo 2005: 123). Según Esther Brugada, Cecilia “era adicta al franquismo” (Riera 2006: 74), mientras que Rosa Montalbán subraya que esta fingió ser franquista para mantener en secreto su actividad al servicio de la resistencia antifranquista (2006: 77). No obstante, a lo largo de la novela se va imponiendo el consenso de que Cecilia Balaguer se comprometió con la causa republicana. Desempeñan un papel decisivo dos pruebas aportadas por C. Primero, descubre que la actividad de contrabandista de su madre iba destinada a ayudar a los republicanos en el exilio (2006: 343); y, más tarde, averigua que no participó en el asesinato del maquis Quico Sabaté (2006: 207). Es obvio que, según la argumentación de C., su madre es una víctima resistente. A pesar de esta “identificación de víctima”, en *La meitat de l'ànima* falta todo tipo de glorificación de Cecilia Balaguer. Al contrario, hasta el final de la novela, Cecilia Balaguer no se libera de su papel de personaje dudoso. Su muerte queda sin aclarar y su hija sigue sufriendo los silencios de la genealogía familiar.

Como en el caso de Cecilia Balaguer, víctima resistente, las “víctimas puras” tampoco son objeto de glorificación en *La meitat*

11 Ni siquiera la ortografía del nombre de la madre de C. es constante a lo largo de la novela. Coexiste la forma Celia Ballester con la de Cecilia Balaguer (Riera 2006: 202).

de l'ànima. Una de ellas es Pere Balaguer, abuelo de C., que durante la Segunda República fue diputado de la Generalitat republicana (2006: 32). Perdió a una hija en el exilio en Francia (2006: 33-34) y, al no tener todavía el permiso de volver a su patria, sigue viviendo en París. Sin embargo, la víctima resistente, condenada a una existencia lejos de su familia, no se desilusiona y, en compañía de “un grupo de exiliados” (2006: 97), continúa comprometiéndose –aunque de forma más moderada que antes– con la situación sociopolítica de Cataluña. Pese a que su destino podría ofrecer suficiente material para representarlo como “supervíctima” y para, además, polemizar con los franquistas, en *La meitat de l'ànima* se ha optado por otro camino. En lugar de presentar a Pere Balaguer como víctima sufriente, incluso inocente, Carme Riera crea un personaje-víctima muy reflexivo, que recapacita sobre la guerra en su complejidad, poniendo en duda incluso los errores cometidos durante la Segunda República (2006: 97).

La gran cantidad de personajes controvertidos y la concepción narrativa innovadora no son rasgos exclusivos de la novela de Carme Riera¹², sino que caracterizan también la de Maria Barbal. El elemento innovador de la estructura narrativa de *País íntim* consiste en la reconstrucción de la difícil relación materno-filial por parte de la protagonista Rita en forma de monólogo, dirigido a un “tú”, a su madre (Tous 2007: 173). La voz narrativa principal, es decir, la de Rita, no es estática al reconstruir la interacción entre madre e hija, sino que va madurando a lo largo de la novela. Mientras que, al inicio, el lector conoce el punto de vista y las pre-

12 El argumento de *La meitat de l'ànima* no es narrado de manera cronológica. La búsqueda de la madre se parece mucho a un argumento propio de las novelas policíacas. Para aclarar el destino de la madre, la autora involucra a los lectores, recurre a la polifonía e introduce intertextos diversos (p. ej. las cartas recibidas el día de Sant Jordi; Riera 2006: 24-25). La novela termina con un final abierto, es decir, no se esclarece el perfil de la madre de C.

ocupaciones de una niña de unos cinco años, al final escucha la voz de una mujer madura, de unos cincuenta y cinco años, cuyo rasgo central es la amargura ante la vida (Barbal 2007: 374). La progresiva madurez de la protagonista le ayuda a entender mejor a su madre y su pasado traumático sin que jamás se resuelvan los silencios en el discurso materno (Bister 2014).

En *País íntim*, el origen de la difícil relación madre-hija radica en los acontecimientos traumáticos que Teresa, la madre de Rita, vivió durante los tiempos de la guerra. Sin revelarlos a su hija, quedan interiorizados en su “país íntimo”. Por ello, Rita ignora durante mucho tiempo que su madre perdió a su padre en la guerra (Barbal 2007: 104), vivió la evacuación de su pueblo (2007: 105) y que, a su regreso, sufrió las humillaciones de las familias franquistas que le hicieron cantar el “Cara al sol” en su propia casa (2007: 167). Estas victimizaciones vividas entran poco a poco en el argumento de *País íntim*, mientras se renuncia mayoritariamente a introducir referencias históricas concretas como, por ejemplo, fechas de batallas, promulgaciones de leyes, etc. En vez de detallar el contexto histórico de los hechos del argumento ficticio, en *País íntim* se expone un caleidoscopio de victimizaciones sufridas tanto durante como después de la guerra civil española. Entre las víctimas puestas en escena se observan víctimas políticas, víctimas sociales¹³, víctimas femeninas y víctimas de un trauma heredado¹⁴.

13 El estatus de víctima social se refleja en condiciones de vida precarias como, por ejemplo, la escasez de dinero, de comida y el sufrimiento de expropiaciones realizadas por los franquistas durante la guerra (Barbal 2007: 114). En *País íntim*, la familia Albera se enfrenta a la pobreza mediante medidas de ahorro estrictas. Para mantener a la familia, el padre de Rita trabaja fuera del pueblo y solamente vuelve los fines de semana (2007: 71).

14 La pérdida traumática del abuelo de Rita se inscribe en el “cuerpo” de Teresina y Teresa, de manera que ambas quedan ancladas en el pasado doloroso. Ni siquiera décadas después llegan a desarrollar una alegría vital mínima. Incluso a Rita, en casa Melis le invaden las experiencias traumáticas vividas por

Una de las víctimas políticas puestas en escena en *País íntim* es el abuelo de Rita. En 1938, los soldados franquistas se lo llevan, lo asesinan y hacen desaparecer su cuerpo. Su asesinato cambia el devenir de la vida de Teresina, ahora viuda, y de Teresa, su hija. Desde aquel momento traumático, ambas se atrincheran en su dolor y dejan de hablar de la violencia política vivida. Por ello, a Rita le hacen falta largos años hasta que las narraciones escuetas y fragmentarias de su padre (2007: 104-105), de su abuela (2007: 123) y de su madre (2007: 363) encajen las unas con las otras y terminen completando el destino materno y su comprensión del pasado. No faltan narraciones sobre los guardias civiles ni sobre los actos de violencia sufridos por las mujeres. A continuación, se compararán las puestas en escena de los –antiguos– victimarios con las de las víctimas.

La puesta en escena de los guardias civiles no es polémica ni vengativa. Al recordar el día de la deportación de su marido, Teresina, en lugar de “demonizar” a los guardias civiles, explica que trataban a su marido de “señor Juan” (2007: 123) y que, con ella, se mostraban “muy educados” (2007: 123). A Teresa, al contrario, le cuesta mucho, todavía en los tiempos de la posguerra, entrar en contacto con los descendientes de los antiguos victimarios. Siente desconfianza hacia la pareja vecina, ya que el hombre trabaja de guardia civil. Cuando Teresa los ve en la calle los esquiva por miedo (2007: 22).

Las victimizaciones femeninas se producen tanto en el tiempo de la posguerra como en el presente. Entiendo como victimización femenina el abuso del sistema patriarcal que se imponía

su madre y “el pensamiento [le] levanta el brazo derecho mientras suena el himno de Franco” (Barbal 2007: 337). Mantengo, no obstante, la hipótesis de que Rita no es víctima de un trauma heredado ya que junto a Conrad se pone a investigar científicamente el pasado, lo que le ayuda a escapar de la carga traumática transmitida por su abuela y su madre.

por orden del dictador en toda España, con especial vehemencia en las zonas rurales¹⁵. En *País íntim*, Teresa vive una victimización doble durante su evacuación. No solo sufre el abandono forzoso de su pueblo, sino que debe aguantar el abuso de unos soldados italianos (2007: 106). El hecho de que Maria Barbal no atribuya el rol de violadores a los soldados franquistas españoles sino a los italianos muestra su afán por distanciarse de la literatura polémica y unidimensional. El abuso sexual de Rita ocurre durante el franquismo. El padre de Serni, amigo suyo, aprovecha la timidez de Rita y la obliga a tocarle su sexo (2007: 299). Rita, tímida y aterrada, no se atreve a revelar el incidente a nadie.

Al revisar la escenificación de la guerra civil española, sobre todo la de la figura de la víctima en las dos novelas, se observa la casi ausencia de la figura del victimario en favor de la figura de la víctima¹⁶. Las personas representadas como víctimas comparten mayoritariamente la identidad catalana y se caracterizan por su carácter minuciosamente elaborado. Se trata de personajes con perfil complejo o, para retomar las palabras de Garrido Domínguez, de “personaje[s] redondo[s]” (2007: 93) con perfil interior y exterior

15 Entre las victimizaciones sufridas por las mujeres cuentan también las de carácter político como, por ejemplo, asesinatos y la condena a trabajos forzados. Mediante la introducción del término “victimización femenina” pretendo sensibilizar al lector ante las victimizaciones sufridas por mujeres. No se trata de victimizaciones exclusivamente sufridas por mujeres, pero sí de casos que, hasta el presente, han pasado habitualmente a un segundo plano, sobre todo en la literatura de la memoria redactada por escritores masculinos.

16 En *País íntim* se escenifica a un único victimario, el general Sagardía, personaje histórico, cuyo papel de victimario es incontestable (Barbal 2007: 287, 317 y 318). En la novela, se explica brevemente su temida “política de represalias” subrayando su brutalidad. La puesta en escena de Sagardía es menos interesante que la de las víctimas políticas y las víctimas femeninas, puesto que, en el caso de este general, la autora respeta fielmente los hechos históricos y recurre muy poco a la ficción.

muy bien cuidados. Una particularidad de las novelas de la memoria que he elegido es su enfoque en la identidad de víctima femenina. En *País íntim* se escenifica el dolor que sufrieron las viudas de los militantes antifranquistas asesinados y/o desaparecidos, las cuales, sin reparación económica y sin tumba a la que llevar su luto, padecieron aislamiento en la sociedad franquista de la posguerra. La novela *La meitat de l'ànima* rinde homenaje a las víctimas resistentes femeninas que sí existían en las filas de los combatientes masculinos (Riera 2006: 223-228). Además, recuerda que dentro de las familias no siempre se compartían las mismas afiliaciones políticas.

La presencia de señas identitarias catalanas en las dos novelas

Es conocido desde la investigación de Christiane Stallaert (2003 y 1998) sobre los marcadores étnicos y la de Pierre Nora (1984) sobre los lugares de memoria –francés: *lieux de mémoire*– que la identidad colectiva de un grupo, una nación o un estado se mantiene, e incluso se refuerza mediante la identificación común con entidades tanto materiales y funcionales como simbólicas (Nora 1990: 26). Estas recuerdan, por un lado, la historia vivida en común, y, por otro, “marcan la frontera simbólica” (Stallaert 2003: 4-5) con el otro. Para Stallaert, los marcadores étnicos claves son la lengua, la religión, el territorio y la raza, y se caracterizan por su dinámica, es decir, “son objeto de negociación permanente y sujetos a redefiniciones periódicas” (2003: 4-5, 19). Pierre Nora denomina lugar de memoria a un medio que está al servicio de la memoria intergeneracional y que permite al ser humano acceder a su pasado individual o colectivo. Estos dos planteamientos, el de Stallaert y el de Nora, forman el marco teórico del análisis que proponemos a continuación. Para ello trataré de investigar qué señas de identidad y qué lugares de memoria se escenifican en las novelas.

En *La meitat de l'ànima* el recurso a señas identitarias o lugares de memoria catalanes no es llamativo, puesto que las referencias a la catalanidad son las que cabría esperar de los temas tratados. Los protagonistas suelen ser como mínimo bilingües y cambian de lengua según cada conversación. En casa de la protagonista predomina el catalán, como se refleja en los diálogos con la niñera Josefa (Riera 2006: 68) y con la abuela mallorquina (2006: 130), y en las discusiones entre los padres (2006: 52). También el padre de C., partidario del régimen de Franco, habla catalán en casa. De este modo, Carme Riera rompe con la idea de que es posible deducir del recurso a una lengua determinada la afiliación política del hablante.

Aparte de las referencias a la lengua catalana, el argumento, al situarse mayoritariamente en Cataluña, hace imprescindible referirse a menudo a las particularidades, tradiciones y hechos históricos específicos del territorio. No obstante, en lugar de idealizar los elementos constitutivos de la identidad colectiva catalana, Carme Riera no tarda en ponerlos en duda. Su reflexión sobre el día de Sant Jordi, el 23 de abril, es un ejemplo muy ilustrativo. Según la tradición catalana, ese día los catalanes varones regalan una rosa a sus mujeres, mientras que las catalanas obsequian un libro a sus novios y maridos. Lo que a primera vista parece una tradición muy bonita, sufre por lo menos dos críticas severas por parte de la protagonista-autora de *La meitat de l'ànima*. Esta se burla de las masas de catalanes que se precipitan a comprar los correspondientes regalos el día de Sant Jordi –ya que “quién sabe qué terrible maldición atraería[n] sobre [sus] cabezas” (2006: 20) al no cumplir el precepto–; y rechaza los “reclamos de [...] viaje”, “descuentos en el supermercado” (2006: 22), etc. que ese día se ofrecen con la compra de libros. El tono irónico y burlón de la protagonista no puede pasar desapercibido. El sarcasmo referido al día de Sant Jordi sirve aquí para divulgar esta tradición

específica catalana, que no se celebra en el resto de España, sin entronizarla ni idealizarla. En la novela tampoco se idealiza a los maquis. Riera data el inicio de la búsqueda identitaria de la protagonista y sus primeros contactos con las víctimas resistentes de la guerra civil española en el año 2001, fecha emblemática para el pueblo catalán. Según Christian Manso, ese año supone el punto final de la estigmatización de los maquis como criminales (2006: 479-480). Y precisa que en 2001 el parlamento español les otorgó oficialmente el papel de víctima (2006: 479-480).

En comparación con *La meitat de l'ànima*, la presencia de los lugares de memoria catalanes en la novela *País íntim* es mayor. Entran en el argumento, por un lado, lugares de memoria traumáticos como, por ejemplo, el himno falangista “Cara al Sol”; y, por otro, lugares de memoria reales como el personaje histórico Salvador Puig Antich, anarquista ejecutado durante los últimos años del franquismo (Barbal 2007: 315-316). Según la definición de Aleida Assmann un lugar de memoria traumático carece de sentido, es decir, no emana de este ninguna “fuerza normativa” (2006: 219). En *País íntim* el general Sagardía desempeña el papel de lugar de memoria traumático *per se*, ya que el recuerdo público de su crueldad ejercida en el Pallars durante la guerra y la dictadura perdura hasta el presente. La aparición de Salvador Puig Antich en la novela persigue un objetivo bien distinto al de Sagardía. Su muerte recuerda su victimización individual, y sirve asimismo para subrayar los esfuerzos colectivos catalanes pasados y contemporáneos para recuperar la autonomía catalana.

En *País íntim* las referencias a la lengua catalana y a las manifestaciones culturales catalanas son numerosas¹⁷. Para facilitar al

17 No es posible deducir de los lugares de memoria y señas de identidad catalanes introducidos en los textos ficticios el compromiso de las correspondientes autoras con el catalanismo. Es posible que la mayor sensibilización por la lengua catalana en *País íntim* se deba al hecho de que en las zonas rurales

lector la entrada en el mundo rural catalán se enlazan, a lo largo de la novela, elementos de la cultura catalana como, por ejemplo, el vocabulario relacionado con la fiesta del patrono o la música. Esta última, un lugar de memoria catalán ejemplar, no solamente sirve para transmitir la memoria cultural de los catalanes, sino que muestra también cómo los lugares de memoria funcionan como *cues*, es decir, como desencadenantes de la memoria individual. En *País íntim* la música catalana provoca los recuerdos traumáticos de la madre de Rita. Al escucharla se echa a llorar (2007: 95).

El enfoque en la lengua y cultura catalanas, además, en el territorio restringido catalán son las señas identitarias y lugares de memoria más frecuentemente utilizados en las dos novelas. Es llamativo que en ninguno de los dos textos se haga ni la más mínima alusión al desarrollo de la guerra civil española en los demás territorios españoles. En *La meitat de l'ànima*, las relaciones transfronterizas franco-catalanas superan con mucho las catalano-españolas. Es probable que esta observación se deba al exilio catalán republicano en Francia y a la distancia sociocultural y política que persistía por entonces entre los antiguos enemigos, aún lejos de reconciliarse. No obstante, las novelas de Maria Barbal y Carme Riera no pretenden comprometerse con la política, sino con la cultura y la memoria colectiva catalanas. Representan un nacionalismo lingüístico-cultural, lo que se refleja en el tono patético, poco polémico de sus novelas.

perduraron hasta mediados del siglo XX bastantes hablantes monolingües en catalán. Por ello, a los habitantes de las zonas rurales les afectó más la castellanización forzada durante el franquismo que a los ciudadanos que habían vivido durante décadas en un ambiente donde estaban presentes las dos lenguas, y que incluso sabían hablar catalán y castellano.

El valor y la relevancia de la literatura a nivel intratextual y extratextual

El hecho de cuestionar y medir el valor y la relevancia de una novela de la memoria puede suscitar, según Faber (2014: 139-140), dos tipos de respuestas divergentes. Siguiendo su planteamiento, la primera se podría referir a la calidad estética de la obra, mientras que la segunda valoraría su contribución a la explotación de “un tema sociológico, histórico y psicológico” (Faber 2014: 140). Las novelas *La meitat de l'ànima* y *País íntim* cumplen con los dos requisitos, puesto que se caracterizan por su alta calidad literaria y por su compromiso con los problemas socioculturales contemporáneos de Cataluña. Esta dualidad se ha visualizado gracias al estudio microhistórico. A nivel intratextual, en el microcosmos de la familia y de las relaciones sociales restringidas, se revela la función identitaria que emana de la literatura y la escritura, un mensaje cuya validez se comprobará también a nivel extratextual.

Para afrontar sus correspondientes crisis identitarias las protagonistas de *La meitat de l'ànima* y de *País íntim* recurren a la escritura. Ya antes de que el equilibrio personal de C. se desmoronase, esta compartió con sus lectores su profunda convicción de que existía una relación estrecha entre la identidad, las relaciones sociales transparentes y la escritura. Explica que “sólo recreándolo por medio de las palabras el mundo [i]ene] algún sentido” (Riera 2007: 27). Por ello, no resulta sorprendente que, después de recibir las cartas que le revelan el carácter controvertido de su madre y le provocan a raíz de ello una crisis identitaria, C. recurre a estrategias relacionadas con la escritura para, primero, reestablecer su yo; en segundo lugar, aclarar las relaciones interfamiliares, y, en tercer lugar, esclarecer el vínculo entre el compromiso político de su familia y la historia de Cataluña. Así, C. consulta manuales historiográficos, pide la ayuda de sus lectores y, al final, integra su crisis identitaria en su “relato de vida” (Etxeberria 2010). Para

C. no hay ninguna duda de que saber la verdad histórica es esencial. Su pesar ante las medias verdades se refleja en su afán por conocer la segunda mitad de su alma, metáfora de la vida dudosa de su madre (Riera 2007: 175). El caso literario de C. muestra que conocer la vida de la madre es la condición previa de conocerse a ella misma.

A una conclusión parecida llega Rita al final de su “investigación monológica” respecto al origen de las relaciones materno-filiales problemáticas entre ella y su madre. Tiene unos cincuenta años, ha llegado a conocer suficientemente la historia traumática de su familia y es capaz de tolerar el dolor interiorizado, incluso aquel dolor “insuperable” de su madre sin integrarlo en su propia vida. Se distancia de la transmisión de la herencia traumática materna y, de tal modo, es capaz de desarrollar cariño hacia su madre. A partir de entonces entiende mejor el origen de las relaciones materno-filiales difíciles. Respeta a su madre sin idealizarla ni compadecerla. Nace, pues, una nueva relación entre Rita y su madre. La frase final de la novela la describe aunando tolerancia, cercanía, independencia y un concepto identitario autónomo de Rita: “Y ahora pienso, mientras pasas sola delante de mí, recogida y ausente, que no me importa no conocer tu país punto a punto y estrella a estrella. Está siempre dentro de mí (Barbal 2007: 379)”.

Para establecer esta nueva relación con su madre a Rita le ayudaron la investigación crítica de los acontecimientos históricos, su compromiso con la recuperación de la memoria histórica y la rememoración pública de las víctimas. Durante estas actividades descubrió que lo ocurrido a su familia no era un caso aislado, sino solo otra versión más de la memoria de la guerra: “Me doy cuenta de que uno de los pesos que me acompañó de niña fue el convencimiento de que aquella crueldad nos pertenecía de forma exclusiva. [...] Ahora sé que hay en España miles de familias con historias parecidas a la mía” (2007: 366).

La progresiva publicación de versiones de la memoria complementarias –factuales y ficticias, narradas desde la perspectiva femenina y masculina, adulta e infantil, de víctima y de victimario– enriquece la memoria histórica de España. Los filólogos, historiadores y personas comprometidas con las políticas de la memoria concuerdan en que “imponer *una* memoria colectiva o histórica es propio de regímenes autoritarios o de utopías totalitarias” (Juliá 2006: 11). Afortunadamente, en España aparecen cada vez más novelas que abordan la guerra civil y sus consecuencias desde las más diversas perspectivas, incluso desde la de las mujeres. Lo que falta, sin embargo, son estudios que analicen la manera en que estos textos hacen avanzar la recuperación de las memorias particulares. Con todo ello, considero que en *La meitat de l'ànima* y en *País íntim* se realiza un trabajo de memoria historiográfico y, además, se desarrolla una labor de signo conmemorativo y reparador. Entiendo bajo el término “trabajo de memoria historiográfico” la conexión del conocimiento histórico con el argumento novelesco, con el objetivo de instruir y divertir al lector. De tal modo, las novelas *La meitat de l'ànima* y *País íntim* ofrecen a sus lectores no solamente un argumento apasionante, sino que también transmiten un conocimiento histórico (*vid.* Bister 2014).

Mediante el recuerdo de las victimizaciones femeninas sufridas durante y después de la contienda, las dos novelas cumplen también con el trabajo de memoria conmemorativo y reparador (2014). Rompen “narrativamente” con el olvido de las mujeres y sus experiencias durante la guerra dándoles una voz o, en otras palabras, una presencia en el mercado del libro. De tal modo, a las lectoras de literatura de la memoria se les ofrecen personajes femeninos con los que se pueden identificar y compartir sus propios recuerdos; a los lectores se les ofrecen memorias muchas veces ajenas a sus horizontes masculinos.

Conclusión

Ambas novelas, la de Carme Riera y la de Maria Barbal, cuentan desde la perspectiva femenina las experiencias particulares de dos mujeres catalanas nacidas en la posguerra en Cataluña: la de no encontrar su sitio ni en el seno de sus familias ni en la sociedad. El origen de las relaciones materno-filiales problemáticas son los silencios de lo ocurrido durante la guerra y el franquismo. Ante la falta de un diálogo interfamiliar, las protagonistas emprenden la reconstrucción del pasado, en lo que Faber denomina procesos filiativos (2011: 102-103). Investigan la biografía de sus madres y, al final, deben reconocer no haber llegado a recabar toda la información que les hubiera gustado descubrir. Por ejemplo, Rita no llega a entender por qué su madre sigue inyectando el dolor de haber perdido a su padre en sus relaciones familiares y sociales, ni por qué no comparte su luto con los demás para poder algún día superarlo. Y C., cuyas investigaciones no revelaron ni quién era su padre ni la razón de la muerte de su madre, sigue pendiente de la ayuda de los lectores, que deben procurarle la información anhelada. Al reconstruir la vida de las madres, ambas protagonistas sienten sentimientos contradictorios, de “odio y de amor” (Riera 2006: 31) hacia estas, y en algunas contadas situaciones reviven incluso el trauma materno (Barbal 2007: 337).

Para describir las memorias de la segunda generación del holocausto Marianne Hirsch propone el concepto de la *postmemoria* (1996, 2008). Según Hirsch, la postmemoria es propia de las personas que no vivieron el Holocausto, pero cuyos padres sí lo padecieron. Concluye que las narrativas de las víctimas y testigos de este genocidio son tan omnipresentes que desplazan y condicionan las de sus descendientes (1996: 662). En consecuencia, los hijos de los supervivientes sienten un vínculo muy fuerte hacia los recuerdos de sus padres (2008: 106) y llegan a sentirlos como propios. De este modo, corren el riesgo de heredar el trauma paterno (2008: 106).

Para el contexto específico español, la aplicación del concepto de la postmemoria a la literatura de la memoria española me parece problemática. Como han mostrado los análisis de las novelas de Carme Riera y Maria Barbal, los traumas paternos no se transmiten obligatoriamente a la generación de las nietas, y las crisis identitarias de estas se explican a partir de las complejas relaciones materno-filiales. Las indagaciones de Rita y Teresa son, a la vez, críticas e historiográficas. Para reconstruir las vidas de sus madres recurren a manuales de historia, a testimonios y a la información accesible en las bibliotecas. Así, se niegan a profesar una solidaridad “ciega” con la generación anterior. Este es, para mí, el argumento decisivo en contra de la aplicación del concepto de postmemoria al contexto español. Las novelas de la memoria ibéricas contemporáneas muestran que existe la tendencia a poner en escena más y más protagonistas que rompen con sus padres por no estar de acuerdo con su afiliación política pasada. El concepto de Hirsch no toma en consideración este aspecto y parte de la solidaridad de la segunda generación con la anterior. Por ello, prefiero considerar las novelas de Carme Riera y Maria Barbal como dos versiones específicas de la memoria catalana narradas desde la perspectiva femenina. Lo ocurrido en el ámbito privado refleja simbólicamente las crueldades y las victimizaciones vividas a nivel local, regional y nacional. El carácter específicamente catalán de la literatura de la memoria en lengua catalana que he analizado aquí se evidencia porque ubica el argumento primordialmente en Cataluña (*vid.* Bister 2014). La sensibilidad por la lengua y cultura catalanas es un rasgo destacable en ambos textos, y se refleja mediante frecuentes palabras y expresiones catalanas intercaladas, así como en la descripción de tradiciones locales. Es obvio que el catalán, aparte de ser un medio de comunicación eficaz, desempeña una función identitaria muy importante. Afirma la catalanidad del pueblo catalán, y en el microcosmos de las no-

velas que hemos comentado, explica la estrecha relación existente entre identidad, lengua y memorias particulares.

BIBLIOGRAFÍA:

- ASSMANN, Aleida (2006) *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Beck.
- BARBAL, Maria (2007 [2005]) *País íntimo*. Barcelona, Columna.
- BIEDER, Maryellen (2008) "Carme Riera and the Paradox of Recovering Historical Memory in *La meitat de l'ànima*". En: Kathleen M. Glenn y Kathleen Mc Nerney (coords.) *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-Century Spain*. Amsterdam, Rodopi: 169-189.
- BISTER, Daniela (2014) *Construcción de víctima: La Guerra Civil y el franquismo en la novela catalana, española y vasca*. Tesis doctoral, inédita.
- ETXEBERRIA MAULEON, Xavier (2012) *¿Cómo tratar a las víctimas en España? Una perspectiva ético-moral* [entrevistado por Daniela Bister]. Bilbao, 17 de enero de 2012.
- FABER, Sebastiaan (2011) "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". En: Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid, Iberoamericana: 101-110.
- FOLLARI, Roberto (2006) "Narrativismo y microhistoria: lo postmoderno en sus consecuencias epistémicas. En: Alfonso de Toro (coord.) *Cartografías y estrategias de la «postmodernidad» y la «postcolonialidad» en Latinoamérica*. Madrid, Iberoamericana: 285-294.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, Mari Luz (2000) "¿Microhistoria o Macrohistoria? Carlo Ginzburg entre I Benadanti y la Historia Nocturna". *Prohistoria* (Universidad Nacional de Rosario). 4: 125-149.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2007) *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

- HIRSCH, Marianne (2008) "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* (Duke University). 29: 103-128.
- (1996) "Past Lives: Postmemories in Exile". En: *Poetics Today* (Duke University Press). 17: 659-686.
- JULIÁ, Santos (2006) "Bajo el imperio de la memoria". *Revista de Occidente* (Fundación José Ortega y Gasset). 302-303: 7-19.
- LEVI, Giovanni (1994) "La Microhistoria" [en línea] *Indagación: Revista de Historia y Arte*. 0 <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/9458> [09/03/2014].
- MANSO, Christian (2006) "Presque tout sur ma mère ou à travers les méandres du temps et de la mémoire chez Carme Riera". En: Jean Ortiz (coord.) *Rouges: maquis de France et d'Espagne*. Biarritz, Atlantica: 447-487.
- NORA, Pierre (1990) *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin, Wagenbach.
- (1984) *Les lieux de mémoire*. Paris, Editions Gallimard.
- OCHOA BRAVO, Carmen (2005) "La mitad del alma. Carme Riera". *Viento Sur* (Madrid). 82: 123.
- RIERA, Carme (2006 [2004]) *La meitat de l'ànima*. Madrid, Punto de Lectura.
- ROOS, Sarah (2013) "Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos". *Aisthesis* (Pontificia Universidad Católica de Chile). 54: 335-351.
- SERNA, Justo y PONS, Anaclet (1993) "El ojo de la aguja. ¿De qué hablamos cuando hablamos de microhistoria?" *Ayer* (Asociación de Historia Contemporánea). 12: 93-133.
- SEYDEL, Ute (2007) *Narrar historia(s)*. Madrid, Iberoamericana.
- STALLAERT, Christiane (2003) "La cuestión conversa y la limpieza de sangre a la luz de las conceptualizaciones antropológicas actuales sobre la etnicidad". En: Pere Joan Tous y Heike Nottebaum (coords.) *El olivo y la espada. Estudios sobre antisemitismo en España (siglos XVI-XX)*. Tübingen, Niemeyer: 1-27.

- (1998) *Etnogénesis y etnicidad*. Barcelona, Proyecto A.
- Tous, Pere Joan (2007) "Innere Landschaften nach der Schlacht. Zwei Romane von Maria Barbal: *Pedra de tartera* (1984) und *País íntim* (2005)". En: Pilar Arnau i Segarra *et al.* (coords.) *Narrative-Neuanfänge*. Berlin, Walter Frey: 162-174.
- WINTER, Ulrich (2007) "La memoria compleja. Guerra Civil y dictadura en la novela española desde 1975". En: Josefina Cuesta (coord.) *Memorias históricas de España (siglo XX)*. Madrid, Fundación Largo Caballero: 172-185.

Mujeres e historia en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina

Lucas Merlos

(Universidad Paul Valéry – Montpellier III /
Casa de Velázquez)

Beatus ille, novela publicada en España en 1986, supone en muchos aspectos un acontecimiento literario. Con este texto se daba entonces a conocer un joven autor andaluz que se convertiría en uno de los mayores exponentes de lo que se dio en llamar “la nueva narrativa española”¹. Pero esta obra también se puede enmarcar retrospectivamente en la corriente de la “narrativa de la memoria”, una corriente que desde entonces no ha dejado de traer a las librerías un número ingente de novelas, con un recrudescimiento bastante evidente desde los albores del nuevo siglo² y la efervescencia política en torno a la recuperación de la llamada memoria histórica que corre parejas, por lo menos en parte, con una puesta en entredicho del proceso de la transición a la monarquía parlamentaria actual, un fenómeno que algunos relacionan con la generación de los “nietos de la guerra” y su reivindicación de una “memoria de la reparación” (Aróstegui 2006: 79).

La manera como el relato de *Beatus ille* se relaciona con el pasado parece resueltamente posmoderna, si nos atenemos a algunas de las características que se han destacado para calificar

1 Raquel Macciuci opina por ejemplo que Antonio Muñoz Molina es “el autor más representativo de la nueva narrativa” (2010: 27).

2 Maryse Bertrand-Muñoz ha contabilizado unas doscientas novelas de la guerra civil publicadas en el período 1995-2007, un incremento de talla en comparación con el período anterior, 1987-1995 (2007: 31).

dicha tendencia estética, entre las cuales destacaremos el cuestionamiento crítico e irónico de los “grandes relatos totalizadores”³, como las grandes ideologías y las certidumbres de toda índole –al igual que la posible reconstrucción fidedigna del pasado– así como la tendencia correlativa a lo paradójico e inestable. Así es como la novela constituye una “metaficción historiográfica”⁴ (Hutcheon 1989) que va de la mano de una construcción narrativa elaborada y sumamente lúdica, hasta tal punto que esta puede parecer en última instancia el hilo narrativo fundamental frente al cual la contextualización histórica no serviría sino como pretexto. Tal no nos parece el caso: si bien la complejidad narrativa y su paradójico desenlace final –como veremos– le da a ese aspecto un realce innegable, sostendremos que su significado se debe entender en un marco histórico concreto. Cabe subrayar de entrada que *Beatus ille* no habla tanto del pasado como de la relación que une el presente de la escritura del texto a una representación del pasado⁵, principalmente la de la guerra civil, la posguerra y el tardofranquismo, que constituyen los principales estratos temporales

3 “[T]otalizing master narratives” según la expresión de Linda Hutcheon (1988: x), que se inspiró en la noción de “final de los grandes relatos” (“la fin des grands récits”) de Jean-François Lyotard (1979).

4 En el ámbito de los estudios hispánicos también cabe destacar la noción de “novela histórica postmoderna” acuñada por Celia Fernández Prieto. Para esta estudiosa, uno de los “ejes centrales” de esta categoría de novelas históricas es “la distorsión de los materiales históricos al incorporarlos a la diégesis ficcional” (2006: 175).

5 Se trata en realidad de una de las características esenciales de buena parte de las novelas históricas sobre la guerra civil y el franquismo. La cuestión de saber si se trata de una invariante común al género “novela histórica” parece ardua de contestar. Darío Villanueva responde, por su parte, de forma negativa con su tipología de las novelas históricas españolas de finales del siglo XX, en la que destaca aquellas en las que se da una “proyección trascendente del pasado sobre nosotros”, a las que otorga un mayor valor literario pues estima que “acaso el sector más interesante de esta novela histórica sea el que, sin

escenificados por el texto. En este marco planteado, proponemos una lectura peculiar que defiende el papel absolutamente relevante e incluso central de los personajes femeninos en la elaboración del significado propiamente político de la obra.

Si bien la primera novela de Antonio Muñoz Molina hizo correr mucha tinta, pocos son los acercamientos académicos que se centraron plenamente en las figuras femeninas. Los roles en apariencia subalternos de las mujeres en *Beatus ille* no son ajenos a tal situación, a pesar de explicarse por las exigencias de la verosimilitud, y contribuyeron a veces a una percepción en clave negativa por parte de los críticos⁶. Como se ha sugerido más arriba, la novela está constituida por dos tramas narrativas esenciales, en las que los personajes femeninos ocupan un lugar céntrico. El primer hilo de la intriga lo constituye el misterio que genera la muerte de una mujer, Mariana, en el pueblo andaluz de Mágina, en su noche de bodas con Manuel, un hacendado local, y en plena guerra civil, en 1937. Este misterio es el que intenta dilucidar Minaya, el héroe de la novela, desde su presente de 1969. Ese estudiante vuelve a su ciudad nativa tras su arresto y consiguiente estancia en las dependencias de la Dirección General de Seguridad en la Puerta del Sol. Bajo la patraña de una tesis doctoral sobre Jacinto Solana –un poeta olvidado de la guerra civil oriundo de Mágina– consigue que su tío Manuel, viudo y todavía enamorado de Mariana y otrora mejor amigo de Solana, le acoja en su casa señorial. Pero Minaya se deja muy pronto atrapar por la fascinación por el pasado y el triángulo amoroso que compo-

descuidar la fidelidad de la reproducción, acerca el sentido de lo contado a realidades presentes” (1992: 289).

6 Dolores Gutiérrez escribe, por ejemplo: “en *Beatus ille* la mujer, lejos de desempeñar un papel protagónico, está condenada [...] a ser la hostigadora al crimen, caso de doña Elvira, la madre de Manuel; o una sumisa sirvienta, como ocurre con Inés, la novia de Minaya” (2004: 93 *ápu*d Begines Hormigo 2004: 74).

nían el poeta Solana, el burgués hacendado y la modelo Mariana. Tras el hallazgo de varios manuscritos de puño y letra de Solana, Minaya investiga e interroga a los ocupantes del palacete de su tío, reconstruye el pasado y consigue desenmascarar al asesino de Mariana. Pero muy pronto, Minaya, así como el lector, descubren que había otro misterio, pues Jacinto Solana seguía vivo y los manuscritos habían sido redactados expresamente para adecuarse al horizonte de expectativas del héroe y eran, por tanto, apócrifos. Hasta el momento, la versión registrada por la memoria colectiva⁷, convertida en versión histórica, era que Solana había muerto heroicamente en un tiroteo con la guardia civil, por lo cual se había convertido en una figura destacada de la resistencia comunista al franquismo. El segundo hilo narrativo, el segundo misterio, lo constituye, por tanto, la identidad del narrador, ese “yo” que abre la novela y que aparece de cuando en cuando a lo largo de la misma para desvelarse en las páginas finales y desbaratar buena parte de la intriga del primer hilo narrativo. Este largo resumen permite mostrar hasta qué punto una primera lectura de la novela sugiere una ausencia de protagonismo de los personajes femeninos. Un estudio más pormenorizado permite otro acercamiento a la obra, útil para despejar su “significancia”⁸ y sus consiguientes alcances

7 “Memoria colectiva” se entiende aquí como memoria de un grupo determinado, donde destaca la importancia del recuerdo vivido en común. Aquí se puede por tanto entender la memoria colectiva de forma restringida –la de los moradores de la casa señorial de Manuel– o más amplia –la de los habitantes de Mágina.

8 Tomamos prestado este término (“signifiance” en francés) a Michael Riffaterre (1982), si bien en un sentido más amplio y menos estructuralista, pues este estudioso lo usa para interpretar poesías y desde una perspectiva autotélica. Para él, la lectura a nivel semiótico de un poema permite detectar un núcleo semántico central que irradia el conjunto textual y a partir del cual se puede armar una interpretación más profunda en un plano hermenéutico pero acotada a una realidad puramente lingüística e intratextual. El planteamiento aquí

axiológicos y políticos, lo que se denominará – siguiendo a Ruth Amossy– la “dimensión argumentativa” del texto⁹.

Dos razones, por lo menos, permiten afirmar el protagonismo de los personajes femeninos en *Beatus ille*. Las mujeres que ocupan la diégesis, en primer lugar, constituyen motores narrativos en las dos intrigas destacadas, especialmente en el caso de Inés, la criada, que desempeña un papel esencial. Una segunda lectura en clave simbólica deja ver claramente que las mujeres concentran en gran medida el significado histórico e ideológico de la novela, ese nivel significativo más sutil pero no por ello secundario.

Del deseo de conocer al texto como telaraña: una intriga de mujeres

En su vertiente policíaca, *Beatus ille* constituye un relato detectivesco en el que Minaya, poco después de su llegada a Mágina, se enfrenta a varios misterios que se relacionan con cuestiones identitarias¹⁰. El orden del relato, que no coincide con el orden de la intriga por efecto de un complejo entramado de analepsis y prolepsis¹¹, acrecienta el suspense, lo concentra en personajes

propuesto consiste en ver cómo una lectura hermenéutica de *Beatus ille* hace emerger otro significado directamente conectado con la realidad del tiempo de la escritura.

9 Ruth Amossy define la “dimensión argumentativa” como un sentido irreducible a un “razonamiento formalizable” que no ofrece respuestas tajantes. Al contrario, se establece así un cuestionamiento que no desemboca en la asunción de “una determinada tesis” (2010: 40). En una entrevista, Ruth Amossy explica: “Algunos discursos tienen una meta argumentativa declarada (lo que llamo una intención [‘une visée’]), otros persuaden de manera indirecta y a menudo no programada ni deliberada (es su dimensión argumentativa)” (Baroni 2003) [la traducción es nuestra].

10 Según Jacques Dubois, “todo relato detectivesco tiene como objetivo la determinación de una identidad” (1992: 64).

11 Se sigue la terminología establecida por Gérard Genette (1972).

femeninos y construye un efecto especular: la búsqueda no es solo la que emprende Minaya, pues también el lector se implica para descifrar el laberinto temporal que constituye este relato, el cual se esmera en diferir casi sistemáticamente la entrega de datos esenciales. Es así como procede el umbral del texto que capta y captiva al lector con el *incipit* siguiente:

Ha cerrado muy despacio la puerta y ha salido con el sigilo de quien a medianoche deja a un enfermo que acaba de dormirse. He escuchado sus pasos lentos por el pasillo, temiendo o deseando que regresara en el último instante para dejar la maleta al pie de la cama y sentarse en ella con un gesto de rendición o fatiga, como si ya volviera del viaje que nunca hasta esta noche ha podido emprender. (Muñoz Molina 2006: 9)

El texto se abre de este modo con dos misterios: el de la voz narradora y el de la identidad del personaje al que aquella se refiere. La ausencia de nombres propios y de pronombres personales instaura un anonimato total. En este sentido, el sintagma “temiendo o deseando” también introduce una escritura de la incertidumbre que se ve confirmada a lo largo y ancho de la novela como bien lo ha señalado Geneviève Champeau¹², al tiempo que alude al deseo que conforma una temática íntimamente relacionada con las dos protagonistas femeninas, Mariana e Inés. La *captatio benevolentiae* funciona aquí –y en el resto del *incipit*– plenamente, entroncando el relato con el misterio y el deseo tanto en su vertiente amorosa como en su aspecto sapiencial, desde la perspectiva del lector que no puede sino adoptar una postura hermenéutica para adentrarse en la novela.

¹² A este respecto, ella habla de una “poética de lo incierto y lo inestable” (Champeau 1997: 123).

El relato en su conjunto se vale de un orden cronológico fuertemente alterado para introducir datos que no se esclarecen y que quedan suspendidos hasta su muy posterior aclaración, en un afán por destilar gota a gota la información y mantener un alto grado de suspense. Para ello recurre con frecuencia a paralepsis, es decir, a omisiones de ciertos datos necesarios para la cabal comprensión de la situación narrativa (Genette 1972: 92-93). Se trata de un uso generalizado que abarca a la figura de Inés –la criada del palacete de Manuel, de la cual Minaya se enamora– y de Mariana, la difunta esposa de Manuel. En este último caso, el relato alude a ese episodio, pero no precisa las circunstancias violentas de la muerte de Mariana antes de las páginas 100-101, cuando Medina –médico de cabecera de Manuel– revela a Minaya que aquella murió de un tiro en la cabeza en el palomar de la casa de forma accidental, por una bala perdida a raíz de un tiroteo en los tejados entre unos milicianos republicanos y un espía quintacolumnista. En conjunto, predomina una estética alusiva y fragmentaria, sustentada en unas analepsis repetitivas¹³, y se concentra en el caso del misterio de Mariana en torno a dos secuencias narrativas: la cronología de la muerte de la esposa de Manuel, por un lado, y su encuentro con Jacinto Solana en el jardín el día anterior a su asesinato, por otro¹⁴. Estas analepsis repetitivas se organizan de un modo ternario, siguiendo la estructura tríplica de la novela: al inicio del relato, un primer cebo narrativo remite a sendos episodios de modo alusivo, dando paso a varias analepsis que cada

13 Los enunciados repetitivos consisten en narrar “*n* veces lo que pasó una vez” (Genette 1972: 146).

14 Hemos contabilizado 16 ocurrencias relativas a la noche de bodas y al asesinato de Mariana (Muñoz Molina 2006: 18, 31, 32, 98-97, 101, 102, 112, 132, 138, 236, 257-258, 270-271, 273-282, 314-316, 322-324, 350). En el caso de la escena amorosa en el jardín, el relato contiene, según nuestro recuento, 8 ocurrencias (2006: 17, 110, 137, 159, 224, 247-253, 276-277, 320-321).

vez concretan más la escena, a modo de pinceladas sucesivas; en la segunda parte, las analepsis se concretan hasta describir la casi totalidad de las dos secuencias; la tercera parte sirve para desvelar por completo el misterio del asesinato que no era sino un asunto de mujeres. Doña Elvira, la madre conservadora de Manuel, desde la altura de su habitación del último piso, había observado a los dos amantes (Mariana y Solana) revolcándose amorosamente en el jardín. Desde esta habitación ordena el asesinato de la esposa de su hijo. El escultor Utrera se ve obligado a actuar, pues Doña Elvira posee una carta que demuestra que tiene complicidades con un quintacolumnista franquista que acaba de ser detenido.

Pero resulta que el misterio de la muerte de Mariana y su peculiar escenografía textual funciona como pantalla entre Minaya –y el lector en cuanto trasunto extradiegético– y otro misterio: la identidad de Solana y la del narrador, que vienen a coincidir al término del libro; un enigma que el texto establece como jerárquicamente superior al de la muerte de Mariana al presentar su resolución después. Pero la supervivencia de Solana y el carácter apócrifo de los manuscritos hallados por Minaya no resuelven del todo el origen de la voz narradora, como ha señalado la crítica. En un primer momento, Solana parece fundirse del todo con el narrador, pues detalla a Minaya los motivos que decidieron la escritura de los manuscritos: “Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen” (Muñoz Molina 2006: 350) para, sin embargo, añadir poco después: “Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya” (2006: 351). Estas palabras remiten a lo que decía la voz narradora, en el incipit de la novela: “supongo que [Minaya] alguna vez se rendirá inevitablemente a la superstición de la escritura, porque *no conoce el valor del silencio ni de las páginas en blanco*” (2006: 10, la cursiva es nuestra). Estos indicios textuales

parecen señalar un pase de testigo entre Solana y Minaya, que de lector se convertiría en escritor y posible narrador escondido de *Beatus ille*; una idea que varios críticos han sostenido (Gurski 2000: 343-357; Begine Hormigo 2006a: 72, 2006b: 93), por la inverosimilitud de la narración solitaria y tan extensa que desarrollaría Jacinto Solana desde su cama, a punto de suicidarse, como si de un extenso flujo de consciencia se tratase y que no encaja con su muy elaborada estructuración.

Tanto en un caso como en el otro cabe, sin embargo, resaltar el papel de Inés como adyuvante de la narración, o incluso como voz narradora intermediaria. Varios indicios textuales la constituyen en verdadera tejedora del relato, remitiendo así a la conocida etimología de “texto”, que remite al latín *textus*, “tejido”, que ya desde el siglo I d. C. significa a la vez texto y tejido o tela (Chartier 2004: 13). Así, cuando Minaya entra en el hogar de Solana y entiende que ha sido víctima de una trampa, sus ojos se dirigen hacia Inés, que está bordando:

[Minaya] miraba a Inés, sentada junto a la ventana, reclinada sobre el bastidor y la tela que fingía bordar y que se desplegaba en duros ángulos blancos sobre sus rodillas. Fija en la trama de los hilos, Inés alzaba la mano derecha y parecía que no sostuviera nada entre los dedos, pero luego la luz apresaba en un delgado destello la punta de la aguja o el hilo tirante que la prolongaba, igual que algunas veces surge, en el espacio vacío, muy cerca de los ojos, el trazo curvo y larguísimo de una tela de araña en seguida invisible. (Muñoz Molina 2006: 333-334)

Se da en este fragmento una visión metafórica de Inés como tejedora. El texto se da a ver como “tela”, pero también como telaraña, es decir, una trampa donde Inés desempeña un papel sumamente tenue, casi invisible. La indiferencia aparente que se

desprende de su concentración en la “trama” se agrega a la casi invisibilidad del acto de tejer, pues “parecía que no sostuviera nada entre los dedos”. A nuestro modo de ver, estas líneas constituyen una *mise en abyme*¹⁵ del papel de Inés en el conjunto de la construcción textual desempeñado, precisamente, entre bastidores. Una interpretación confirmada por la asociación recurrente de la isotopía de la línea y del hilo que termina asociando la criada a figuras míticas como Aracnea y Ariadna, pero también, y sobre todo, a la escritura en sí. Es así como el día de la entrada de Minaya en la casa señorial de su tío, Inés se encuentra espionando “quieta al otro lado de los visillos” (2006: 28). La voz narradora precisa entonces que Inés suele “quedarse así durante horas, detrás de todas la ventanas”, en las cuales “dibuja líneas o palabras en el vaho de su aliento” (2006: 28). Es también Inés la que se encarga de depositar los manuscritos apócrifos y conducir a Minaya hacia ellos, o quien finge encontrarlos, como en el cortijo de Manuel, “la Isla de Cuba”, donde los dos amantes se ponen a registrar un baúl donde encuentran “una cinta roja igual que las que ataban los manuscritos del dormitorio nupcial” (2006: 131). Inés halla, finalmente, el cuaderno en el que lee un exaltado Minaya: “Minaya examinó las páginas donde los trazos de tinta eran ya tan tenues como la cuadrícula”. La asociación de Inés con los trazos de tinta es sutilísima, pues, algunas páginas antes, el narrador describe así el camino para llegar a la “Isla de Cuba”: “Como si avanzara sobre un papel en blanco donde la ausencia de toda palabra encubría

15 Los juegos especulares de *mise en abyme* se dan en muchas otras ocasiones en la novela, particularmente a través de ciertas éfrasis como la del retrato nupcial de Mariana y Manuel o la éfrasis “imaginaria” que el pintor Orlando desarrolla cuando describe de antemano un cuadro que planea ejecutar sobre el modelo de *Las Meninas* de Velázquez, que constituye justamente uno de los ejemplos más elaborados de la *mise en abyme* en la pintura occidental según Lucien Dallenbäch (1977: 21).

una escritura invisible, Minaya subió a la zaga de Inés por la vereda abierta entre los olivos” (2006: 126). La “escritura invisible” se asocia así con los “trazos” casi borrados del cuaderno y con la telaraña metafórica que teje Inés en el piso de Solana a la que nos hemos referido más arriba. La isotopía lineal aparece de nuevo cuando la voz narradora imagina que el lápiz del pintor Orlando no hubiera sido suficiente para retratar a Inés: “No hubiera bastado *la línea del lápiz* sobre el blanco intacto para dibujar a Inés, deseada por dos hombres que situaban su cuerpo *en el fiel de una simetría oscura*” (2006: 105, la cursiva es nuestra). El “fiel” remite al de la balanza y describe metafóricamente la posición central de Inés, a la vez amante de Minaya y de Solana y, a la postre, intermediaria entre ellos dos. Pero también connota su asociación con el hilo, pues el origen etimológico de “fiel” es, en efecto, la voz latina “*filum*”, o sea, “hilo”.

Por otro lado, un motivo recurrente en la obra lo constituye el laberinto¹⁶, que viene asociado, en la mitología griega, al mito de Teseo, atrapado en el laberinto del Minotauro y del cual consigue salir con la ayuda del ovillo de hilo que le entregara Ariadna. Inés

16 La palabra “laberinto” aparece ocho veces según nuestro recuento. Se aplica particularmente a ciertos espacios: el palacete de Manuel y su sinfín de habitaciones es el más recurrente, pero cabe mencionar las descripciones de la parte vieja de Mágina o el dédalo que recorre Minaya para acceder a la vivienda de Solana. Pero el motivo, asimismo, aparece formalizado a través de otras modalidades: la especularidad presente en muy diversos planos (motivos del espejo e isotopías especulares que conforman paralelismos variados), hábilmente subrayada por Annie Bussièrre-Perrin (1994); elementos lingüísticos como el gusto por las frases muy extensas o los juegos temporales con el entramado de analepsis y prolepsis así como la partición de la diégesis en varios planos, elementos todos ellos que participan de una construcción propiamente laberíntica.

no solo contribuye a tejer la trama, aportando datos a Solana¹⁷ y quizá escribiendo a dúo con él los manuscritos, sino que orienta a Minaya hacia el antro del Minotaurio que vendría a personificar Solana. Inés aparentemente constituye así una figura especular respecto a Ariadna, pues teje la trama del engaño en que se ve atrapado Minaya. Pero un tercer movimiento se esboza al final de la novela: Minaya se convierte en escritor y es otra vez Inés la que emprende el camino para acompañarle de regreso a la ciudad, otorgando así a *Beatus ille* un parentesco con el *Bildungsroman*.

El misterio de la fuente de la voz narradora sigue sin esclarecerse, pero el texto deja atisbar para Inés un papel de co-narradora o de adyuvante de la narración. La intriga funciona así gracias a personajes femeninos que, bien sea sirviendo de pantalla o de cebo narrativo como en el caso de Mariana, o bien sea actuando entre bastidores, participan de manera decisiva en la construcción de la estructura novelesca.

Alegorías femeninas: entre tiempo mítico y tiempo vivido

La representación de la mujer en *Beatus ille* se caracteriza por una complejidad que mucho tiene que ver con un juego con las clasificaciones tradicionales de género¹⁸. Estas, en buena parte, se desbaratan mediante la construcción de personajes polifacéticos

17 Vid. la secuencia en que Inés se desnuda y se prepara a acostarse con Solana al tiempo que le da cuenta de las ocupaciones de Minaya (Muñoz Molina 2006: 43-44). Este papel de intermediaria narrativa trasluce también mediante las fórmulas insertadas puntualmente en el texto del tipo “[Minaya] le dijo a Inés” o “le contó a Inés”.

18 Entendidas como resultado de un complejo y continuo proceso sociocultural histórica y socialmente situado que deriva de la existencia de un trato diferencial en torno a la diferencia biológica macho/hembra desde el nacimiento de cada individuo (Goffman 2002: 46-47).

cuyo alcance simbólico nos permitirá, a la postre, trazar las líneas de una interpretación ideológica de la novela. El denominador común entre los personajes femeninos que ostentan cierto protagonismo lo encontramos –de un modo más o menos acentuado, y sin duda en grado máximo en el caso de Inés– en que no todas quedan en modo alguno confinadas al espacio privado, cuando esto supone, en general, una característica esencial de la condición de la mujer en las sociedades modernas (Goffman 2002: 54-55) y, sin duda de forma acusada, en una sociedad tradicionalista como pudo ser la franquista (Barrachina 2007: 94).

La lectura global de la obra revela una voluntad de describir la violencia y la sinrazón que imperó en ambos bandos (Alarcos Llorach 1992: 417); no obstante, la nivelación y el igual reparto de culpas –discurso dominante en los años de transición y aún durante la celebración del 50 aniversario de la guerra civil, año de publicación de la novela– no se da en *Beatus ille*; o, dicho de otro modo, el escepticismo hacia el comunismo y la condena de las violencias ocurridas durante la guerra civil, no obvian una dimensión argumentativa del texto, dirigida de manera sutil hacia una defensa de la Segunda República y de la vigencia de su herencia en la democracia española actual. Para ello, creemos esenciales las representaciones en torno a los personajes femeninos y las relaciones que se establecen entre ellos y su entorno.

Doña Elvira y Beatriz: mujeres humilladas y orientadas hacia el pasado

Doña Elvira, la madre de Manuel, está claramente relacionada con lo más tradicional y rancio del conservadurismo burgués y franquista. En un plano simbólico, constituye una madre castrante y asociada a la muerte de Mariana. Un oxímoron simbólico que se nutre también de representaciones religiosas en torno a ella. Cuando Solana y Mariana hacen el amor en el jardín resguarda-

dos por la oscuridad, Doña Elvira, desde lo alto de su habitación, echa luz sobre los “pecadores”. Por lo demás, Doña Elvira se nos muestra como una alianza de luces y sombras que, con el añadido de su función de inductora de la muerte de Mariana, semeja a Lucifer. La asociación con la sombra ya viene subrayada desde los primeros capítulos del relato, pues el narrador no deja de precisar que “Doña Elvira se imponía en la conciencia de Minaya como una gran sombra ausente” a la que los distintos moradores de la casa, en 1969, aluden, “casi nunca nombrándola” (Muñoz Molina 2006: 88). Más allá de esa asociación religiosa que la vincula al catolicismo y al mantenimiento del orden –junto a la presencia potencial del consiguiente castigo en caso de desobediencia–, la madre de Manuel es una alta representante del conservadurismo en Mágina: la voz narradora no deja de asociarla al “orgullo de Mágina”, una fórmula varias veces repetidas a lo largo de la novela para referirse a los pudientes. En los fragmentos de discurso directo, cuando Doña Elvira se entrevista con Minaya (capítulo 7) con el objetivo de conocer los motivos de su estancia en la casa, su lenguaje da cuenta de su lucidez, pero sobre todo de su autoritarismo, vinculándose así con el régimen franquista. Su discurso se caracteriza por fórmulas tajantes, casi arbitrarias, que siempre afirman o zanzan, de modo que se presentan como verdades absolutas y, por tanto, incontestables. Así es, por ejemplo, como se dirige a Minaya al término de la entrevista: “Nunca ha habido un hombre que pueda engañarme, y no lo voy a permitir ahora, en la vejez. Tampoco puedes tú, pero lo sabes. Cuéntame por qué has venido” (Muñoz Molina 2006: 93). Asimismo, su protagonismo en la administración de la hacienda de la familia y el destino de su hijo se asocia con otra figura, a saber, la de la mujer humillada y anticuada. Su marido fue un mujeriego empedernido que, a su muerte, dejó toda la herencia a Manuel. Por otro lado, Doña Elvira vive recluida desde tiempo ya remoto. En una significativa

focalización interna, a propósito del encierro y las habitaciones de la anciana, Minaya piensa: “así olían las cosas hace cincuenta años” (2006: 89).

El caso de Beatriz tiene varios parecidos. La esposa de Solana, engañada y abandonada, mantiene viva la lealtad, del mismo modo que Elvira a su familia política. El comunismo es su compromiso y por él muere en 1947, perseguida por la guardia civil. Un comunismo que la voz narradora, tanto la del relato diegético como la del relato metadieético de los manuscritos apócrifos, no deja de censurar o de desprestigiar¹⁹. Su fidelidad a Solana entronca con la construcción de un personaje marcado por la lealtad. Así es como narra este en los manuscritos apócrifos que “en un lugar de Madrid me estaba esperando la misma casa que yo había abandonado diez años atrás. «Nadie ha entrado en ella [...] desde que tú te fuiste» [le dice Beatriz]” (2006: 153). Aquí, la reminiscencia cervantina acrecienta la distancia temporal que separa a los esposos; Solana bien podría haber añadido: “en un lugar de Madrid cuyo nombre no quiero acordarme”.

En ambos casos, nos encontramos frente a mujeres fuertes, luchadoras en aspectos que atañen a lo político, y a la vez totalmente estancadas en el pasado hasta el punto de convertirse en personajes anacrónicos y contagiar con los mismos achaques a las ideologías que personifican y con las que se identifican. Esta identificación se revela a las claras cuando reprochan la indeterminación ideológica de los personajes masculinos. Solana lo subraya cuando revela a Minaya que “Beatriz me dijo que yo no había creído nunca ni en la República ni en el comunismo, que yo no había traicionado nada porque nunca hubo nada a lo que yo fuera leal” (2006: 344).

¹⁹ Vid. el capítulo 2 de la novela con el personaje del ridículo militante comunista José Manuel Luque o también el capítulo 1 (Muñoz Molina 2006: 150).

Mariana e Inés: de la mujer libre como alegoría del camino hacia la democracia

Una dinámica opuesta al de los personajes femeninos ultrajados caracteriza a las mujeres objetos de deseo, Mariana e Inés, en un movimiento dialéctico que desemboca en el futuro y la apertura final del *éxplot* de la novela. Estas van constituyéndose como fuerzas contrarias al retiro al campo y al apartamiento del “mundanal ruido” que supone el tópico literario del *beatus ille*, que viene acompañado en la novela por el del *locus amoenus*²⁰. Es así como Mariana consigue despertar en Manuel una valentía y una independencia respecto de su mujer que propicia que este decida emigrar a París con ella. Pero este impulso se ve truncado por el asesinato de su mujer y la consiguiente reclusión en un tiempo estancado y paseísta. Buena muestra de ello es la transformación de la cámara nupcial en un templo mortuorio en el que todo se ha conservado en el mismo estado desde la fecha de la trágica noche de bodas. Esa fascinación paseísta también atormenta a Solana, en la metadiégesis en 1947, y a Minaya desde el presente

20 *Vid.* la descripción que proporciona Ernst Robert Curtius del *locus amoenus*: “Es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa” (1989: 280). Los distintos jardines edénicos, paraísos perdidos y nunca recobrados del todo en *Beatus ille*, presentan las combinaciones árboles/pradera/agua/viento (caso de “la Isla de Cuba”, *vid.* Muñoz Molina 2006: 128 y de la huerta de Justo Solana) o simplemente árboles/pradera/viento en el caso del jardín del palacete de Manuel donde Solana y Mariana se convierten en amantes, la noche del 20 de mayo de 1937, acunados en cierto modo por el chirrido del balanceo del columpio mecido por el viento (2006: 224). En ese columpio radica, por cierto, un simbolismo que remite al mito de Erigona, donde se alían vida y muerte de manera especialmente intensa, verdadero exponente del estrecho vínculo entre Eros y Thanatos que subrayó Georges Bataille (1957). Para un desarrollo más extenso de estos puntos, *vid.* Lucas Merlos (2011: 100-107).

de la narración. Y cabe mencionar muy de paso que esa atracción paseísta se manifiesta principalmente en un espacio determinado, el palacete de Manuel: un lugar cerrado, un microcosmos alejado del mundo –es decir, otra plasmación del motivo del *beatus ille*– que también se asemeja simbólicamente a un útero, un lugar protector vinculado a la infancia y al pasado, en el que Minaya se siente en seguida a salvo tras su huida de Madrid. Otro elemento son los juegos especulares entre Mariana e Inés, en los que esta se complace y que la voz narradora también activa, de tal modo que los paralelismos entre Inés y Mariana son otra estrategia para asentar el relato en el pasado.

Pero un movimiento dialéctico hacia el futuro opera una presión inversa. Se comprueba, primero, con Mariana, por su fuerza impulsora. Ya nos hemos referido al efecto ejercitado en Manuel, pero hay varios fragmentos que ponen de relieve cómo Solana busca retener a Mariana sin posibilidad de éxito. Por ejemplo, recordemos cuando está a solas con Mariana en la estación de trenes a la espera de la llegada de los invitados a la boda, en mayo de 1937 (2006: 199-200). En este proceso, el tiempo vivido por ambos se distorsiona, Solana intenta detener el vuelo del tiempo y se desespera por su celeridad, mientras que Mariana experimenta una percepción absolutamente opuesta del transcurrir temporal. Del mismo modo, Inés se instituye en heredera de Mariana y acompaña a Minaya hacia el desenlace, contribuyendo así a sacarle de la ilusión en la que estaba. Otro parecido, a nuestro juicio muy revelador, es la ausencia de pasado conocido de Mariana y el pasado borroso de Inés, que convierten a estas figuras en entes del *hic et nunc* con miras al futuro.

Esos personajes, cuya relación con el futuro los distingue claramente del resto del “elenco” de la novela, conllevan una simbólica política en absoluto casual. En términos cronológicos, Manuel conoce a Mariana al día siguiente de la victoria del Frente

Popular y esta muere asesinada el 20 o el 21 de mayo de 1937 –la fecha no queda clara del todo en la novela–, es decir, pocos días después de las persecuciones contra los anarquistas en Barcelona. Hechos denunciados por el pintor Orlando (2006: 245), que evidencian la desunión y las divisiones en el bando republicano, una de las causas de la pérdida de la guerra civil y la desaparición de la República. Esas coincidencias a nivel de fechas relevantes van unidas con unos ecos onomásticos evidentes: Mariana también hace surgir la figura de Marianne, es decir, el nombre que recibe la alegoría de la República Francesa.

A nivel de representaciones de género, ambas mujeres comparten unas características que podríamos relacionar con la idea de “empoderamiento” en unas sociedades donde la mujer tiene categoría de subordinada. En el sentido que señalamos, Mariana se dedica al oficio de modelo, mientras que Inés es una criada que, según suponemos, cubre las necesidades de Solana, quien vive recluido en su casa por causa de su discapacidad. De manera general, ejercen una dominación tradicionalmente asociada con lo varonil en varios aspectos: Mariana es la que conduce el coche cuando ella y Solana se desplazan por Mágina, o saluda a los hombres con un apretón de manos, un gesto que le parece “absolutamente masculino” a Medina, el médico y amigo de Manuel (2006: 180)²¹. Por añadidura, vive como modelo y asume plenamente su sensualidad, reforzada por las comparaciones con actrices que en aquella época fueron símbolos de una feminidad sin tapujos o relacionada con la idea de *femme fatale*, entre ellas, la actriz austriaca Hedi Lamarr, primera mujer en desnudarse en

21 Es de notar un gesto similar en el caso de otro personaje femenino independiente y moderno de la novelística de Antonio Muñoz Molina. En *La noche de los tiempos* (2009) Judith Biely estrecha la mano del protagonista, Ignacio Abel, “con una soltura masculina”, cuando los futuros amantes se encuentran en el despacho de Philip Van Doren (sexto capítulo).

una película, o la actriz Louise Brooks. El vínculo a la sexualidad de Mariana entronca plenamente con esos referentes: es ella quien decide acostarse con Solana antes de hacerlo con Manuel, tras la celebración de la boda. Inés, a pesar de su condición de criada, también se define como personaje independiente y libre. Su cultura y su dominio del francés no dejan de impresionar a Minaya, y su capacidad de seducción se convierte en un juego en el que ella domina a sabiendas de su poderío. Así lo demuestra Inés cuando toma la iniciativa y casi impone una relación sexual a Minaya en la cama de la cámara nupcial de Manuel y Mariana –“tiene que ser aquí” afirma ella (2006: 138)–, en un gesto transgresor donde ella manda:

“Tú no te muevas”, dijo Inés, “tú no hagas nada”, y empezó a moverse ondulada y girando bajo sus caderas, apresándolo, hiriéndolo, apurando el aire para expulsarlo muy lentamente al tiempo que se levantaba y curvaba hincando en las sábanas los codos y los talones, y sonreía con los ojos fijos en Minaya, murmurando, “despacio”, diciéndole en voz baja palabras que él nunca se había atrevido a decirle. (2006: 141)

Otro elemento transgresor lo constituye asimismo su relación amorosa, que roza lo incestuoso, toda vez que se acuesta con Jacinto Solana, ya mayor y discapacitado, al que considera su tío y que la crió en buena medida. Esa liberación total de la sexualidad, aceptada en cierto modo por Minaya, no deja de sugerir o de anunciar la emancipación sexual que se dio en los setenta, y aún más en la década de los ochenta. Una liberación que pasa lógicamente por el antagonismo con el tradicionalismo católico que se plasma en el texto a través de una oposición, sutil, con el personaje de Doña Elvira, pues Inés la teme del mismo modo que a “algunas monjas del internado donde pasó su infancia” (2006:

45). La huida final de Mágina con Minaya, a pesar de las primeras vacilaciones de Inés, se enmarca en una continuidad, pues concluye el movimiento iniciado por Mariana y abortado con su muerte, es decir, el retorno al tiempo de la historia colectiva que aquí se asocia a la capital, Madrid. Inés, como heredera de Mariana, en su simbolismo republicano, pasa así a vincularse con un movimiento progresista hacia la democracia, una vez más de forma connotativa.

Conclusión

En definitiva, las interrelaciones entre historia y las mujeres que ocupan el espacio narrativo no dejan de ser estrechas, con una clara convergencia en torno al personaje de Inés, que en el caso de la historia entendida como intriga, llega a ser una potencial voz co-narradora escondida, que actúa entre bastidores. En el nivel del discurso sobre la Historia como interpretación de los hechos referenciales referidos, es decir, la guerra civil y el franquismo, esperemos haber destacado una “dimensión argumentativa” que tiende a asociar a los personajes femeninos a movimientos ideológicos e históricos como lo son el comunismo, el franquismo, o los valores democráticos, frente a unos protagonistas masculinos indefinidos y/o desilusionados, como lo son Manuel y aún más Minaya y Solana. Pero la separación artificial que hemos construido entre ambas vertientes –intriga y estructura narrativa adjunta por un lado, y simbolismo histórico por otro centrado en las mujeres– van de la mano.

El uso de los manuscritos apócrifos merecen un último apunte: contribuyen a la desmitificación del pasado y un recelo frente a las construcciones de la memoria entendida como elaboración de mitos, como lo puede ser justamente la memoria histórica oficial de determinados grupos que se consideran y dan a ver como representativos de una región, un partido o incluso un

Estado. De ahí la complejidad de las representaciones del pasado en el libro, entre distanciamiento postmoderno y asentamiento de un mensaje difuso pero no por ello menos efectivo sobre el movimiento histórico de España hacia la democracia parlamentaria y monárquica en la que ve la luz *Beatus ille*.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1992) "Antonio Muñoz Molina: la invención de la memoria". En: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. IX, Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona, Crítica: 416-421.
- AMOSY, Ruth (2010) "La dimension argumentative du discours littéraire. L'exemple de *Les Bienveillantes*". En: Dominique Maingueneau y Inger Østenstad (coord.) *Au-delà des oeuvres. Les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris, L'Harmattan: 35-63.
- ARÓSTEGUI, Julio (2006) "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil". En: Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.) *Guerra civil. Mito y memoria*. Madrid, Marcial Pons Historia/Casa de Velázquez: 57-94.
- BARONI, Raphaël (2003) "le tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires. Entretien avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau". <http://www.vox-poetica.org/entretiens/int-MainAmossy.html> [24/04/2014].
- BARRACHINA, Marie-Aline (2007) *Femmes et démocratie: les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*. CNED/Sedes.
- BATAILLE, Georges (1957) *L'érotisme*. Paris, Éditions de Minuit.
- BEGINES HORMIGO, José Manuel (2004) "Mujer imaginada y mujer real en la obra de Antonio Muñoz Molina". En: Mercedes Arriaga Flórez (coord.) *Mujeres, Espacio y poder*. Arcibel Editores: 57-74.
- (2006a) "El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina". *Philologia Hispalensis* (Universidad de Sevilla). 20 (1): 215-242.

- (2006b) *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Sevilla, Padila Libros Editores y Libreros, Cuadernos de Teoría de la Literatura 8.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (2007) "La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie". En: Danielle Corrado (ed.) *La guerre d'Espagne en héritage*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 31-46.
- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (1994) "Beatus Ille: une population de miroirs". *Sociocriticism* (Montpellier). X, 1-2 (19/20): 53-93.
- CHAMPEAU, Geneviève (1997) "Comparación y analogía en *Beatus Ille*". En: Irene Andres-Suárez (ed.) *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina, Cuadernos de Narrativa*. 2. Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel: 107-124.
- CHARTIER, Roger (2004) "Texte et tissu". En: *Actes de la recherche en sciences sociales*. 4 (154): 10-23.
- DALLENBÄCH, Lucien (1977) *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, col. "Poétique".
- DUBOIS, Jacques (1992) *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006) "La Historia en la novela histórica". En: José Jurado Morales (ed.) *Reflexiones sobre la novela histórica*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz-Fundación Fernando Quiñones: 165-184.
- GENETTE, Gérard (1972) "Discours du récit". En: *Figures III*. Paris, Seuil, col. "Poétique".
- GOFFMAN, Erving (2002 [1997]) *L'arrangement des sexes*. Paris, La Dispute/Cahiers du Cedref.
- GURSKI, Edward T. (2000) "Antonio Muñoz Molina and Jorge Luis Borges: Buried Intertextualities in *Beatus Ille*". *Bulletin of Hispanic Studies*. LXXVII (4): 343-358.

- GUTIÉRREZ, Dolores (1990) “La desmitificación como proceso semiótico en *Beatus ille* de A. Muñoz Molina”. *Lenguas Literaturas Sociedades*. 3: 85-96.
- HUTCHEON, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London, Routledge.
- (1989) “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History”. En: Patrick O’Donnell y Robert Con Davis (eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press: 3-32.
- LYOTARD, Jean-François (1979) *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris, Éditions de Minuit.
- MACCIUCI, Raquel (2010) “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”. En: Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.) *Entre la memoria propia y ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Ediciones del lado de acá: 17-49.
- MERLOS, Lucas (2011) *Les mystères de l’identité: les personnages féminins dans Beatus ille d’Antonio Muñoz Molina*. Tesina de maestría dirigida por Geneviève Champeau, Universidad Montaigne (Burdeos).
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2006 [1986]) *Beatus ille*. Barcelona, Seix Barral.
- RIFFATERRE, Michael (1982) “L’illusion référentielle”. En: Roland Barthes et al. *Littérature et réalité*. Paris, Seuil, col. “Points”: 91-118.
- ROBERT CURTIUS, Ernst (1089) *Literatura europea y Edad Media latina*. México/Madrid, Fondo de cultura económica.
- VILLANUEVA, Darío et al. (1992) “La «nueva narrativa española»”. En: Francisco Rico (ed.) *Historia y crítica de la literatura española. IX, Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona, Crítica: 285-304.

Dulce Chacón: el testimonio de una violencia indecible contra la mujer

Carmen Servén Díez
(Universidad Autónoma de Madrid)

La novelística de Dulce Chacón puede ser analizada como exégesis de la mujer que resiste a diferentes formas de opresión y como testimonio de la violencia ejercida contra la mujer sea en el hogar doméstico o en el transcurso y secuelas sociales de un conflicto armado. Sus relatos constituyen el buque insignia de una interesante narrativa peninsular española, de ficción y de no ficción, que puede manejarse hoy y que gira en torno a temas centrales en la vida cultural de nuestro país, sea la cuestión del maltrato doméstico, que ocupa regularmente los titulares de prensa, sea la memoria de nuestra última guerra civil, en torno a cuyo legado se enciende el debate entre las fuerzas políticas españolas.

En esta narrativa de autores diversos, destaca una clase de fenómeno que ha sido estudiado desde la psicología y que constituye una manifestación del dolor extremo ante la violencia: el silencio espantado de la víctima. Si analizamos este fenómeno a través de las obras de la novelista extremeña, veremos cómo capta los rasgos principales de esa reacción, y cómo trae a primer plano el lado más oscuro de la realidad. El sufrimiento de una violencia indecible forma parte de los rasgos constitutivos de numerosas personalidades femeninas manejadas por Chacón; en medio de los conflictos, conyugales, sociales o bélicos, emergen unas identidades femeninas que no saben o no quieren contar el sufrimiento padecido. El abismo de dolor que se ha abierto en la memoria

de estas mujeres es nuclear en su identidad, conmueve al lector y configura su recuerdo de la novela.

A lo largo de su producción novelística, Dulce Chacón exploró diversas formas de violencia¹ y la repercusión de esa violencia sobre los sujetos femeninos de la España contemporánea: violencia doméstica, política, de género, de clase, xenofobia... Y en sus relatos entreveró lo imaginario y la documentación histórica, de un modo convincente y atractivo para los lectores. Entre la enorme variedad de situaciones y personalidades que asoman a la obra de la escritora extremeña, voy a referirme a dos formas de violencia contra la mujer que aparecen en dos novelas distintas y caracterizan la índole del conflicto central planteado: la violencia social y de clase en *Cielos de barro* (2000), y la violencia institucional tras la guerra civil en *La Voz dormida* (2002). No son esos los únicos tipos de violencia que ambas novelas manejan: en la primera hay crímenes ligados a la codicia, en la segunda aparece además la guerrilla de los maquis... etc.; pero considero que en cada una de las obras mencionadas ciertos episodios y formas de violencia se hallan en el núcleo del relato.

Violencia doméstica

Una traumática experiencia de violencia doméstica es analizada en *Algún amor que no mate*, de Dulce Chacón. Se trata de una novela muy corta y distribuida en brevísimos apartados de dos o tres páginas a lo sumo, en que una voz femenina comienza hablando en primera persona de la propia experiencia (“Hace muchos años que no hago el amor”, 2002: 11), para pasar a la tercera persona

1 En este breve trabajo no trataré de todas las formas de violencia abordadas por Dulce Chacón a lo largo de su producción narrativa. Sobre la multiplicidad de formas que puede adquirir la violencia, consúltese el trabajo de Sanmartín Esplugues citado en la bibliografía de este artículo.

desde el tercer capítulo, en que se comentan costumbres o experiencias de una mujer llamada Prudencia (“A Prudencia le molesta mucho que su marido la trate de ignorante”, 2002: 18). Al cabo el lector se percata de que quien habla y Prudencia son la misma persona, dado que ambas han participado en los hechos desde la misma posición; son la misma persona, pese a la disociación que se establece desde la voz narrativa.

El contenido del relato puede resumirse en lo siguiente: una mujer de carácter débil y complaciente, que se ha casado por amor y ha visto deteriorarse su vida conyugal hasta extremos insostenibles, habla con toda naturalidad de los mayores abusos y brutalidades, pero no se ha rebelado contra su marido, sino que ha intentado suicidarse. El lector escucha directamente la voz de la protagonista, cuya patológica disociación narrativa (Genette 1972: 254) entre la primera y la tercera persona², y su punto de vista oscilante quedan plenamente justificados; son los inherentes a un ser torturado que lucha por resignarse de corazón a la opresión que sufre, una víctima enajenada que procura asumir la óptica de su verdugo. Prudencia ha sido educada para agradar, para respetar, para verse a sí misma solo desde los ojos de los otros. Maltratada por el marido, perdida la autoestima, e incapaz de buscar ayuda eficaz en el exterior o de rebelarse violentamente, Prudencia opta por la autoaniquilación en medio de la alienación más absoluta. Su voz es una voz con la perspectiva rota, que tantea sin encontrar el cabo con que anudar el “yo” narrativo, que encalla en evocaciones obsesivas y extravíos emocionales de funesto final; precisamente, Prudencia presenta en grado sumo los trastornos de la mujer maltratada según han sido analizados por los expertos:

2 A lo largo de su discurso, el personaje ensaya también la segunda persona narrativa en su búsqueda de una perspectiva narrativa terapéutica y consoladora (“Prudencia, estamos aquí por eso y por tu mala cabeza. Mira que te dije que a los hombres hay que tenerlos contentos”, 2002: 123).

“embotamiento emocional, deterioro de la autoestima e incluso exculpación del agresor; todo ello puede llegar, en algunos casos, a desembocar en una respuesta violenta de autolesión y/o suicidio” (Alberdi y Matas 2002: 106 y ss.).

Prudencia es víctima de una experiencia traumática de maltrato físico y psíquico, una experiencia que la ha conducido a un trastorno tal de la personalidad, que la mujer es incapaz de un lenguaje funcional coherente; sus incoherencias, repeticiones y carencias dan cuenta de un deterioro psicológico profundo; su espanto es el centro de su experiencia y es también lo no dicho, aquello tan desmesurado que no es posible asumirlo. Prudencia se deslizó de lo corriente a lo espantoso de manera paulatina, y no acierta en modo alguno a verbalizar ese proceso ni a considerar de forma global y reflexiva su traumática experiencia.

Violencia de clase

La violencia social y de clase es analizada en *Cielos de barro*, donde Quica, Isidora, Inmaculada... sufren secretamente el dolor de la violación y además las dos últimas son víctimas de los señoritos amos del cortijo. En esta novela aparecen sucesos extraordinariamente dolorosos, como el brutal chantaje al que Victoria, la señora, somete a su sirvienta Isidora: promete no denunciar al marido de la criada pero reclama al hijito de ambos en prenda; y pasajes de enorme violencia, como aquel en que entrevemos la violación de Quica por un soldado marroquí³. Y todas estas formas de opresión y violencia, para evitar males mayores, se viven en silencio,

3 La agresión a Quica, extremadamente violenta y fulminante, no pertenece a la categoría de las violaciones de clase, sino a la de las violaciones de guerra, asunto que ya la novelística popular de la Edad de Plata había abordado al tratar de la Gran Guerra europea (*vid.* Rivalan Guégo 2009).

quedan convertidas en secretos celosamente guardados por las propias víctimas o por los testigos.

En esta novela se perfilan dos grupos sociales distintos: el de los señoritos y el de los jornaleros y criados. El relato se abre con la pena y la ansiedad de Isidora, analfabeta, que acude a casa de su amiga Nina para que esta le lea las cartas de su hijito. Enseguida, a través de la voz del alfarero Antonio, llegamos a saber que la señora, Victoria, se “encaprichó” (Chacón 2000: 16) con el niño de su criada Isidora y no paró hasta conseguir arrebatárselo y llevarlo a vivir en la ciudad.

Pero pronto advertiremos que este hecho doloroso consistente en apartar al hijo pequeño de la madre, no es sino una de las formas de violencia social que las criadas deben soportar en el cortijo. Otros episodios de violencia social, sea física, psicológica o simbólica, se suceden a lo largo de este libro; así, en la fiesta de la pedida de Victoria, que va a casarse con un joven aristócrata, los invitados arrojaban flores contra los músicos y “contra las criadas que se inclinaban a ofrecer bebidas”;

Y las criadas siguieron inclinándose. Y se retiraron intentando una sonrisa, después de sortear los jazmines en un ejercicio de equilibrio con las pesadas bandejas de plata, para no derramar las copas y mantener limpios sus uniformes. (2000: 68)

Así, el esfuerzo de las criadas se destaca en este pasaje que además implica la insensibilidad de los invitados.

En el silencio sufrido que las sirvientas mantienen a lo largo de esta novela, pesa el miedo, la conciencia de una vulnerable posición social, el chantaje de los señores. La novela muestra que todo ello se anudó en un pasado vinculado a la experiencia de la guerra civil. La violencia no empezó con ella; pero se multiplicó durante la insurrección armada y como consecuencia de ella. Y la

violencia traumática no es el único factor que conduce al silencio; el espanto casi insoportable forma parte de él. Cuando Isidora se ve obligada a convivir con la familia que la ultrajó, leemos:

Cuando Isidora regresó, y se vio obligada a recibir a los marqueses de Senara con la hija de Quica, no pudo mirar a la cara a los padres de los testigos de su ultraje, tapó con sus párpados el espanto que llevaba en los ojos bajando la vista, y pensó que nunca volvería a alzarla. Para Isidora, regresar al cortijo supuso creer que quedaría abatida para siempre. (2000: 136)

Cierto que al silencio espantado de Isidora contribuye la maquinación de los señores; el párrafo siguiente al fragmento citado continúa: “Doña Carmen lo arregló todo para que su sirvienta mantuviera el silencio que debía guardar [...] y nada escapó a las previsiones de doña Carmen” (2000: 136).

De ese modo, las criadas aprenden que “hay cosas que no conviene contar” (2000: 201); y en el centro de la personalidad de estas mujeres se albergan experiencias indecibles de violencia social; como la que sufren Isidora y Nina en el camino cuando el señorito Felipe se arroja sobre la primera. Las dos mujeres consiguen librarse de la violación golpeando al hombre con una piedra y comprenden que a nadie deben contar el episodio; él callará también por la cuenta que le trae.

Una y otra vez en la novela los personajes deslizan la idea de que “era mejor para todos que cerrar la boca” (2000: 239). De ese modo, la tremenda violencia social queda soterrada, en el secreto de las conciencias heridas por la experiencia traumática.

La propia autora declaró en su entrevista con Vicente Alapont que *Cielos de barro* “es un homenaje a mi familia y un homenaje a la gente de mi tierra, que ha sido muy maltratada y que ha perdido mucho [...]. Me ha interesado mucho indagar en lo que

no me contaron, en la historia que yo no conocía” (Chacón *ápu*d Alapont s.f., en línea). En la misma entrevista, junto al amor a su tierra y su habla, asoma la compasión por su gente:

La guerra en Extremadura fue durísima, en la zona de Badajoz fue muy rápida la sublevación y las represiones fueron bestiales. Lo que he podido constatar es que todavía hay mucho dolor y todavía hay muchos recuerdos que se han grabado y están ahí. (en Alapont s.f., en línea)

Violencia institucional

La voz dormida se extiende sobre la violencia institucional que el régimen franquista aplica a los derrotados en la guerra civil⁴. La perspectiva funesta y la realidad lacerante abren la novela, cuya primera frase reza: “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia”⁵. Y poco más adelante, en esta primera página, explica:

Ya se había acostumbrado a hablar en voz baja, con esfuerzo, pero se había acostumbrado. Y había aprendido a no hacerse preguntas, a aceptar que la derrota se cuele en lo hondo, en lo más hondo, sin pedir permiso y sin dar explicaciones. Y tenía hambre y frío, y le dolían las rodillas. (Chacón 2002: 13)

4 Sobre la realidad histórica de esta violencia institucional y los traumas psico-sociales consiguientes, véase el trabajo de José María Ruiz Vargas (2006), que habla de “cuarenta años de feroz represión” y de “terror institucionalizado” bajo diferentes formas durante la dictadura franquista: persecuciones, detenciones, fusilamientos, cárceles y campos de concentración, tortura, hambre, etc. Todo ello contribuyó, según este investigador, a perpetuar “las profundas heridas psicológicas heredadas de la guerra” (2006, en línea).

5 El principio anticipatorio es un recurso clásico, que también se ha usado en textos hispánicos muy conocidos (*vid.* Nichols 2003, y también Servén 2006).

Sin embargo, el párrafo termina: “pero no podía parar de reír” (Chacón 2002: 13).

Así, ya desde su inicio, este relato va a mostrar las duras condiciones en que viven las mujeres vencidas en la guerra civil española, y va a acompañar el relato de sus penalidades con el de su heroica resistencia a la desesperación.

La figura central de esta novela es Pepita, menuda, indefensa, débil y rubia, que nunca se creyó valiente, pero socorre a su hermana y a otras presas, participa en encuentros clandestinos y protege a los proscritos, con uno de los cuales se acabará casando.

La violencia y el hacinamiento en las cárceles franquistas de mujeres se muestra a lo largo del libro mediante episodios que combinan violencia psicológica, verbal y física, como aquel en que las presas son obligadas a besar una imagen del niño Jesús que exhibe la monja, poco después de que el sacerdote las insulte en su homilía (capítulo 32). Precisamente de este episodio deriva el encarcelamiento de una de las presas, Tomasa, que se rebela frente a la imagen del niño Jesús y en vez de besarlo le muerde un pie y le arranca un dedo con los dientes: a resultas del incidente, Tomasa es golpeada y recluida incomunicada en una celda de castigo. Y es allí donde su obstinación termina por dar título a la novela. De repente cuenta que tenía una familia, “cuenta a gritos su historia para no morir” (2002: 213): cuenta cómo los mataron a todos, y entre llanto y gritos sale su historia, la historia de que todos habían muerto: “Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto” (2002: 215). El dolor indecible de esta mujer por fin se expresa y ese silencio espantado ahora roto⁶ es lo que da

6 Según ha explicado Inma Chacón (2004: 236), hermana de la autora y también novelista: “Desde sus primeras páginas, la novela muestra cómo sus protagonistas se vieron obligados a callar, a bajar la voz, a comunicarse con gestos y con miradas. Dulce recupera la palabra silenciada, no solo para que

título a la novela⁷. Esas son las historias de las presas que evoca la novela, ese es el rótulo que pudiera aplicarse al núcleo de la misma: las derrotadas han vivido tragedias indecibles.

Como explica María Teresa López de la Vieja cuando se refiere a la forma de transmisión de la experiencia traumática colectiva, “el destino individual da la auténtica medida de los hechos, puesto que muestra de manera precisa, en singular, cuán importante fue el daño...”; es decir: en la experiencia concreta se encarna “la verdad de la guerra” (2003: 133). Por eso son tan eficaces novelas como *La voz dormida*, que además emprende un camino metanarrativo cuando da cuenta de la habitual dificultad que se produce cuando queremos expresar “experiencias extremas” (2003: 134). Dulce Chacón desempeña en esta novela el papel de ese “testigo estético”, del que habla López de la Vieja (2003: 139) recogiendo un bloque semántico forjado por Jorge Semprún; es decir: la novelista se convierte en un testigo capaz de dar cuenta de experiencias trágicas al conjugar la información histórica con la narración de situaciones particulares reales o verosímiles. Los agradecimientos que la escritora recoge al final de su novela no dejan lugar a dudas de que la narradora se documentó cuidadosamente a través de testigos y textos para llegar a tejer la red de su relato.

Así, Dulce Chacón se sitúa, como en relatos suyos anteriores, en un terreno fronterizo entre la ficción y la realidad, y de nuevo

puedan gritarla los perdedores de la guerra civil, sino también para que puedan escucharla los que la ganaron”.

7 Inma Chacón explica que la autora “Tardó tiempo en encontrar el título de *La voz dormida*”; y da fe de que Dulce Chacón barajó otros títulos, como *Diario de una mujer muerta* o *La muerte no huele a mandarinas*; al fin, tomó unos versos de su propio poemario titulado *Contra el desprestigio de la altura*, de 2003, para dar título definitivo al libro.

emparenta con géneros documentales⁸. Según confesó la propia escritora en entrevista concedida a José Luis Morante, durante cuatro años estuvo recogiendo información escrita y oral antes de redactar *La voz dormida*; trataba de indagar en la memoria, de reflejar la lucha de las mujeres republicanas; Chacón explicaba que en su libro “[h]ay una inquietud generalizada por recuperar la memoria, la historia que nos negaron y que nos pertenece, y por reivindicar la dignidad de los que se vieron obligados a guardar silencio durante un tiempo excesivamente largo” (*ápu*d Morante 2003: 46).

Gran parte de la novela está dedicada a mostrar los padecimientos y reacciones de las mujeres encarceladas⁹, y cómo los miembros del Partido, del Socorro Rojo y sus simpatizantes, velaban por ellas. Los comunistas constituyen una red que sostiene y alienta a los derrotados, a los represaliados, a los torturados. Comunistas son quienes rodean a Pepita y la ayudan, quienes están ligados a ella por el afecto y el mutuo apoyo: su hermana, su cuñado, el médico para el que trabaja, la patrona de la casa de huéspedes que le da cobijo... *La voz dormida* es la epopeya de los comunistas de base, de las mujeres republicanas y, también, por extensión, de todos cuantos entregan su vida a una lucha heroica y que, sin embargo, no pasarán a la Historia, serán olvidados por la posteridad. Geraldine C. Nichols, en su excelente reseña de la novela, terminaba diciendo:

8 Otro tanto había hecho antes en *Algún amor que no mate*, ligada a una amplia documentación que además fructificó en un reportaje periodístico de actualidad; *vid.* al respecto la bibliografía final del presente trabajo.

9 Las cárceles y los tormentos que en ellas soportaron los enemigos de un bando y de otro, constituyen una temática frecuente durante la guerra y años posteriores, según Maryse Bertrand (1996: 27). El sobrecogedor puñado de historias que baraja Dulce Chacón se alinea por tanto con otros relatos españoles del siglo XX, sean novelas-testimonio o crónicas autobiográficas.

Recorren esta novela los temas del silencio y la voz – borboteando, entrecortada como los breves capítulos-; de la memoria y del olvido; de la historia oficial y la historia de los vencidos; del valor de la palabra, de la solidaridad y la resistencia. Y del amor. *La voz dormida* es un testamento inapreciable y una novela inolvidable. (2003: 124-5)

La voz de las mujeres

De acuerdo con lo explicado más arriba, Dulce Chacón noveló distintas formas de violencia traumática aplicadas a la mujer. Y entre las reacciones que esa violencia provocó en las víctimas, destacó el silencio espantado, que forma parte de las reacciones psicológicas documentadas científicamente frente a los episodios traumáticos. Psicoanálisis, psiquiatría, neurobiología, sociología, pese a sus enormes diferencias de criterio, han abordado un fondo conceptual común que suele denominarse *stress post-traumático*: un desorden de la memoria debido a emociones extremas de terror y sorpresa causadas por sucesos externos al sujeto y que este es incapaz de asimilar; como resultado, se producen consecuencias devastadoras sobre la estabilidad, el comportamiento y la vida del individuo (Moreno Nuño 2006: 100-101).

Así, Dulce Chacón aporta su particular versión de los padecimientos de las mujeres: ofrece historias sobre el esfuerzo cotidiano y la lucha por la supervivencia de personajes anónimos. Sus mujeres no son expertas en la lucha feminista, ni están doctrinariamente formadas en ideario alguno. Son mujeres de escasa o nula formación cultural, baja clase social muy a menudo, y nada preparadas desde el punto de vista ideológico. Al mostrar las peculiares intersecciones de género y clase que vive cada una de ellas, la autora despliega todo un repertorio de situaciones de violencia a que se ven sometidas y de formas de resistencia para

salir adelante. Cuando habla de la guerra y la posguerra, sus heroínas derrotadas, humilladas y silenciadas adquieren talla épica, así Isidora y Catalina en *Cielos de barro*, o Pepita y las presas de *La voz dormida*; cuando se trata de mujeres actuales maltratadas o asesinadas, el relato muestra el dolor y el sinsentido de la agresión a la mujer, como en *Algún amor que no mate* o en *Háblame, musa, de aquel varón*. Las heroínas de Dulce Chacón configuran un modelo femenino que lucha contra el silencio y el olvido, contra la represión y la muerte. La fuerza de estas mujeres es la fuerza de la memoria, del recuerdo; la fuerza que emerge del silencio, y “cuenta a gritos su historia para no morir” (Chacón 2002: 213), para no sucumbir a la locura (2002: 214). El deseo de recuperar la voz de un colectivo amordazado está en el origen de varias novelas de Dulce Chacón; la voz de las mujeres condenadas a un silencio lleno de espanto se enseñoorea de sus relatos¹⁰.

Las dos últimas novelas de Dulce Chacón, *Cielos de barro* y *La voz dormida* recuperan además la voz de los vencidos en la última guerra civil española: no solo se dirigen a romper el silencio de unas mujeres afectadas por una violencia traumática, sino también a superar el silencio social y político que escondió las voces de los derrotados en la guerra civil española. En su artículo “Las mujeres que perdieron la guerra”, Dulce afirmaba que “es

10 Pese a su evidente intención de hacer oír la voz de las mujeres, Dulce Chacón rechazó la noción de “Literatura femenina”. En su entrevista con Vicente Alapont explicó: “La literatura femenina no existe, existe una literatura escrita por mujeres y una literatura escrita por hombres, escrita por homosexuales, escrita por morenos, por rubios, por pelirrojos... Pero solamente a la literatura escrita por mujeres se le pone un apelativo: femenina. Eso me parece que es menospreciar a la mujer que escribe. La literatura no necesita de adjetivos, es universal”. En su rechazo coincide con otras escritoras feministas y combativas de su generación, como Rosa Montero, que negaba: “No hay literatura femenina como no hay una literatura masculina. Es imposible adjetivar así” (Escribano 2000, *ápu*d Potok-Nycz 2003).

preciso luchar contra el olvido” (2002: 51) y aseguraba: “aún no conocemos la historia silenciada, la historia de los que perdieron la voz tras perder la guerra...” (2002: 53)¹¹. Ese silencio ha de ligarse a la censura y a la represión impuestas en la posguerra por el régimen franquista, y prolongó sus efectos durante la Transición política en que era preciso no despertar a los demonios del pasado¹².

En entrevistas concedidas con motivo de la publicación de sus dos últimas novelas, Dulce Chacón se refirió a su perspectiva sobre la existencia de un silencio histórico de décadas y sobre la necesidad de romperlo. En entrevista con Alapont afirmaba: “yo soy una persona de izquierdas”, y poco más adelante explicaba sobre la última guerra civil española: “Yo no creo que sea necesario el olvido, creo que es necesario el conocimiento, y tengo que conocer de una parte y de otra lo que pasó para poder pasar página, como dicen, pero primero escribirla y leerla, luego pasarla” (Chacón *ápu*d Alapont s.f., en línea). Y en la misma entrevista estimaba: “Han sido cuarenta años de silencio. Cuarenta años dan para mucho, para muchos silencios y para muchos secretos, y para mucha gente sin poder hablar, no porque no quisieran sino porque es un silencio impuesto” (*ápu*d Alapont s.f., en línea).

Así, las dos últimas novelas de Dulce Chacón, *Cielos de barro* y *La voz dormida*, surgen de la necesidad de “indagar en la Historia de España que no me contaron, aquella que fue censurada

11 Poco después aparecería su novela *La voz dormida*.

12 La impresión de que existió un “pacto de silencio” en la transición española, se expresa en libros y artículos de fines de los años noventa del siglo XX. *Vid.* por ejemplo Paloma Aguilar Fernández (1996: 21-22). Sin embargo, el historiador Santos Juliá y otros consideran que hubo un vivo debate sobre el pasado en ese periodo y que “durante la transición no hubo silencio ni amnesia, que se escribió y debatió sin parar, en todos los medios, en todos los formatos, sobre el franquismo, sobre la guerra, sobre la república” (Pasamar 2012: 97). Sobre el sentido y alcance de ese debate puede consultarse el trabajo del mencionado historiador.

y silenciada” (Velázquez Jordán 2002-3, en línea), porque la historia oficial es un relato contado exclusivamente desde la óptica de los vencedores:

La mayor parte de la información que tenemos los españoles ha sido la historia que nos han contado los vencedores de la guerra civil. Los vencedores ocultaron gran parte de la historia que no interesaba que se supiera. Esa parte oculta y en sombras es la que intentamos recuperar muchos, a través de las novelas, del cine, de los documentales. Hay en España, una inquietud por adentrarnos en esa época. Hay que darle a la memoria el lugar que debe ocupar. (Chacón *ápu*d Velázquez Jordán 2002-3, en línea)

De ahí que confiese su “legítimo deseo de recuperar una memoria olvidada y secuestrada” y que afirme durante el invierno 2002-2003, en su ya citada entrevista con Santiago Velázquez Jordán:

Hay muchísimo que contar. Yo he hablado con gente que no había hablado de esto con nadie, gente que me pide que cierre la ventana para poder hablar, pues teme que sus vecinos la escuchen o que la señalen con el dedo. Eso significa que no se ha hablado todo lo que se debería haber hablado. (2002-3, en línea)

La recuperación de la memoria del bando silenciado no es una iniciativa de Dulce Chacón, sino que constituye una operación histórico-literaria colectiva. Sobre sus inicios conviene tener a la vista las palabras de Maryse Bertrand de Muñoz, que ha observado una proliferación notoria de novelas sobre la guerra civil a partir de la desaparición del general Franco: “Con la muerte de Franco, [...] parece como una explosión la cantidad de novelas sobre la guerra que se publicaron desde entonces: son más de

ciento cincuenta las que llevo reseñadas”, decía la investigadora en 1996 (1996: 25). Por su parte, José María Izquierdo constataba un cambio de rumbo desde que se inicia el gobierno del Partido Popular en 1996; según este investigador, es entonces cuando el pacto de silencio sobre el pasado inmediato que había estado vigente a lo largo de la Transición y del periodo de gobierno de la socialdemocracia, deja paso al intento de recuperación de la memoria histórica. Surge por entonces un enorme interés por indagar sobre la realidad de la guerra, sobre el bando derrotado al que se robó la palabra, sobre los maquis... Y así, florece a fines del siglo XX y primeros del XXI, un conjunto de relatos más o menos favorecidos por la fama y que versan sobre la guerra civil y sus secuelas inmediatas; sus autores han nacido en torno a los años cincuenta del siglo XX: Félix de Azúa (*Cambio de bandera*, 1991), Alfons Cervera (*El color del crepúsculo, Maquis, La noche inmóvil, La sombra del cielo*, 1995-2003), Andrés Trapiello (*La noche de los cuatro caminos*, 2001), Javier Cercas (*Soldados de Salamina*, 2001), Dulce Chacón (*La voz dormida*, 2002), Jesús Ferrero (*Las trece rosas*, 2003), Manuel Rico (*Los días de Eisenhower*, 2002), Jordi Soler (*Los rojos de ultramar*, 2004), etc.

Dulce Chacón, perteneciente a ese mismo grupo generacional, se suma a los esfuerzos de sus coetáneos mediante la recuperación de una voz doblemente secuestrada: la voz de las mujeres que formaron parte del bando derrotado en la guerra civil. Cuando explica la génesis de *La voz dormida*, la novelista apunta:

La mujer perdió dos veces. Perdió la guerra civil y perdió los derechos civiles que había logrado durante la República. En el primer caso, perdieron las mujeres republicanas, en el segundo, las dos, tanto republicanas como nacionales, porque fueron relegadas al ámbito doméstico. (Chacón *ápu*d Velázquez Jordán 2002, en línea)

Con ello, la novelística de Dulce Chacón ha aportado a las mujeres españolas actuales formas de autorrepresentación ligadas a la concepción heroica del género femenino como participante en la resistencia frente a la opresión. Giuliana di Febo destacaba en 1997 la “interdependencia entre evocación del pasado y representaciones colectivas”, de tal modo que “recordar es, pues, un proceso no separable de la identidad” (1997: 240). A este respecto, la experiencia de resistencia compartida en las cárceles franquistas por mujeres de distintas generaciones y orientación política, contribuye a fijar una visión polarizada de los bandos enfrentados en la última guerra civil española, pero ofrece además una oportunidad de identificación con un género cohesionado.

En realidad, como explica Di Febo, la visibilidad del protagonismo femenino en la guerra española se había empezado a concretar en publicaciones aparecidas desde los años setenta (1997: 245), pero Dulce Chacón viene a convertir esa práctica política en una práctica cultural: se alinea con quienes tejen la memoria histórica en el discurso artístico, y lo hace con tal acierto que seduce a una enorme masa de lectores. Como explicaba Santos Sanz Villanueva (2003) a la muerte de la autora de *La voz dormida*:

[Dulce Chacón] quiso con esta novela descubrir el papel de las mujeres en la oculta batalla de la posguerra por la libertad. El protagonismo femenino ha sido escaso tanto en la historiografía como en la novela y Chacón se propuesto destacarlo. Como quiera que sea, de esa necesidad de eludir la memoria, que acompaña al trauma colectivo de la guerra, nace el empeño de Dulce Chacón en recuperar el recuerdo, no con afán vengativo y de revancha, sino con el fin de pasar, por fin, página. (2003, s.p.)

Han sido analizados ciertos relatos actuales como exploraciones de los efectos del trauma que supuso la última guerra civil española (Moreno Nuño 2006). A ellos pudieran añadirse, en un lugar de honor, algunas de las novelas de Dulce Chacón; pero ella no se limitó a contar los efectos de la guerra, sino que analizó otras formas de violencia traumática contra la mujer. Y nótese que su eficaz labor como “testigo estético” no está reñida con la construcción mitologizadora de la mujer española contemporánea.

Bibliografía:

- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (1996) *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid, Alianza.
- ALAPONT, Vicente “Entrevista a Dulce Chacón”. En: www.mujeractual.com [varias consultas].
- ALBERDI, Inés y MATAS, Natalia (2002) *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Madrid, Fundación La Caixa.
- DI FEBO, Giuliana (1997) “Memoria de mujeres en la resistencia anti-franquista: contexto, identidad, autorrepresentación”. *Arenal*. 4, 2: 239-254.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1996) “Novela histórica, autobiografía y mito”. En: José Romera Castillo *et al* (eds.) *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid, Visor: 19-38.
- CHACÓN, Dulce [1996] (2002) *Algún amor que no mate*. Barcelona, Planeta.
- [1997] (2003) *Blanca vuela mañana*. Barcelona, Planeta.
- [1998] (2004) *Háblame, musa, de aquel varón*. Barcelona, Planeta.
- (2000) *Cielos de barro*. Barcelona, Planeta.
- (2002) “Las mujeres que perdieron la guerra”. *El País Semanal*. 1 de septiembre: 46-53.

- (2002) *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara.
- (2003) "Mía o de nadie". *El País Semanal*. 2 de junio: 38-44.
- CHACÓN, Inmaculada (2004) "Los títulos de la mirada". En: Ángeles Encinar et al (eds.) *Género y géneros, II. Escritura y escritoras iberoamericanas*. Madrid, UAM ediciones.
- GENETTE, Gérard (1972) *Figures, III*. Paris, Eds. Du Seuil.
- IZQUIERDO, José María: "La literatura de la generación del cincuenta en España y la narrativa actual de la memoria". En: <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/Izquierdo.pdf> [varias consultas en 2014].
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (2003) *Ética y literatura*. Madrid, Tecnos.
- ESCRIBANO, Pedro (2000) "Rosa Montero: El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje", entrevista. *Espéculo*. 14. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html> [varias consultas].
- MORANTE, José Luis (2003) "Dulce Chacón. El rescate de la memoria". *Clarín*. 8, 47: 44-46.
- MORENO NUÑO, Carmen (2006) *Las huellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones libertarias.
- NICHOLS, Geraldine (2003) "Reseña de *La voz dormida*". *España Contemporánea*. 16, 2: 124-5.
- PASAMAR, Gonzalo (2012) "De historia y memoria, una entrevista con el profesor Santos Juliá". *Historiografías*. 3 (Enero-Junio, 2012): 89-98.
- POTOK-NY CZ, Magda (2003) "Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina". *Lectora: revista de dones i textualitat*. 9: 151-160.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2009) "Guerra y sexo: violencia y violación de guerra en la literatura de gran divulgación a principios del siglo XX (España)". En: Marie Claude Chaput y Manuelle Peloille (eds.) *Sucesos, guerras, atentados. La escritura de la violen-*

- cia y sus representaciones. En: file:///C:/Users/carmen2/Downloads/DialnetGuerraYSexoViolenciaYViolacionDeGuerraEn-LaLiteratu-3825941%20(1).pdf [varias consultas].
- RUIZ-VARGAS, José María (2006) "Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura Franquista". *Hispania Nova, Revista de Historia Contemporánea* (Separata). 6. Y en: <http://hispanianova.rediris.es/> [varias consultas].
- SANMARTÍN ESPLUGUES, José (2007) "¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia". *Daimón, Revista de Filosofía*. 42: 9-21.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2003) "Dulce Chacón. El compromiso con la memoria". *El Mundo*. Jueves 4 de diciembre.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2004) "La mujer maltratada en la versión de Dulce Chacón". En: *El personaje en la narrativa actual. XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 205-216.
- (2006) "La narrativa de Dulce Chacón: memoria de las perdedoras". *Arbor*. 182, 721: 583-591.
- VELÁZQUEZ JORDÁN, Santiago (2002-3) "Dulce Chacón: La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado", entrevista. *Especulo* (UCM). 22. En: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html> [varias consultas].

Nuevas narraciones españolas sobre la experiencia política femenina de izquierdas*

Aránzazu Calderón Puerta
(Universidad de Varsovia)

Tomasz Żukowski
(Academia Polaca de Ciencias)

La polémica de los últimos años en torno a la memoria histórica en España ha permitido explorar nuevas posibilidades narrativas acerca de la experiencia (política) femenina durante la Segunda República, la guerra civil y la resistencia antifranquista. Han salido a la luz vivencias que hasta hace poco habían pasado desapercibidas.

Muchas investigadoras, escritoras y directoras de cine (junto con algunos de sus compañeros masculinos) llevan años intentando describir las luchas emancipadoras en su marco histórico, sin omitir la descripción de los modelos culturales de la época dada y los efectos de los mismos. Se han decidido a prestar atención a la experiencia personal de las participantes en los acontecimientos. Así, han logrado desvelar el conflicto entre las mujeres que luchaban por la emancipación y los modelos de género dominantes tanto en la derecha como en la izquierda; en este último caso, les interesa estudiar la inmersión de revolucionarios y revolucionarias en dichos modelos dominantes, así como los intentos

* Investigación financiada por el programa del Ministro polaco de Ciencias y Educación Superior que lleva por título “Programa Nacional de Desarrollo de las Humanidades” durante el año 2014.

y estrategias de superación de las limitaciones patriarcales inherentes a los mismos.

El resultado es que estas narraciones españolas (catalanas, vascas, etc.) abren cuatro campos interrelacionados. Por una parte, subrayan la importancia de la actividad de las mujeres, mostrando cómo esta determina y altera sus aspiraciones, al igual que la percepción de su papel personal en los acontecimientos históricos y su nivel de autoestima; en una palabra, su imagen de sí mismas. Muestran el proceso de formación de nuevas identidades que van más allá de los modelos tradicionales, tanto más que tanto la sociedad en su conjunto como los movimientos de izquierdas se encontraban entonces inmersos en la lucha contra los mismos. En segundo lugar, dichas narraciones ponen en evidencia las posibilidades reales (imperceptibles para la mayoría de los proyectos de carácter emancipador) de autodefinición como sujetos de ciudadanas y ciudadanos en función de la diferencia de prácticas vinculadas al género, a la vez que las desigualdades y conflictos derivados de ello¹. En tercer lugar, suponen una narración heroica de la emancipación femenina dentro de los movimientos de izquierda, demostrando con frecuencia los límites de los mismos. Por último, recurren a las historias de figuras de segundo plano –de las mujeres que constituían las redes sociales de apoyo–, gracias a las cuales fue posible el funcionamiento de las organizaciones de izquierdas. Todos estos elementos cambian de modo radical la imagen de la revolución y de la izquierda como conjunto.

Debemos comenzar el análisis de la narración de las mujeres de izquierdas con una paradoja: el reconocimiento de la igualdad de género como problema político y al mismo tiempo su omisión por parte del movimiento obrero de la primera mitad del siglo

1 Sobre la formación de la identidad de las revolucionarias y sobre las contradicciones vinculadas a dicho proceso, *vid.* Calderón Puerta y Żukowski (2015).

XX. España no fue una excepción a la regla en este sentido. La Segunda República y la guerra civil supusieron un periodo de emancipación para la mujer sin precedentes. Sin embargo, como afirma Martha Ackelsberg, el género se convirtió de nuevo en un elemento constituyente de lo que se define como político. Las mujeres, como tales, no eran consideradas seres políticos (2006: 257). En otro lugar afirma Ackelsberg:

En el terreno de la política la afirmación de que las mujeres son fundamentalmente diferentes a los hombres ha sido usada tanto para justificar la relativa marginación de las mujeres del poder político y social como para culpar a las mujeres por ello. Sindicatos y partidos políticos han organizado sus programas según criterios masculinos [...]. Además, han tendido a desdeñar, ridiculizar y negar la importancia política de las acciones de protesta que han llevado a cabo las mujeres, en beneficio propio o en el de otros². (2006: 251)

La izquierda europea era hija de su época. No fue capaz de liberarse de los estereotipos enraizados en la cultura dominante. Por ello resulta aún más interesante la historia de las mujeres que comienzan su andadura política en estas condiciones, así como las narraciones que se estratifican en torno a la experiencia de todas ellas.

Las “rojas”, “mujeres públicas”

Mujeres como La Pasionaria o las milicianas armadas constituyen iconos de la guerra civil y de la revolución en España. “Durante la

² Este fenómeno continúa estando vigente en Polonia. Se puede comparar por ejemplo con la narración sobre la huelga en Żyrardów en 1981 (*vid.* Mrozik 2011: 150).

guerra las mujeres alcanzaron una visibilidad y un reconocimiento jamás logrado anteriormente”, podemos leer en el catálogo que acompañó a la exposición *100 años en femenino*. “Algunas llegaron a desempeñar destacadas responsabilidades políticas, como fue el caso de la anarquista y miembro de la FAI Federica Montseny, primera mujer ministra en España” (Rubio y Tejeda 2012: 44). La presencia femenina en la esfera pública, una evidente prueba de emancipación, estaba inmersa a pesar de todo en las prácticas patriarcales. En opinión de Mary Nash “a la propaganda inicial que incidía en la necesidad de la mujer beligerante, de la mujer enfundada en un mono azul que exhortaba a los hombres a cumplir su deber de alistarse, sucedió muy pronto la consigna de «los hombres al frente, las mujeres a la retaguardia»” (1999: 98 *ápu*d Egidio León 2011: 50). Estos intentos de entrar en una esfera reservada a los hombres fueron vinculados a un estigma simbólico que aplicaron ambos bandos de la guerra. Era generalizada la opinión

que identificaba a las milicianas, y por extensión a la mujer republicana, con el significado peyorativo implícito en la expresión: mujeres públicas, mujeres de la vida. Cabe reflexionar sobre esta distorsión, presente incluso entre la propia izquierda. Puede aducirse para justificarla que se trataba de una sociedad no habituada a la presencia de la mujer en la vida pública. [...] Lo cierto es, no obstante, que esa connotación negativa las acompañó durante su vida³. (Egidio León 2011: 50-51)

Cuando terminó el conflicto armado “la destrucción del vencido se convirtió en prioridad absoluta” para los vencedo-

3 Esta mentalidad es la que muestra Almudena Grandes en su novela *Inés y la alegría* en el episodio del acoso sexual que la protagonista, de pasado “rojo”, sufre por parte de Garrido, un falangista depravado y obsesionado por la imagen erotizada de las “mujeres vestidas con mono” (2011: 134-135).

res, como afirman los historiadores Julián Casanova y Carlos Gil Andrés (2009: 232). La etiqueta denigratoria de “rojo” pasó en la posguerra a designar “no solo la filiación política de izquierdas de otros tiempos, sino una suerte de «suciedad», el hecho de ser distinto, el hecho de ser un paria” (Richards 1999 *ápu*d Casanova y Gil Andrés 2009: 234).

En el caso de las mujeres la “adhesión a la rebelión” resultaba un escándalo que iba más allá del compromiso político y se extendía a fantasías de degeneración “moral”. En opinión de Ángeles Egido se trataba de un “eufemismo que esconde diversos delitos como haber insultado a los fascistas, profanado cadáveres, militado en organizaciones juveniles, asistido a los milicianos o, sobre todo, denunciado a «personas de orden»” (2011: 53). “Impuras” y sospechosas se volvieron no solo las mujeres que habían pertenecido a organizaciones de izquierdas como las milicias, sino también todas aquellas que habían estado vinculadas de algún modo a la República (por ejemplo, las novias, esposas, madres, hermanas o simplemente amigas de hombres comprometidos políticamente con la izquierda). Con frecuencia fueron condenadas por actos cometidos durante la República, es decir, previos al conflicto armado.

A las mujeres del bando de los vencidos “[h]abía que vigilarlas, reeducarlas y purificarlas, con aceite de ricino si era necesario, para que arrojaran los demonios de su cuerpo” (Casanova y Gil Andrés 2009: 234). Como comenta Michael Richards

se les rapaba la cabeza [...]. La Sección Femenina y la Iglesia se cebaron sobre las rojas y las mujeres de los rojos, hundiéndolas en la miseria moral y física, y martirizándolas con los verdaderos símbolos de la mujer representados por la Virgen María, Isabel la Católica y santa Teresa de Jesús. (*ápu*d Casanova y Gil Andrés 2009: 236)

De modo que se sexualizaba a las mujeres comprometidas con las izquierdas, limitándolas a un papel en el que no había lugar para el carácter político de su actividad. En este sentido, Egido subraya “el carácter *específico* de la represión destinada a las mujeres, castigadas esencialmente por subvertir el orden social y moral que pretendían imponer los vencedores, frente al caso de los hombres condenados, estos sí expresamente, por su militancia política” (2011: 54).

Voces dormidas

Tras el fin de la dictadura, empezó a recuperarse la memoria de los iconos femeninos de la revolución, pero la participación en los acontecimientos de las mujeres a pie de calle y sus vivencias continuaron en gran medida a la sombra.

El trabajo con testimonios, los cuales tradicionalmente no han tenido cabida en la Historia con mayúscula, exige la aplicación de herramientas específicas de trabajo. Anna Aguado destaca la importancia de “los estudios sobre las identidades y actuaciones de las mujeres dentro de las culturas obreras”, en las que

se ha dado una situación de doble invisibilidad de las mujeres: tanto por la subordinación de género existente también en las clases trabajadoras, como por la extendida creencia de que ellas eran “militantes secundarias”, hasta el punto de que tradicionalmente sus acciones y estrategias de resistencia han sido ignoradas. (Vega 2010: 12)

Por tanto, un primer paso necesario era dar voz a las participantes en los acontecimientos. Las investigadoras que centran sus estudios en la historia de las mujeres de izquierdas han dedicado sus esfuerzos a reunir este tipo de relatos. Con sus recuerdos está construido el documental *Mujeres en pie de guerra* de Susana

Koska, del año 2004. En entrevistas está basado asimismo el libro *Pioneras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo* (Vega 2010) y el de Martha Ackelsberg *Mujeres Libres. El Anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres* (1991). De modo paralelo se interesan por la experiencia de luchadoras de la izquierda tanto la literatura como el cine, planteando cuáles son las características específicas de la situación vital de las mismas, sobre su vida diaria, las razones de su compromiso político y sobre el lugar que ocupaban en las organizaciones de izquierdas.

En opinión de Anna Aguado,

aún está pendiente el desarrollo del análisis de una memoria sin exclusiones para una historia crítica, desde el punto de vista tanto histórico como político, a partir de la recuperación de memorias subalternas, marginadas y silenciadas, frente a una supuestamente única “memoria histórica”, que podría convertirse en una instancia de poder. Porque la memoria, individual y colectiva, es siempre una construcción discursiva, compuesta de elementos simbólicos. (*ápu*d Vega 2010: 10)

Heroínas de una historia heroica bien distinta

Las protagonistas de la revolución en España quedan a la sombra dentro de una narración más importante para la izquierda: la de la emancipación. El enorme esfuerzo que se lleva a cabo para transformar la realidad resulta ser exclusivamente masculino. El primer paso para la recuperación de las voces dormidas consiste por tanto en distinguir los intentos revolucionarios dentro de los movimientos de izquierda, así como la lucha heroica de las mujeres en ellos implicadas.

Dicho tema es precisamente el que interesa a Vicente Aranda en la película *Libertarias* (1996). La estructura narrativa del film pone en evidencia las contradicciones entre la teoría y las prácticas dentro de la propia izquierda. La revolución, de la que surgieron figuras como Federica Montseny y que supuso un enorme cambio respecto a la situación de la población femenina de la época, resulta tener su lado patriarcal y discriminatorio. Aranda observa las vidas de mujeres que actúan en los márgenes de la emancipación posible y que intentaban alcanzar aquello que en los años treinta era prácticamente inimaginable.

Desde la perspectiva de las protagonistas resulta posible una crítica a la corriente principal del movimiento revolucionario. Se vuelven entonces visibles elementos del patriarcado que no pueden percibir los actores principales de la revolución. La izquierda resulta constituir una parte de la cultura de la que surge y a la que al mismo tiempo se opondrá. Aranda extrae y deconstruye las estructuras patriarcales de las prácticas y del pensamiento. En contraste con los deseos de estas mujeres en el centro de la narración, el *etos* masculino y el estilo heroico de Durruti resultan inaceptables, al igual que la argumentación de Montseny⁴. Los motivos de la revolución siguen vigentes, pero la historia narrada en el film se centra en sus limitaciones, en ese paso que la izquierda del momento en su mayor parte no estaba preparada para dar.

Las anarquistas de Mujeres Libres son, para Aranda, protagonistas de una historia heroica que se diferencia de modo radical del patetismo de Durruti, y no solo en cuanto a un sujeto de género femenino: se trata de un intento de alcanzar un horizonte más allá del accesible para la mayoría. Nos referimos al valor

4 Nos referimos a la escena en la que las protagonistas escuchan un discurso de Durruti a través de altavoces y a las palabras que les dirige Montseny en la sede de Mujeres Libres.

para criticar y dar forma a la propia voz desde la posición de la minoría y contra los esquemas incuestionables del entorno directo, de la creación de estrategias para la actividad autónoma y de la capacidad de resistencia ante la carencia absoluta de modelos existentes previos. Aranda percibe en esta historia lo sublime de una libertad alcanzada contra viento y marea: un patetismo revolucionario por excelencia, pero al mismo tiempo radicalmente distinto al que ha dominado hasta hace bien poco en la memoria colectiva española.

Las protagonistas de *Libertarias* mueren en los enfrentamientos con las tropas de Franco. Los soldados del Ejército de África las violan o asesinan. La única que se salva es María, la monja, que se libra de la muerte gracias al medallón del convento que lleva colgado del cuello. En la escena final del film María encuentra entre los detenidos a Pilar, una compañera en la lucha, degollada por una bayoneta y ya moribunda, incapaz de emitir palabra. Su voz permanecerá silenciada por más de sesenta años, doblemente condenada: tanto por la dictadura como por la memoria de la izquierda, para la que Mujeres Libres constituyó un elemento marginal carente de importancia.

Sobrevive en cambio una figura emblemática: la ex monja. Sus peripecias conforman el eje narrativo de la historia, pues la conocemos ya en las primeras escenas y será la única superviviente de los acontecimientos contados en la película. Para ella la revolución constituye una experiencia clave. Pese a no haberse involucrado del todo en la misma, le permite entrar en contacto con nuevas posibilidades existenciales. De manera inconsciente se produce en ella un cambio fundamental. Pertenece y al mismo tiempo no pertenece al grupo de mujeres con el que pasa la guerra. Al final es reconocida por el oficial de Franco como “católica” y por tanto “de las nuestras”. El mismo oficial le dice a un soldado, señalando el cuerpo de las anarquistas: “Limpiad de ahí esa basu-

ra”. Es evidente que María no volverá a ser la misma que era en los tiempos del convento. Abandonada, a medio camino entre el antiguo y el nuevo orden establecido, se encargará de transmitir la memoria de sus compañeras, así como sus experiencias.

La experiencia femenina en la oposición antifranquista

Mucho menos visibles resultan las historias que cuestionan la narración heroica como tal y que muestran el trasfondo silenciado de la misma: las redes sociales, pero sobre todo el hogar, entendido este como el espacio donde se reproduce el ente social, imprescindible y al mismo tiempo omitido e ignorado de manera sistemática en las narraciones sobre la lucha. Es a las mujeres a quienes les corresponde, de acuerdo al modelo cultural, la responsabilidad vinculadas al entorno familiar.

Las historias de mujeres en posiciones marginales dentro la izquierda, no comprometidas pero por distintas razones vinculadas a la conspiración antifranquista, interesaron a la escritora Dulce Chacón. En la novela *La voz dormida* (2002) leemos un diálogo entre Paulino, comunista y combatiente (conocido entre los guerrilleros como Chaqueta Negra), y Pepita, que no quiere saber nada de política pero que está vinculada al Partido Comunista por el hecho de que su hermana Hortensia (esposa de un compañero de Paulino) está esperando su sentencia de muerte por haber luchado en las milicias durante la guerra civil. Paulino declara: “Tienes que saber que soy un hombre político y que nadie podrá cambiar mis ideas. Nadie. Esto es una cosa más seria que si hubiera tenido un hijo, y será así hasta que me muera, o hasta que me maten si es que me tienen que matar”. Ella, por su parte, es consciente de que: “la mujer que comparta tu suerte ha de ser conforme con eso” (Chacón 2002: 155). Uno podría tener

la impresión de que se enfrenta a una historia de sobra conocida. Pero en este caso resulta que Pepita es la protagonista de la novela de Chacón; Paulino constituye tan solo el marco narrativo de la historia de la joven.

La participación invisible y las redes sociales

La voz dormida constituye un mosaico de figuras femeninas comprometidas de manera directa o indirecta con la actividad del Partido Comunista Español tras la derrota en el conflicto de 1936-1939. La novela supone una suma de sus experiencias. La acción se desarrolla en torno a la cárcel de Ventas en Madrid, donde eran retenidas las mujeres acusadas de “participar en la rebelión”, sometidas a procesos colectivos y donde permanecían las condenadas a muerte hasta que se ejecutaba su veredicto.

Chacón presenta la historia de la conspiración contra la dictadura vista desde la perspectiva femenina. En *La voz dormida* predomina lo que comúnmente se denomina “trabajo en las bases” o “trastienda de la resistencia”, y que suele omitirse en la narración historiográfica tradicional. Sin la actividad de las protagonistas de la novela, mujeres anónimas, no habría resultado posible la lucha de los guerrilleros en el monte y el Partido Comunista (al igual que otras organizaciones políticas ilegales) habría dejado de funcionar. En la obra de Chacón son ellas las que mueven la acción, tanto de la novela como de la Historia con mayúscula.

Se trata de personajes parecidos a Gabriela, la protagonista de *Historia de una maestra* (1990), pero al contrario que en esta novela de Josefina Aldecoa en el libro de Dulce Chacón el acento recae en la importancia de su labor, al igual que en la necesidad de esas redes sociales que ellas crean y de las que forman parte. La resistencia resulta posible gracias a vínculos en los que la política o a la ideología no suponen siempre el factor predominante.

te. La solidaridad, la ayuda mutua, el compromiso y el sacrificio son producto en muchos casos de las relaciones de parentesco, de amistad o de amor. A menudo surgen de una unión estrecha con personas cuyos deseos o confianza uno no desea traicionar. Con frecuencia a estas emociones se une el miedo de aquellos ya inmersos en actividades ilegales y que intentan salvarse a toda costa⁵. El sentimiento de pertenencia resultante de una serie de experiencias comunes (vivas desde el periodo anterior a la proclamación de la Segunda República, durante el conflicto bélico así como durante la represión tras la derrota) constituye un elemento existencial fundamental para las protagonistas, y la lucha por no perderlo se convierte en su objetivo vital más importante. Quieren permanecer unidas, salvar la amistad que las une y la confianza mutua, todo lo cual equivale a resistir y no darse por vencidas: es una elección política. Esta experiencia incluye tanto a mujeres comprometidas en la lucha y conscientes de los objetivos de la misma, como a aquellas para quienes la ideología ocupa un segundo plano.

Entre los distintos tipos de motivación que la autora desvela se encuentra el elemento que podríamos denominar político, pero en el entramado novelístico tiene siempre carácter marcadamente personal. La inmensa mayoría de las protagonistas de *La voz dormida* son mujeres de origen humilde. Una de ellas afirma:

5 A Pepita la saca de un centro para detenidos un médico simpatizante de la izquierda en cuya casa ha trabajado de criada. No desea que la joven, durante un interrogatorio, declare lo que él hizo durante la guerra civil ni tampoco que ha operado hace poco a un guerrillero. Por ello el médico solicita la intervención de su padre, un general del entorno cercano a Franco. El padre, por su parte, está convencido que ayuda a su hijo no a ocultar sus simpatías izquierdistas, sino un romance con la criada.

claro que éramos rojos, y claro que ocupamos la finca. Que estábamos hartos de ir a la rebusca de la aceituna. Las pocas que encontrábamos después de la recogida las cambiábamos por aceite, de eso malvivíamos todos, de la poca aceituna que quedaba en el suelo, que el jornal de yuntero no remontaba nada y no alcanzaba ni para el sustento. (Chacón 2002: 214)⁶

Solo tras una experiencia similar surgen las convicciones de naturaleza más abstracta: el deseo de una sociedad justa, de igualdad y de cambios políticos, así como el odio a la Iglesia, al ejército, a los terratenientes y al fascismo.

Una mujer del montón en la resistencia

En la novela de Chacón aparecen mujeres implicadas en la actividad política de manera voluntaria y otras como Pepita, que se ven inmersas en ella por casualidad y sin desearlo. La protagonista visita la cárcel de Ventas para ver a su hermana y le lleva mensajes de Felipe, su marido. Este está combatiendo en el monte y resulta gravemente herido, así que Pepita tendrá que hacer de intermediaria para que le operen. Poco a poco se ve cada vez más involucrada en las acciones de la resistencia: “Las cajas de ebanistería cumplirán su función de palomas mensajeras y Pepita, sin pretenderlo, se convertirá en un miembro más del Partido Comunista en la clandestinidad, aunque jamás se afiliará” (2002: 334).

Por otra parte, representa el papel tradicionalmente reservado para las mujeres: el de la espera y el apoyo, el del esfuerzo invisible (e invisibilizado) y el del sacrificio incondicional. Es una de aquellas mujeres que se pasan la vida esperando cartas del frente,

6 La atrasada situación social y económica de la España de principios del siglo XX, incluidas las precarias condiciones de vida de los agricultores en la época, son descritas con detalle por Julián Casanova y Carlos Gil Andrés (2009: 19-29).

o anuncios de ejecuciones, o junto a las tapias de los cementerios donde se fusila a los condenados como una manera de estar cerca de los seres queridos el día de su muerte. *La voz dormida* nos aproxima a este tipo de vivencias.

Pepita vive en una tensión continua, sumergida en el miedo y la inseguridad por lo que puede pasar con sus familiares, y en consecuencia también por su propio destino. Casi se desmaya de pavor cuando tiene que transmitir un mensaje del Chaqueta Negra a Don Fernando, el médico. El día antes de llevar un paquete al monte, a la guerrilla, no puede dormir de los nervios. Le tiemblan la voz y las manos. Le entra auténtico pánico cada vez que piensa en interrogatorios y torturas. En ella recae también la responsabilidad por los que quedan: le toca hacerse cargo de la hija huérfana de su hermana y su cuñado, y ser el apoyo emocional de Paulino, quien permanecerá encarcelado muchos años. Será Pepita quien se preocupe del mantenimiento y educación de su sobrina, así como de enviar paquetes a la prisión.

Chacón saca a la luz todos estos aspectos, silenciados como simple trasfondo de la narración heroica tradicional, y muestra cuál es el precio que tienen que pagar aquellas personas que se encuentran en tal situación. Las vivencias narradas en *La voz dormida*, y de las que participa también Gabriela en la novela anteriormente mencionada de Aldecoa, son de este modo reconocidas como importantes y significativas para la memoria colectiva. La película de Benito Zambrano de 2011 inspirada en esta obra literaria se inicia con la siguiente dedicatoria: “A todas las mujeres que lloraban en silencio junto a las puertas y tapias de los cementerios. A las mujeres que se sacrificaron por los presos y perseguidos. A todas las mujeres que murieron en las comisarías, cárceles y ante los pelotones de ejecución”.

El reconocimiento viene unido a la capacidad para percibir y destacar el carácter particular de la labor de mujeres (y hom-

bres) como Pepita. Esta, durante una conversación con una de las enlaces de los comunistas, exclama:

Y ustedes se empeñan en decir «los nuestros», «los nuestros», como si fueran un mundo aparte. ¿Y los demás? [...] Yo no quiero que esos que se figuran que aprietan la verdad con el puño en alto me digan lo que tengo que hacer, que éstos no mandan en mi persona [...] Yo soy de «los demás». Y los demás estamos cansados. [...] Muy cansados y muy hartos. (2002: 234-235)

Este *votum separatum* representa la voz de las bases de apoyo, que pasan desapercibidas y terminan siendo completamente omitidas en la narración oficial. Suponen no solo una protesta contra el papel limitador, sino también el deseo de una vida propia y de un espacio para las necesidades y los deseos del individuo. Pepita exige que se reconozca la necesidad reproductiva del cuidado de los hijos para la continuidad de la existencia social. Quiere tener derecho a una existencia tranquila en la que poder ocuparse de las obligaciones del día a día sin miedo ni preocupaciones continuas. Está harta de sufrir las consecuencias de las decisiones tomadas por otros.

Heroísmo y algo más

Entre las protagonistas de *La voz dormida* encontramos mujeres implicadas de manera directa en el comunismo y en la lucha antifranquista. Se trata sobre todo de las presas de Ventas, entre las que se encuentra la hermana condenada a muerte de Pepita, Hortensia. Chacón describe las estrategias de resistencia de las detenidas, y con ello desvela un elemento desconocido hasta ahora en el discurso heroico tradicional. En la lucha surge un elemento específicamente femenino que modifica el conjunto de la narración.

Se trata de la corporeidad pero presentada desde una perspectiva específica. Los detalles escatológicos de la vida en la cárcel, como los váteres comunes, la menstruación y la falta de higiene, constituyen el contexto de la lucha, algo que en principio podría parecer poco novedoso. La literatura anti heroica que abarca desde la I Guerra Mundial y aquella dedicada a los campos de concentración nos han acostumbrado a este tipo de enfoques, aunque en líneas generales en referencia a los hombres. En esta obra de Chacón el cuerpo femenino adopta una nueva significación por medio de su vínculo con la esfera reproductiva, con los cuidados y el hogar, elementos que tradicionalmente quedan fuera de toda narración sobre la lucha. En el caso de la autora extremeña adquieren un valor que supera la simple experiencia individual.

A una de las presas, a la que le queda poco para terminar su condena, le llega la menopausia y se desespera ante el hecho de que ya no podrá ser madre. Los protagonistas masculinos suelen renunciar a sentirse realizados junto a su mujer e hijos porque creen que la lucha es un valor superior a la felicidad privada. Sin embargo, en este tipo de elección se hace eco una dosis bastante elevada de desprecio por la esfera doméstica, que es considerada poco importante y, a fin de cuentas, de segunda categoría. El hogar abandonado salía siempre adelante a pesar de todo y permanecía a la espera de los combatientes, atendido por mujeres como Gabriela (en *Historia de una maestra*) o Pepita.

El episodio de la presa con menopausia implica una nueva relación entre el hogar, la vida reproductiva y la lucha. Obliga además a una nueva percepción de las categorías particulares de las personas implicadas en la conspiración política: de mujeres y hombres, de combatientes y de las personas que actúan en el segundo plano. Cuando la resistencia de las presas consiste en ser solidarias unas con otras y apoyarse mutuamente, la mujer que ha perdido su

fertilidad ocupa el centro de la resistencia y de la narración sobre la misma. Pero no solo eso. Su pérdida de fertilidad es definitiva y afecta a aquello que según los modelos culturales se considera más femenino. En la lucha, incluso en la derrota, el género masculino se ve siempre confirmado. En el caso de la mujer, la incapacidad para dar a luz y tener una familia implica despedirse del modelo dominante de autorrealización. Por lo tanto, dependiendo de su sexo el o la protagonista de la narración se ve obligado-a a efectuar un cambio en su relación con la esfera del hogar y de lo privado. Las mujeres, que pagan por sus elecciones políticas un precio distinto y de valor diferente en el contexto de la totalidad de sus vidas, no tienen más remedio que percibir de modo bien distinto a aquellos – o más bien aquellas – que permanecen en los márgenes de la lucha. Porque las elecciones y la actividad de estas resultan contar y tener el mismo valor que las de los “héroos”.

Hortensia, cuya condena a muerte es prorrogada un año para que le dé tiempo a tener a su hija, se inquieta por el destino de la criatura. Tendrá que separarse de ella el día de la ejecución, y lo único que puede hacer es intentar que se la entreguen a su hermana. Para Hortensia (al contrario que para los hombres en la lucha) las redes sociales fuera de los muros de la cárcel y de los destacamentos de guerrilleros tienen una importancia fundamental. En su caso, es imposible que estas redes pasen desapercibidas. La perspectiva femenina permite percibir las y valorar las, comprender hasta qué punto resultan necesarias y qué función básica cumplen en todo el entramado de la lucha política. En las vivencias de Hortensia, Pepita resulta ser su aliado más destacado.

Una historia para la nueva generación

Chacón subraya que su novela está basada en testimonios reales: son historias verdaderas sometidas a cierta ficcionalidad. Cuando

las presas se desesperan y pierden momentáneamente la fe en su capacidad de resistencia, se repiten a sí mismas que tienen que sobrevivir “para contar la historia” (2002: 122).

La transmisión de las historias de mujeres en la lucha por la emancipación social y de género resulta de sumo valor. Aldecoa continúa *Historia de una maestra* con la novela *Mujeres de negro*, en la que la hija de Gabriela recuerda a su madre. En *Libertarias* la monja, María, suponemos que se encargará de transmitir los sucesos vividos junto a sus compañeras. En *La voz dormida* Hortensia apunta su propia historia en unos cuadernos azules que meterá en el arrullo de su hija el día de la ejecución.

La generación de las hijas ha conservado en gran medida esos testimonios, pese a que las condiciones de la dictadura no permitieron darles salida durante mucho tiempo. Aún en los primeros años de democracia resultaba difícil hablar de la guerra civil, pues imperaba el “pacto de silencio” que supuestamente debía proteger a la sociedad de un nuevo conflicto que pusiera en peligro la estabilidad del país. Mas las hijas y las nietas de aquellas mujeres cuentan hoy una nueva versión de la historia que resulta de gran complejidad, mostrando las posibilidades de emancipación que surgieron entonces, la actividad de aquellas que se atrevieron a aprovecharlas y a luchar por su autonomía, y también nos recuerdan las limitaciones de dicho proceso. Nos hablan del lado patriarcal de la revolución y de los movimientos de izquierdas de los años treinta en España, y sobre la libertad que se abrió paso gracias a la revolución y en las filas de la izquierda. Gracias a ello y a su pesar.

“Hortensia escribe en su nuevo cuaderno azul. [...] Y recuerda el verano de mil novecientos treinta y siete, cuando aprendió a escribir. Le enseñó el Chaqueta Negra” (2002: 191).

BIBLIOGRAFÍA:

- ACKELSBURG, Martha (2006) *El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona, Virus.
- ALDECOA, Josefina (1996 [1990]) *Historia de una maestra*. Barcelona, Anagrama.
- ARANDA, Vicente (1996) *Libertarias* (DVD). SOGETEL, Lola Films, S.A., Academy Pictures, Era Films.
- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu y ŻUKOWSKI, Tomasz (2015) "Alcanzar lo imposible: la identidad femenina en construcción. La imagen de las revolucionarias en la cultura española contemporánea". En: Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido González, Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska-Durst (eds.) *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibericos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia (en prensa).
- CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos (2009) *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona, Ariel.
- CHACÓN, Dulce (2002) *La voz dormida*. Madrid, Alfaguara.
- EGIDO LEÓN, Ángeles (2011) "El precio de la militancia femenina: acción política y represión". En: Ángeles Egido León y Ana Fernández Asperilla (eds.) *Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*. Madrid, Eneida.
- GRANDES, Almudena (2011 [2010]) *Inés y la alegría*. Barcelona, Maxi Tusquets.
- MROZIK, Agnieszka (2011) "Akuszerki transformacji. Stosunek do PRL-u jako element polityki tożsamości polskiego feminizmu". En: Katarzyna Chmielewska y Grzegorz Wołowicz (eds.) *Opowiedzieć PRL*. Warszawa, IBL PAN.
- NASH, Mary (1999) *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid, Taurus.

- RUBIO, Oliva María y TEJEDA, Isabel (2012) *100 años en femenino*. Madrid, Acción Cultural Española.
- VEGA, Eulàlia (2010) *Pioneras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo*. Barcelona, Icaria.
- ZAMBRANO, Benito (2011) *La voz dormida* (DVD). Warner Bros. Pictures.

Las silenciadas recuperan la voz. El protagonismo femenino en la narrativa sobre memoria histórica

Marta Kobiela-Kwaśniewska
(Universidad de Silesia)

*Al lado de la mano/ Está la sombra,/ más fuerte que
la mano;/ al lado de la espalda/ está la frente./ Al lado
del reloj/ Están las horas;/ de la astucia,/ el peligro
que miente;/ la voz dormida/ al lado de la boca.
/ Al lado de tu cuerpo*

(Después del amor, Dulce Chacón)

Con el inicio del tercer milenio se observa en la literatura española actual la aparición de una tendencia reivindicativa de la historia de España correspondiente a la época del franquismo. Tendencia que involucra una relación consustancial con la memoria histórica¹, viniendo a ser enmarcada en la llamada nueva narrativa sobre la

1 La memoria histórica constituye una parte de la memoria colectiva y se caracteriza por una conceptualización crítica de los acontecimientos históricos, mientras que la memoria colectiva, en el nivel simbólico, se define como: “el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo” (Colmeiro 2005: 15). La función principal de la memoria colectiva según Halbwachs es “unir pasado con presente, individuo con grupo social, de tal manera que logra producir el sentido de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad” (2005: 16).

guerra civil². Como es sabido, esta abarca los tiempos de la guerra fratricida y de la represión franquista, presentando los hechos desde una perspectiva narrativa que recupera y revalora los hechos desde cierta distancia temporal. En alguna medida, dicha distancia ayuda a que no puedan ser encasillados *a priori* en ideologías contrapuestas o fácilmente delimitables. Esta generación aspira, sobre todo, a contar la historia de los vencidos; se trata, pues, de, mediante la elaboración estética, rescatar y reconfigurar una memoria histórica que de otra forma estaría destinada al olvido. Es así que muchos escritores vuelven a ese filón inagotable que se relaciona con los tiempos de la guerra civil y la posguerra; sin embargo, entre ellos no encontramos a muchos que se enfoquen exclusivamente en el protagonismo republicano femenino y su trascendencia³. Por este

2 A partir de 1996 se rompe el pacto de silencio sobre el pasado y se deja paso al intento de recuperar la memoria histórica de los vencidos. Como observa Carmen Servén Díez, “surge por entonces un enorme interés por indagar sobre la realidad de la guerra, sobre el bando derrotado al que se robó la palabra, sobre los maquis” (2006: 64). El interés despertado origina una serie de obras enfocadas en el rescate de la memoria de los vencidos. Entre ellas se hallan las siguientes: *La noche de los cuatro caminos* (2001) de Andrés Trapiello, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero y *Los rojos de ultramar* (2004) de Jordi Soler, sin aludir a los títulos más recientes y a otros autores de renombre.

3 Inma Chacón (2009: 329-336) preparó una bibliografía sobre los textos que tratan de la mujer y la memoria histórica, indicando un número de 93 textos, de los cuales 72 están escritos por mujeres, 22 de ellos son novelas, ocho anteriores a *La voz dormida*, p.ej. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (1999) de Mary Nash, *El silencio roto: mujeres contra el franquismo* (1994) de Fernanda Romeu Alfaro, y las editadas posteriormente a la novela de Chacón, p.ej. *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero o el documental *Las trece rojas* (2004) del periodista Carlos Fonseca, que también es autor del libro protagonizado por una miliciana y titulado: *Rosario Dinamitera* (2006); o la novela de Ángeles López, que lleva el título *Martina, la rosa número trece* (2006). Entre estos textos figura asimismo un poema de Julián Fernández del Pozo titulado *Homenaje a las trece rosas* (2004). De las obras más recientes, centradas en la

motivo, nos proponemos analizar las obras que rescatan la figura femenina y valoran su contribución en el devenir histórico de España, de modo que se “contemple su presencia en la batalla contra el fascismo”, como insistía Dulce Chacón (Chacón 2009: 320). Con el propósito de abordar el tema hemos elegido tres libros de tres autores distintos, una mujer y dos varones: *La voz dormida* (Dulce Chacón, 2002), *Las trece rosas* (Jesús Ferrero, 2003) y *Trece rosas rojas* (Carlos Fonseca, 2004). En estas obras se denuncia la situación de las republicanas en la España franquista; se trata de intrahistorias silenciadas en lo que respecta a la historia que sirve de memoria colectiva del gran público. Así, los tres autores han despertado las voces de las reclusas de la prisión madrileña de Ventas para reclamar la memoria de los que perdieron la guerra, de las víctimas condenadas a distintos grados de violencia, como a la marginalización, al destierro, a la tortura o a la muerte.

Es indudable que tanto la guerra civil como la represión franquista de la posguerra y la perpetuación de la dictadura hasta la muerte de Francisco Franco en 1975, han producido unas vivencias traumáticas que marcaron la memoria colectiva del pueblo español, la cual se fue constituyendo de recuerdos dolorosos individuales, resistentes a cualquier prueba de aniquilación aunque sometidos al ejercicio del olvido intencionado, al silencio memorístico pactado y asentado sobre la idea de reconciliación entre las dos Españas. El nuevo régimen político de los años ochenta del siglo XX intentó clausurar este recuerdo del trauma con el fin de que se llevara a cabo de forma pacífica la transición al sistema democrático, pero dejando con ello las heridas del pasado abiertas. De ahí que se observe, por una parte, un período de desmemoria oficial proyectado por el gobierno socialista y los medios de comunicación con referencia a

represión franquista contra la mujer, destaca por su valor estético y testimonial la novela de Ana Ramírez Cañil: *Si a los tres años no he vuelto* (2011).

la guerra civil, vivido por los españoles durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, y, por otra, la intención de recuperar la memoria del conflicto bélico. En consecuencia, el olvido y el recuerdo van a configurar una doble concepción de la historia de la España franquista como realidad muerta y como realidad todavía viva: la primera, fundamentada en el deseo de olvidar y, la segunda, en el de recordar. Esta tensión dialéctica sobre la memoria de la Guerra tiene su explicación en el hecho de que el pasado es siempre víctima del olvido. Como advierte Carmen Moreno-Nuño,

según esta concepción, la inevitabilidad del paso del tiempo habría tenido como consecuencia en España el olvido generalizado de una guerra civil que pasa a percibirse como perteneciente a un pasado lejano sin incidencia en un presente radicalmente transformado por la democracia (2006: 14).

Por otro lado, es necesario recalcar que el trauma de la violencia del pasado, puesto que involucra una dimensión trágica, resulta insuperable. De esta doble actitud hacia la historia se nutre la literatura sobre la Guerra de los años ochenta y noventa, con una representación de la guerra civil que oscila entre el mito y el trauma. Empero, la nueva literatura sobre memoria histórica del tercer milenio ya ha superado el miedo de las generaciones anteriores a no hablar para que no se repita la barbarie. Las obras en cuestión, como advierte Sebastiaan Faber,

comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquellas (2011: 102).

También se diferencian de la actitud anterior por no aplicar la neutralidad valorativa y la objetividad a lo relatado, tan deseadas en la Transición, en favor de exigir justicia y recuperar la memoria de los vencidos.

La literatura sobre la memoria histórica experimenta un verdadero *boom* a partir de la aparición de libros como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón. Anteriormente, Javier Cercas, con su obra *Soldados de Salamina* (2001), ya había abierto un camino hacia la recuperación de la memoria silenciada de héroes anónimos del bando republicano aunque no reflejara en su complejidad el papel de las figuras femeninas. Será Dulce Chacón la que denuncie la represión sobre las mujeres republicanas ejercida por el bando franquista, en primer lugar en su novela *Cielos de barro* (2000, Premio Azorín del mismo año) y posteriormente en *La voz dormida* (2002, Premio al Libro del Gremio de Libreros de Madrid del mismo año). En la dedicatoria de la novela ya se expresa la intención de la autora de reivindicar y rescatar del olvido las voces silenciadas: “A los que se vieron obligados a guardar silencio” (Chacón 2008); entre ellos, las mujeres encarceladas en la prisión de Ventas que, en el caso de la novela de Chacón, vienen a ser Hortensia, Elvira y Tomasa, entre otras. Todas estas mujeres han sido invadidas por un miedo que las obliga a hablar en voz baja: el miedo de Hortensia (la mujer embarazada que va a morir) o el de Elvira, el miedo que reinaba en su mente y marcaba las horas vividas en el infierno carcelario. El miedo que produce el silencio, el miedo con el que se aparta la vista, un miedoso destello que se refleja en los ojos de los parientes que cruzan las puertas de la prisión el día de visita. Parece que toda la realidad de aquellos tiempos está hecha de miedo, como parece confirmarlo la siguiente cita: “El miedo de las mujeres que compartían la costumbre de hablar en voz baja. El miedo en sus voces. Y el miedo en sus ojos huidizos, para no ver la sangre. Para no ver el miedo, huidizo también, en los ojos de sus familiares” (2008: 12).

En la novela podemos observar que el miedo va acompañado por el silencio. Las mujeres como Tomasa guardan silencio en las situaciones conflictivas con las funcionarias de prisión, cuando no contestan a sus preguntas “porque [a las guardianas] el silencio es lo que más les duele” (2008: 45). El silencio también se apodera de las prisioneras cuando cumplen su castigo en la celda de aislamiento, solas, donde pasan mucho frío y hambre. Tomasa padece ese castigo, es quien viene a ser encarnación de todos los miedos y destinos trágicos de miles de personas represaliadas; sobre ella se focaliza la dimensión inhumana de la barbaridad cometida contra otro ser humano. Tomasa silencia la historia de su familia asesinado, lo más personal y tremendo para ella; quiere llenar el silencio de su historia, sobrevivir, resistir contra el dolor aplastante de no poder despedirse de Hortensia, que a la vez actúa de catalizador del estallido del dolor de la propia Tomasa. Esta verbaliza a gritos la imagen de la muerte de sus seres queridos, porque “a [sus] hijos también se los llevó el río. Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto” (2008: 238). Evidentemente el guardar silencio es un modo de salvación, de autodefensa de las represaliadas ante el pasado abominable, “porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez” (2008: 238). El silencio de Tomasa es un tipo de luto personal que atenúa la tensión del recuerdo pero no lo borra, silencio que antecede a la verbalización del horror experimentado y contado años después de lo ocurrido.

Igualmente, otro motivo para guardar silencio se encuentra dictado por el miedo a la represión franquista. Las detenciones e interrogatorios son un paso previo a la represión carcelaria, y pueden tener como resultado el delatar a quienes estuvieron del lado de la República. Decir o no decir, hablar o guardar silencio, cobra sus dimensiones más profundas en el marco temporal co-

rrespondiente, cuando reconocer los cadáveres de los guerrilleros caídos, darles humana sepultura, implica poner en peligro la vida de sus allegados:

Los rumores que corrían señalaban la trampa en la que caerían los que reconocieran a sus muertos. Sólo unos pocos confiaban en que les entregarían los cadáveres, y no serían detenidos ni interrogados. Los demás miraban los retratos procurando controlar la emoción para que su rostro no les delatara al conocer la muerte de los suyos. Miraban. Guardaban silencio y se alejaban sin un gesto de dolor, sin una lágrima. En casa, a escondidas, llorarán. Rezarán por ellos a escondidas. (2008: 336)

Si no fuera por esta voz recuperada de Tomasa, alentada desde una intención solidaria, no llegaríamos a acercarnos a la verdad de entonces ni se lograría mantener memoria acerca de las víctimas republicanas. Para Dulce Chacón la recuperación de la misma se convirtió en un deber cívico, una especie de deuda a pagar a las “mujeres rojas”; deuda mitigada, aunque sea en una medida ínfima, en la recreación de sus existencias. Es la intención que expresó, muy poco antes de su muerte, en un debate en la Universidad de Valladolid. Sus palabras fueron recogidas por su hermana:

Siempre se habla del silencio, del olvido. Y una de las grandes olvidadas es la mujer. La mujer perdió doblemente la guerra: perdió la guerra y la posguerra. Perdió los derechos conquistados durante la República, que fueron muchos, y fue sometida a una doble construcción del olvido. [...] Y en torno a la mujer, se construyó también el silencio. [...] La memoria colectiva debe construirse también con el dolor de las mujeres, que sufrieron penas de muerte, tortura, exilio, destierro, cárcel, y combatieron

en primera línea del frente como milicianas, en la clandestinidad del maquis como guerrilleras y en la resistencia activa. [...] El protagonismo de la mujer no se ha conocido. Yo quiero rendir homenaje a estas mujeres [...]. Recoger sus voces, que han sido condenadas al silencio, y hablar de las protagonistas que lucharon por un mundo mejor. Por eso escribí una novela, *La voz dormida*, construida a partir de testimonios orales. (Chacón 2009: 320)

Otra finalidad de Chacón al romper silencio de las víctimas nace de la necesidad de sanar la memoria, tanto individual como colectiva, pero en su totalidad, pues como afirmaba la escritora: “España está sembrada de monumentos a los caídos de un bando, y lo que tendría que haber es un monumento por todos los caídos” (Portela 2007: 54). Resulta obvio que Dulce Chacón decide comprometerse con la historia desgarradora de su país. Su acto solidario tiene una significación simbólica ineludible, a saber, se construye mediante la pluma y la memoria –o *postmemoria*– prestada de una escritora cuya familia era adversa al bando republicano. Su *postmemoria* no solo se construye con la transmisión familiar de la historia de los vencedores, sino también con la transmisión extra-familiar de los vencidos. En muchas ocasiones Dulce Chacón repitió las palabras: “el olvido nunca”, con las que quería reclamar la imperiosa necesidad de construir memoria de verdad: no solo memoria masculina, sino asimismo memoria en relación a mujeres concretas, tanto anónimas como aquellas que han venido a marcar la historia con su nombre y apellidos. Recordemos a Julia Conesa, una de las Trece Rosas, cuya última voluntad ha sido expresada en la frase: “Que mi nombre no se borre en la historia” (Chacón 2008: 220). Con *La voz dormida* se rompe el silencio, se devuelve la palabra a las calladas. Según escribe Inma Chacón: “Dulce recupera la palabra silenciada, no solo para que puedan gritarla los perdedores

de la guerra civil, sino también para que puedan escucharla los que la ganaron” (2009: 322).

La novela de Dulce se enfoca en la represión franquista carcelaria contra la mujer republicana, pero en ella se hace referencia directa también al fusilamiento de las trece jóvenes, motivo que constituye el foco temático de la novela *Las trece rosas* de Jesús Ferrero (2003). Dicho suceso se ficcionaliza e intercala en *La voz dormida* con el fin de hablar de la pena a muerte de Hortensia y de crear de este modo un vínculo, un símil con el de las trece jóvenes fusiladas. Se introduce así un trasfondo histórico que mezcla lo ficticio con acontecimientos reales, que explora esta verdad, que al mismo tiempo que la recupera, la construye y la reconstruye. En relación con el fusilamiento vale la pena destacar:

La mujer que iba a morir [Hortensia] escribe en su cuaderno azul. Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron el cinco de agosto de 1939, como Las Trece Rosas. (Chacón 2008: 56)

En otra ocasión también se evoca a las Trece Rosas por el número análogo de reclusas condenadas a muerte: “Mal farío, que seamos trece en el expediente, mal farío. Trece, el número de la mala sombra, y el de las menores” (2008: 215). De igual modo en la novela se reproducen los últimos momentos de vida de las Trece Rosas a través de la memoria de Elvira, testigo que relata lo ocurrido:

Elvira acaricia la cabecita del cinturón de Joaquina. Acaricia su regalo [...] mientras recuerda la madrugada de aquel cinco de agosto. La recuerda bien. Desde la ventana vio a Las Trece Rosas

atravesar el patio. Salieron de la capilla de dos en dos, sin humillar la cabeza. [...] Las subieron en camiones. Todas continuaron con la cabeza alta. Algunas cantaban. Julita Conesa siempre cantaba. (2008: 219)

No sorprende el hecho de que los testigos directos del fusilamiento de las Trece Rosas como Elvira, perteneciente a la generación represaliada, ya empezaran la labor de recordar su historia, de recordar a Julita “para que no se borre su nombre”, conscientes de la fuerza del recuerdo y su significado para la posterioridad.

Dulce Chacón representa la segunda generación que nace tras la guerra civil española, de quienes no la han vivido y que apenas conservan recuerdos personales sobre los primeros años de la posguerra de los que trata en la novela, y que abarcan el periodo entre 1936 y 1963. Esta obra de Dulce nace de un proceso de transmisión memorística entre generaciones, primero entre personas testimoniantes y la misma autora, que comparten los espacios de memoria⁴. En el caso que nos ocupa, son los testimonios escritos u orales los que sirven de “memoria prestada”, aquella que se lleva al plano ficcional de la novela que viene a destacar esa trasmisión de memorias levantando puentes intergeneracionales. Las huellas de la memoria de la primera generación están presentes en el

4 Pierre Nora acuña el término de espacios de la memoria (*lieux de mémoire*) sobre la guerra civil. Para este autor un espacio de memoria “es un objeto que encarna una memoria que no se quiere perder, en una época histórica que, como la actual, ha abandonado el cultivo de las formas tradicionales de la memoria” (1989: 7 *apud* Moreno-Nuño 2006: 15). Así, entre los espacios de memoria encontramos los siguientes elementos: archivos, bibliotecas, aniversarios, celebraciones, manuales, testamentos, asociaciones de veteranos, monumentos, cementerios, en general, los forman objetos, espacios topográficos, ritos y la misma literatura. Es evidente que dichos espacios de memoria cumplen una triple función de carácter material, simbólico-testimonial y funcional que responde a la finalidad última de frenar el proceso del olvido.

texto en forma de elementos intertextuales, como la fotografía en la portada de una miliciana anónima con un bebé – que supuestamente encarna a Hortensia–, documentos oficiales –condenas, un acta de liberación, etc.– y testimonios escritos –cartas de presas, la carta de Julita Conesa– u orales –el de Pepita–. Por medio de la ficción literaria se altera el significado de la foto gracias a su recontextualización: ahora la miliciana es Hortensia, de manera que lo anónimo se convierte en privado, en la memoria individual transmitida. Como señala Hirsch, “las imágenes fotográficas son obstinadas sobrevivientes de la muerte” (1999: 10). Desde nuestra lectura, es en estos términos que la foto narrativizada por Chacón recibe una nueva vida, aunque sea a través de una historia de muerte. Asimismo, cabe destacar que la narrativa de Dulce se sitúa en un terreno fronterizo entre la ficción literaria y la realidad: su producción se emparenta con géneros documentales, esto es, como advierte Carmen Servén Díez, se trata de un trabajo de escritura que “con retazos del pasado elabora una trama novelesca en que ficción y realidad se confunden: incluso, según proclamó en entrevista a *El País*, hubo una Pepita, existió una persona real de la que su protagonista es trasunto” (2006: 68).

Como contrapunto a la novela de Dulce Chacón en lo que se refiere al sexo de su autor, aparecieron en el panorama literario español –muy poco después de ser publicada *La voz dormida*– dos obras sobre la represión franquista contra la mujer republicana escritas por varones, a saber, la novela de Jesús Ferrero, titulada *Las trece rosas* (2003), y el libro de Carlos Fonseca titulado *Trece rosas rojas* (2004). Ambos textos se centran en el fusilamiento de las trece jóvenes vinculadas a las Juventudes Socialistas Unificadas, cuyo fusilamiento se realizó con el objetivo de terminar con una organización compuesta de jóvenes que hubieran podido causar problemas al régimen franquista. No se trataba de la supuesta venganza por el triple asesinato del comandante Gabaldón, su hija y

su chofer (idea elaborada por la propaganda franquista). Así, por primera vez, se condenó a muerte a nueve mujeres menores de edad. Su historia se convirtió en mito y su memoria ha sido reconstruida también en forma de ficción literaria. El fusilamiento de las Trece Rosas fue silenciado por el franquismo, por eso no hallamos muchas referencias en otras fuentes anteriores a las fechas de publicación de las novelas de Chacón y Ferrero o del documental de Fonseca. En este se hace mención de dos textos publicados en 1985: de un trabajo de Jacobo García Blanco-Cicerón titulado *Asesinato legal (5 de agosto de 1939)*. *Las Trece Rosas*, y del libro de Tomasa Cuevas, *Cárcel de mujeres (1939-1945)*. Por supuesto, estas obras no se difundieron a escala nacional debido a que el pacto de silencio estaba todavía en vigor.

Tanto el silencio (contra el que se ha armado la nueva literatura sobre la guerra civil) como la palabra, que vehiculan nuestro análisis, también están presentes en la novela de Ferrero durante los interrogatorios de las detenidas; como en el caso de Pilar, una de las trece rosas, que guarda silencio voluntariamente para no delatar a las amigas cómplices. También guardan silencio los testigos mudos de muchos crímenes cometidos contra los vencidos, asesinatos provocados por las múltiples torturas durante los interrogatorios o por las sentencias de pena de muerte que terminan en las denominadas “sacas”. El terror a preguntar, por un lado, refuerza el silencio y la obligación a callar, por otro, lo mantiene. Este hecho aparece bien reflejado en la escena del interrogatorio al que es sometida Pilar por un policía llamado Cardinal, traidor de la República y antiguo amigo de la chica. El diálogo es el siguiente:

- ¿No sé si te das cuenta de que perteneces a la clase de enemigos que estamos obligados a abatir?
- ¿Quiere decir que llevo una diana en la cara? [...]
- Cardinal le dio un tortazo y le dijo casi al oído:

-¿Dónde te gustaría que arrojasen tus cenizas?

Pilar no contestó.

-¿Te has quedado muda? Antes de seguir voy a decirte una cosa. Nadie va a preguntar por ti, y el que pregunte correrá tu mismo destino. Si ahora mismo te sacamos de esta casa y te disipas en el aire, absolutamente nadie, va a preguntar por tu desaparición. Y si preguntan, ¿adivinas con qué se van a encontrar? Se van a encontrar con bocas cerradas y miradas de resignación. (Ferrero 2011: 49-50)

Al comparar la novela de Ferrero con el texto de Fonseca, ya notamos la intención del primero de escribir una historia verosímil inspirándose para ello en los últimos días de vida de las Trece Rosas, a partir de unos conocimientos generales unidos a una invención que no aporta datos suficientes para considerarla fiel reflejo de lo sucedido, y hace de las trece jóvenes víctimas propiciatorias. Al contrario, Fonseca adopta una postura de historiador e incorpora al libro, con cierto rigor, elementos históricos al presentar el contexto político y otros detalles más pormenorizados como, por ejemplo, la cronología de las detenciones, apellidos o el acta de la sentencia del proceso. En opinión de Céspedes Gallego (2007),

Fonseca rehabilita a las Trece Rosas como las víctimas que fueron, mientras que Ferrero se muestra especialmente interesado, por un lado, por conseguir con este material un alto grado de emoción estética, y, por otro lado, por reducir la complejidad real de esta historia a su esencia.

Desde las primeras páginas de la novela titulada *Las trece rosas*, el plano ficticio cobra el protagonismo sobre lo real sucedido, transformándolo en una versión conmovedora y existencialista donde se reinterpreta tanto el valor de la vida como los principios que rigen las acciones y, por ende, el destino humano, aún más vi-

sible en el ambiente de una guerra, con su clara línea de demarcación entre los bandos opuestos. En esa reinención de la Historia nos llama la atención el lirismo con el que se viste el lenguaje que adopta Ferrero al describir la cárcel de Ventas y sus reclusas. Destaca ya al comienzo de la novela, donde se nos presenta una escena como si se tratara de captar mediante una cámara; hablamos de la secuencia escénico-fílmica de lo inmediato, aún reforzada con un lenguaje metafórico y una alusión a Macbeth. Lenguaje que, dada su plasticidad, en absoluto desvela el significado connotativo de cada uno de los significantes referentes a la realidad carcelaria. Así, con el aspecto estético del lenguaje se atenúa la tensión existente entre el objeto descrito y su naturaleza, al mismo tiempo la narración se aleja de la cruel imagen naturalista que es propia de Fonseca. Parece que los dos autores exploran mundos distantes aunque, como bien es sabido, no distintos. La disonancia entre ellos descansa, por una parte, en lo literal e histórico, y, por otra, en lo ficticio y metafórico, dotando a dicha dimensión metafórica de emoción estética.

A continuación presentamos la descripción del infierno (atributo que recibió la madrileña cárcel de Ventas), primero recorriendo al mundo novelesco de Jesús Ferrero y a continuación al texto documental de Carlos Fonseca. Citemos a Ferrero:

Desde allí podía ver también un trozo del patio de la cárcel de mujeres, siempre abarrotado de reclusas. Observar aquel remolino le daba placer y vértigo: era la parte más extraña de la película y también la más emocionante, y daba la impresión de que el director había puesto mucho empeño en ese ángulo de la escena, en el que exigía una constante y multitudinaria presencia femenina, y donde había pérdidas, entre la masa, algunas bellezas que se le antojaban memorables, de las que el director no estaba sacando partido, y que parecían centellas deslizándose entre árboles andantes como los que veía Macbeth. (2011: 16)

El leguaje y estilo de Ferrero destaca igualmente por su brevedad, pero al mismo tiempo esa economía lingüística evoca imágenes que son más sugestivas que las mismas palabras. La voz “ojos” en su función de metonimia, citada en el siguiente fragmento, despierta toda una red de connotaciones referentes al estado anímico de las mujeres presas, cuyos ojos las delataban y en los que se puede leer la inmensidad de la barbarie que experimentan: “Zulema hizo sonar un silbato para que se dieran más prisa y continuaron avanzando entre ojos oscuros y ojos claros y ojos humillados y ojos sorprendidos y ojos tristes y ojos ausentes y ojos sanguinolentos y ojos llorosos y ojos que parecían muertos” (2011: 88). En unas condiciones tan severas y precarias como las de esta prisión, donde en ocasiones se impedía cualquier comunicación verbal entre reclusas, otros signos se convertían en medios de expresión de vital importancia, como gestos, cromatismos o miradas obscenas, a los que también muy a menudo recurrían las guardianas para mostrar su desprecio hacia las mujeres “rojas”: “[Las guardianas] Nos miran como si fuésemos comestibles, y eso que se alimentan mejor que nosotras” (2011: 91).

Las relaciones entre presas no tienen únicamente carácter de mutua ayuda sino que pueden revelarse también como una competencia brutal por conseguir mejor sitio para dormir, una comida o un puesto de trabajo, llegando a veces al extremo de desarrollar una persona desprecio por otro ser humano. La situación mencionada se refleja muy bien en el comportamiento de Avelina, una de las trece rosas y cartera de la prisión; tiene que tratar con violencia a otras aspirantes y desplegar la estrategia de la hiena para preservar su territorio. Dicho modo de actuación para poder sobrevivir se presenta en la siguiente disputa entre dos presas:

-¿Conoces los pájaros vampiro? -gritó-. Son pequeños como jilgueros y se alimentan de la sangre que les chupan a los corve-

jones. Se agarran a sus nuca y allí pican y pican. ¡Tú eres como ellos, zorra! Te siento continuamente en mi nuca, pero no te va a servir de nada. [Avelina] Sabía demasiado bien que no se podía despistar y que estaba obligada a defender fieramente su puesto. Por eso solía ser tan violenta con las advenedizas que pretendían sustituirla y que más de una vez habían tenido que escuchar de sus labios frases mortíferas, que dejaban muy clara su posición. (2011: 98)

Es evidente que en esta competencia por salvarse los medios para conseguir tal fin podían ser de la más repugnante índole, y desataban instintos muy bajos que provocaban el odio hacia otras reclusas, como el que experimentaba Dionisia cada anochecer:

Pensó que llegaba la hora del odio. Odiaba casi todos los cuerpos que evolucionaban en las sombras de la celda, molestándose unos a otros, invadiéndose unos a otros. Pensaba que no se limpiaban lo suficiente, que no se respetaban lo suficiente, que no miraban lo suficiente lo que tenían a su alrededor. (2011: 104)

A fin de cuentas, las reclusas no solo se odiaban unas a otras por la invasión mutua de su espacio vital, sino que también desataban sus guerras privadas con frases beligerantes en ese infierno verbal que es la cárcel, y donde las amistades más profundas contrastaban con las enemistades más hondas.

En cambio, Fonseca nos ofrece una descripción de la cárcel de Ventas y de las presas más pormenorizada, empleando un lenguaje riguroso, libre de cualquier adorno estético, a veces repugnante y cruel como la realidad que denotaba, acentuando así el carácter testimonial de la cotidianidad carcelaria y el trato deshumano que recibían allí las reclusas.

se abría ante ella [María del Carmen Cuesta] un escenario que a sus quince años nunca hubiera podido imaginar. Aquello era un pudridero humano en el que se hacinaban miles de mujeres. La moderna prisión de ladrillos rojos y paredes encaladas inaugurada en 1933 como un centro pionero para la reinserción de reclusas se había transformado en un enorme almacén humano que sobrepasaba con creces su capacidad máxima de cuatrocientas cincuenta internas. Las celdas individuales, en otro tiempo dotadas de una cama, un pequeño armario, una mesa y una silla, eran ahora un cubículo desprovisto de cualquier mobiliario, en el que se amontonaban hasta once mujeres con sus colchones o jergones. [...] Los amplios departamentos con lavabos, duchas y váteres con que estaban dotadas cada una de sus seis galerías, los talleres, los almacenes y hasta los pasillos hacían las veces de dormitorios para acoger a una multitud harapienta y vociferante de mujeres, la inmensa mayoría de ellas acusadas de delitos políticos. (Fonseca 2011: 167-168)

La diferencia entre ambos textos radica en que Ferrero ficcionaliza y reinventa hechos históricos, mientras que Fonseca (que aspira a la máxima fidelidad y minuciosa reconstrucción del pasado, dotado además de objetividad y neutralidad valorativa) presenta en el segundo una falta de tensión y emociones; el primero, en cambio, desencadena la empatía de los lectores para con las protagonistas. En nuestra opinión, con el documental de Fonseca se da a conocer, junto a la realidad inmediata de las reclusas y su destino trágico, toda la maquinaria represiva franquista de esa gran industria de muerte programada, pero no se profundiza en la psique y en los sentimientos de las víctimas condenadas a muerte, rasgo que domina en la novela de Ferrero, y que impacta y conmueve a los lectores. Tomemos dos

ejemplos de esta diferencia en los recursos narrativos. Primero, leamos a Fonseca:

Cuando llegaron a una pared de ladrillo visto, en la que se apreciaba con nitidez los impactos de las balas, y les mandaron detenerse, supieron que habían llegado a su destino. Pero allí no estaban los hombres, que habían sido fusilados unas horas antes, y todo se hizo más negro. Virtudes supo que no podría abrazar a Vicente Ollero, y Blanca sintió que no tendría ocasión de cruzar una última mirada con su marido, Enrique García Mazas, ni de sentir el calor de un abrazo, la pasión de un beso. Morirían solas, como antes lo habían hecho ellos. [...] Las colocaron en línea, hombro con hombro. Transcurrieron unos instantes interminables, de un silencio espeso, interrumpido por el amartillar de las armas del pelotón de ejecución y las voces de mando del oficial que ordenaba cada paso de aquella ceremonia. Sonó entonces una descarga atronadora, una enorme traca que retumbó en el silencio de la madrugada. Las presas de Ventas, que esperaban con el corazón encogido aquel fatídico momento, supieron que “las menores” habían sido ejecutadas. (2011: 241-241)

En cambio, Ferrero evoca los mismos acontecimientos de manera más personalizada y retrospectiva en lo que se refiere a las vidas de cada una de las protagonistas, creando en los lectores un vínculo de compasión y solidaridad con las víctimas. Leamos a Ferrero:

Ya se hallaban cerca del rincón de las ejecuciones cuando Blanca, Virtudes y Victoria notaron olor a pólvora y, al fijarse en las manchas de sangre fresca que había en el suelo, comprendieron que ya no iban a morir con sus hombres.
-Pero ¿los han fusilado ya?-gritó Virtudes.

[...] No sólo ellas, también las otras acusaron un cambio de ánimo. Como desde la capilla no se oían las ráfagas, todas habían creído hasta ese momento que las iban a fusilar junto a los muchachos, en una especie de hecatombe sin precedentes, y que los cincuenta y seis morirían prácticamente a la vez. Al advertir que no iba a ser así, las trece se sintieron más solas ante la muerte. (Ferrero 2011: 194)

Hemos mencionado con anterioridad que la novela de Ferrero conmueve hondamente. Es en los lectores en quienes la historia de las Trece Rosas se recupera del silencio y, de modo simbólico, vuelven a la vida cada vez que cuentan con su propia voz su historia. Leemos:

Los proyectiles tocaron la carne y la atravesaron como seda que oscilara en el aire. Los cuerpos se elevaron ligeramente y luego cayeron a tierra crispados. Ya estaban en el suelo, pero no estaban muertos, estaban viviendo los momentos más extremos de la vida. Acababa de empezar la batalla más definitiva de la conciencia. [...] El guardia volvió a disparar y entonces [Ana] se sintió morir. Enormes vacíos se abrieron en ella, por detrás de la niebla que creaba el dolor. Un dolor que sobrepasaba la cabeza y que no reconocía los límites del cráneo, un dolor sin dimensión y al mismo tiempo muy concreto, sobre la línea misma de lo tolerable, sobre la línea misma de lo concebible. Ya no se movía pero en su cuerpo hervía toda la existencia. (2011: 197-198)

No obstante, las Trece Rosas se han convertido en símbolo de la lucha por un mundo mejor, por la libertad; símbolos de la vida a la que se pone fin de manera prematura, pero que, no obstante, permanece en nosotros con todo su valor. Así lo afirma Carmen, una de las mujeres “rojas”, durante su confesión: “Es lo

único que estoy sacando en claro de esta pesadilla: el valor inmenso de la vida” (2011: 164).

A fin de cuentas, la historia de las Trece Rosas, reelaborada por varios autores, se ha dado a conocer al gran público. Además, logró su objetivo de informar acerca del protagonismo femenino republicano en la lucha contra la ideología y represión franquistas ejercida –con sus formas específicas– también sobre las mujeres; memoria, a un tiempo, redescubierta, reconstruida y reelaborada. Aún más, tenemos pleno derecho de decir que las obras mencionadas prolongan la vida de las Trece Rosas en el imaginario colectivo español, por mucho que se las considere transgresión de lo verídico. Hacer productivo el silencio, escucharlo, rescatarlo y reinstalar a las Trece Rosas en la memoria común, son todos retos fundamentales a los que aspiran los escritores con su oficio.

Muy brevemente, para recapitular lo expuesto hasta esta parte, podemos advertir que el silencio de las víctimas del franquismo, como sugiere Edurne Portela, “tiene dos raíces fundamentales: por un lado, el trauma individual que puede resurgir con retraso; por otro, la represión política, es decir, la imposición del silencio por parte de las fuerzas represivas del franquismo, la censura y el consiguiente miedo a hacer públicas historias personales” (2007: 66).

El caso ejemplar del primer motivo del silencio lo constituye la postura de Tomasa con su voz reprimida; y el segundo, originado por la violencia y el terror subsiguiente era un elemento estructural del franquismo y el pilar central del nuevo Estado, donde la represión era una especie de “principio fundamental del Movimiento”, como sugiere Santos Juliá: “en aquella campaña de cosificación y degradación de los vencidos, quienes habían combatido al lado de la República no eran españoles, sino antiespañoles, escoria comunista” (2004: 277). La archiconocida frase de la novela de

Chacón “La voz dormida al lado de la boca” (2008: 238) simboliza la voz reprimida de todas aquellas que no pudieron hablar por la impronta del dolor personal o por la represión franquista más o menos directa. Es así que la postmemoria de Dulce Chacón y la de otros autores tiene una carga ética para con las generaciones posteriores, hecho que la escritora confirmó en persona: “Nosotras, la gente que estamos en los cuarenta o los cincuenta años de edad, somos los hijos del silencio de nuestros padres [...]. Pero es hora de romper este silencio en beneficio de nuestros hijos. Tenemos que rescatar la historia silenciada. Y, es una responsabilidad de nuestra generación” (*ápu*d Valenzuela 2002).

Consideramos ese boom literario, dedicado al tema de la memoria histórica y con el protagonismo de los vencidos, el mejor medio para despertar las voces y conciencias dormidas del pueblo español, y de honrar a los silenciados y, ante todo, de reivindicar a las mujeres afiliadas a la República.

BIBLIOGRAFÍA:

- CÉSPEDES GALLEGO, Jaime (2007) “Las trece rosas de la guerra civil vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Carlos Fonseca”. *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. XIV. <http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-4-13rosas.htm> [15.07.2014]
- CHACÓN, Dulce (2008 [2002]) *La voz dormida*. Madrid, Santillana.
- CHACÓN, Inma (2009) “La voz dormida”. En: María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.) *Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba: 319-336.
- COLMEIRO, José (2005) *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- EDURNE PORTELA, María (2007) “Hijos de silencio: intertextualidad, paratextualidad y posmemoria en «La voz dormida» de Dulce

- Chacón". *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington University in St. Louis). XLI (1): 51-71.
- FABER, Sebastiaan (2011) "La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)". En: Palmar Álvarez Blanco, Toni Dorca (coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana Vervuert: 101-110.
- FERRERO, Jesús (2011[2003]) *Las trece rosas*. Madrid, Ediciones Siruela.
- FONSECA, Carlos (2011[2004]) *Trece rosas rojas*. Madrid, Temas de Hoy.
- HIRSCH, Marianne (1999) "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy". En: Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (coords.) *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover, University Press of New England: 2-23.
- JULIÁ, Santos (coord.) (2004 [1999]) *Víctimas de la guerra civil*. Madrid, Temas de Hoy.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006) *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2006) "La imagen literaria de los comunistas en la narrativa de inicios del siglo XXI". En: María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.) *En el umbral del siglo XXI. Un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*. Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba: 53-74.
- VALENZUELA, Javier (2002) "El despertar tras la amnesia" [en línea]. *Babelia*. http://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197558_850215.html [19.05.2014]

Itziar Pascual y Laila Ripoll: cuando la dramaturgia hace historia

Laeticia Rovecchio Antón
(Universidad de Barcelona)

Durante las últimas décadas, la guerra civil española se ha convertido en un tema recurrente en las letras hispánicas, pues los autores son conscientes de la necesidad de revisarla en profundidad en un claro compromiso con la recuperación de la memoria histórica del país. Una tarea todavía en proceso de construcción desde el gobierno y que ha encontrado eco en la literatura, encargada esta de tender puentes entre diferentes realidades basadas en datos de la Historia oficial. En este sentido, no solo se trata de recurrir a una circunstancia pasada concreta, sino de recorrer lo que Pierre Nora denomina los *lieux de la mémoire* (1984), p.ej., una búsqueda de la identidad tanto particular como colectiva a través de la revisión de los lugares simbólicos que pueblan la memoria de una sociedad dada.

En el ámbito dramático, a finales del siglo XX, se presencia una proliferación de textos que ahondan en el rescate de la contienda civil española en clara consonancia con el legado escénico de los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht, con su concepción del teatro épico, así como de la aportación de Peter Weiss, con su teatro documento. Dos grandes hitos que, sin duda, han marcado a los creadores de la escena española más actual, que otorgan un lugar específico a la Historia y sus representantes, gracias a una labor de documentación concienzuda que ha favorecido la aparición de testimonios concretos. Nace, así, una firme apuesta por la inclusión de diferentes medios, tecnologías

(proyecciones en pantalla, juego de luces, reproducciones sonoras, etc.), que permiten ambientar al público y acompañarlo durante su proceso de re-conocimiento de la realidad: “Nuestro punto de partida es precisamente esta realidad demasiado real, y utilizamos todos nuestros recursos para expresarla” (Piscator 1976: 337). Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), apunta que el arte no es solo una mera imitación de la realidad, sino que representa un intento de superarla.

La realidad ocupa, pues, el centro de los focos para arrojar mayor luz sobre ella. Retomando las palabras de Buero Vallejo: “el teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente” (1980-1981, en línea) y, según esta premisa, las nuevas generaciones de dramaturgos vienen a posicionarse del lado de los vencidos recreando sus experiencias personales, lo cual permite rendir tributo a las voces que no pudieron expresarse libremente en la época de los hechos. Como apunta Mateo: “hablamos de uno de los asuntos que más interesan a la dramaturgia contemporánea: la memoria. Una memoria para no olvidar, una memoria para poner en tela de juicio, una memoria para no volver a cometer los mismos errores” (2007: 133). Y, justamente, las dramaturgas Itziar Pascual y Laila Ripoll buscan revivir, en el tiempo presente, diferentes momentos derivados de la época franquista, no solo para una plena asimilación de los hechos, sino también para dar voz a las personas anónimas que han sufrido, que han luchado para una España que les dio la espalda. En otras palabras, se trata de reconstruir, en términos unamunianos, la “intrahistoria” y, con ello, condenar la injusticia de la opresión autoritaria.

En tal orden de cosas, ambas escritoras configuran toda una serie de personajes envueltos en situaciones extremas de exilio y destierro, en la mayoría de casos, femeninos. Responden así a una necesidad dolorosa que convierte a los desterrados en presos de la nostalgia por el país propio que se ven forzados a abandonar. Espa-

ña se transforma en un espectro que atormenta, siempre presente, porque nutre el recuerdo de estos exiliados, pero también de sus hijos y nietos, sobre su procedencia y, por ende, sobre su identidad. El conflicto interno de los personajes que dibujan Pascual y Ripoll oscila entre el recuerdo y el olvido, entre la memoria y la desmemoria, entre el ayer y el ahora.

Además de centrar su atención sobre el episodio del exilio republicano, la aparición de personajes femeninos como protagonistas responde a la reivindicación de ceder la palabra a los vencidos. Ellas desempeñaron un papel destacado en algunos episodios del conflicto bélico, premisa que constituye una reivindicación presente en *Benigno* (2004), sobre todo a través de una mujer que no duda en esconder a un republicano en su casa. Las dos dramaturgas exploran el sufrimiento de estas mujeres, pero, sobre todo, indagan en su construcción individual: las protagonistas de sus piezas llevan a cabo una búsqueda interna que se concentra en los traumas de la memoria y, por lo tanto, en la representación de la vivencia personal como Historia. De manera que la tarea de estas dramaturgas no es solo destapar episodios concretos de la guerra de los cuales las mujeres formaron parte, sino abrir la puerta a un posible porvenir que pasa, necesariamente, tanto por la plena aceptación de un pasado colectivo como por la liberación emancipadora del papel de la mujer.

La representación del exilio

En las obras dramáticas de Itziar Pascual y Laila Ripoll, la representación de la figura del exilio se asoma de manera notoria en cinco textos: *Père Lachaise* (2002) y *Varadas* (2004), de la primera dramaturga; *La frontera* (2004), *Que nos quiten lo bailao...* (2005) y *El convoy de los 927¹* (2007) de la segunda. Estas cinco obras se

1 Obra presentada en formato de radio-teatro, encargada por la Radio Nacional Española, que se publica en 2009. El título de la pieza hace referencia a

centran en algunas historias relacionadas con la huida, por parte de los republicanos, del régimen franquista, y en los traumas que esta encierra desde tres perspectivas diferentes: el exilio, con los problemas logísticos que supone; la situación en el país de acogida; y la mirada efectuada desde el presente.

El trauma de la huida

En las diferentes obras aparecen alusiones constantes al momento del exilio a través de distintos elementos, ya sean objetos materiales concretos o los escenarios que han servido de plataforma logística para el cumplimiento de la huida. Así pues, las maletas de *Varadas* de Itziar Pascual o la llave de *La frontera* de Laila Ripoll, marcan el antes y el después del exiliado, dado que estos objetos físicos representan, por un lado, el salto que los personajes están a punto de dar y, por otro, el recuerdo de todo lo que dejan tras de sí. En la pieza de Pascual se aprecia cómo los personajes sufren por verse obligados a abandonar sus pertenencias, todo lo que han podido conseguir a lo largo de los años: “Aquí estamos a salvo. Estamos en casa, en mi casa. ¿Quieres que deje todo lo que tengo, así como así? Aquí están muchos años de esfuerzo, de trabajo, de sacrificio. Letra a letra, mes a mes. ¿Y ahora quieres que salga corriendo?” (Pascual 2004a: 393). A través de la figura del Viejo de *La frontera*, el abuelo muestra una profunda nostal-

un documental homónimo dirigido en 2005 por Montse Armengou y Ricard Belis. Tanto el documental como la obra teatral se centran en un episodio muy concreto de la guerra civil: la deportación de republicanos (las novecientas veintisiete personas que dan nombre a la obra) desde la ciudad francesa de Angoulême al campo de concentración nazi de Mauthausen. En efecto, en 1940, después de haber intentado cruzar la frontera francesa en busca de un futuro mejor frente al régimen franquista recién instaurado, familias enteras se vieron obligadas a subirse en un tren, a uno de los vagones de la muerte que posteriormente los judíos conocerían.

gia de su pueblo, de Madrid, de su familia, que queda plasmada en la llave que conserva:

VIEJO ¿... Dónde están las llaves...? (*Se rebusca en los bolsillos y saca una llave pequeña y antigua.*) Mírala, aquí estaba, la muy ladina. Se me había escondido en una costura y no la encontraba. La guardaba para ti desde 1943. Ha aguantado dos guerras, la cárcel, el campo de concentración, a Franco, el viaje en barco... ha cruzado los Pirineos, ha cruzado un océano, ha vivido decenas de mudanzas y en el último momento, va y se esconde. Sesenta años guardando a esta puñetera y en el último momento va y se esconde. (Ripoll 2003: 118)

Se trata de la llave de una casa que ni siquiera él mismo sabe si todavía existe, pero permanece viva en sus recuerdos. Es la única prueba física de sus vivencias pasadas, el único legado que puede transmitir a su nieto. Tanto en *Varadas* como en *La frontera*, estos objetos son el recuerdo de sus vidas, son, a fin de cuentas, lo que les define como seres humanos. Renunciar a ellos también significa abandonarlos y, por consiguiente, olvidarlos. Una renuncia cargada de frustración por haber decidido alejarse del infierno de su espantosa cotidianidad, pero, a su vez, pautada por el miedo de lo que les puede pasar si deciden quedarse. Frustración y miedo son los dos motores que les lleva a determinar el exilio como su única tabla de salvación. Asimismo, este destierro también queda retratado en la mención a los medios de locomoción que los llevaría a otras latitudes, como se evidencia al inicio de *Que nos quiten lo bailao...* de Laila Ripoll: “Sonido de voces de un andén, en un muelle, en un aeropuerto. Imágenes de personas que se despiden, trenes que parten, barcos que zarpan... Suenan las sirenas de los barcos, los trenes se ponen en movimiento, las personas se abrazan, lloran...” (2005: 65).

En *Varadas*, la partida de las mujeres se ve representada en las dos escenas de barco, un espacio cerrado, claustrofóbico, que simboliza el paradigma del refugiado, del ser humano que se pone en peligro al buscar una situación mejor:

- B. [...] Era el último barco. El último. Centenares de mujeres, ancianos y niños se hacinaban en las tripas de aquel buque mercante. La humedad, aquel olor siniestro del encierro, el lamento frágil de unos niños hambrientos. [...]
- A. Eso es. Tres días y tres noches. Sin saber qué ocurría. Nadie explicaba nada. Nadie sabía. ¿Por qué? Solo hambre, solo frío. Algunos enfermos. Quietos. En las tripas de aquel barco. (Pascual 2004a: 404)

Tanto en la pieza *El convoy de los 927* como en *Que nos quiten lo bailao...*, los personajes de Laila Ripoll emprenden el camino del exilio a pie por los senderos pirenaicos que conducen a Francia².

2 Vid. "ÁNGEL MAYOR Enero de 1939. Éramos cinco lo que llegamos a la frontera: Ramiro y Lolita, mis hermanos, mi madre, mi padre y yo: un chaval de quince años, una muchacha casi adolescente, un niño, una madre desesperada y un padre moribundo. Mis hermanos arrastraban como podían a mi padre, ardiendo de fiebre... El recuerdo del frío, el miedo, la angustia a las ametralladoras de la aviación fascista cebándose contra las columnas de refugiados, contra nosotros, ancianos, mujeres, niños... pierden fuerza en mi cabeza ante la imagen de aquella frontera cerrada a cal y canto... Me llamo Ángel y he sobrevivido a dos guerras" (Ripoll 2009: 59).

"AMPARO JOVEN Aquella noche llegamos a la frontera: paisanos y soldados, jóvenes, niños y viejos, mujeres y varones, todos revueltos, a pie y en todo tipo de vehículos: camiones, coches, carros tirados por mulas, carros tirados por hombres. Cada uno arrastra lo poco que ha podido rescatar [...] El tapón humano se extiende más de quince kilómetros. Todos agolpándose contra el puesto fronterizo. Alguna mujer malpare en la cuneta, algunos niños mueren de frío o pisoteados, alguna anciana deja de respirar, abrazada a un costurero... tardaron varios días en restablecer la circulación" (2005: 74).

Pero, desgraciadamente para la familia retratada en *El convoy de los 927*, Francia, a pesar de su eslogan “*Liberté, Égalité, Fraternité*”, no fue precisamente el nuevo comienzo que esperaba. Nada más llegar, Ramiro y su padre son enviados al campo de Argelès-sur-mer, del cual el padre no consigue salir con vida. Por su parte, Lolita, Ángel y su madre se dirigen al campo de Les Alliers en Angoulême, donde Ramiro logra reunirse con ellos. A partir de este momento, la familia está casi al completo, pero solo es el inicio de la pesadilla que les espera, pues Francia no quería albergar a los republicanos, sino alentarlos a regresar a su país de origen:

DIPUTADO FRANCÉS

Abriendo las fronteras usted abrió la puerta a esta brigada del crimen. ¡Y no ponga en duda que, de todos los españoles, estos que se han implantado en nuestra casa son los que están plenamente decididos a no marcharse jamás! Es necesario que en el menor tiempo posible los refugiados que están en nuestra casa regresen a su patria o vayan a cualquier lugar del mundo. Es necesario que se vayan de nuestro país cuanto antes mejor. Estos hombres llevan la maldición de todo un pueblo... (Ripoll 2009: 62)

Este diputado francés es una clara muestra del pensamiento del régimen del Maréchal Pétain que, como es sabido, colaboraba sin escrúpulos con la Alemania nazi. De manera que los cuatro españoles fueron tratados como ganado, como lo serían posteriormente los judíos, y tuvieron que subir a un tren con destino a Mauthausen en Austria, un campo de exterminio, junto con novecientas veintitrés personas más. Muchos de ellos, sobre todo niños y ancianos, murieron antes de pisar tierra. En este sentido, Laila Ripoll da un paso más en su denuncia del franquismo al

evidenciar la utilización de españoles para inaugurar los campos nazis, cuando la historia ni siquiera les ha recordado:

ÁNGEL MAYOR

Siete mil españoles pasaron por Mauthausen. Los que sobrevivieron no llegaron a dos mil... Hace ya sesenta años largos y a este episodio, como a otros muchos de nuestra historia reciente, convendría ir poniéndolo en orden. Me llamo Ángel, he sobrevivido a dos guerras y al convoy de los 927. (2009: 77)

Solo Ramiro baja del tren para ingresar en el campo de concentración, en cuya construcción trabajará de modo que los alemanes pudieran albergar a más presos. El resto de la familia –Lolita, Ángel y su madre– inicia otro recorrido con el tren, esta vez con destino a España:

ÁNGEL MAYOR

Allí fue donde cogí claustrofobia y terror a la oscuridad. Nos tuvieron varios días más dando vueltas por Alemania. De vez en cuando nos dejaban estirar las piernas y nos ofrecían un agua sucia y un pan negro y duro como cemento, que decían que estaba hecho con madera... Más de dieciocho días con sus correspondientes noches pasamos en ese vagón sin apenas agua, comida ni ventilación. Recorrimos media Europa, hasta llegar a la última estación: España. (2009: 74)

Vuelven al pueblo del cual huyeron, lugar donde deberán arrastrar los estigmas de su condición de republicanos y por haber intentado huir de la patria. Como en el caso de *Varadas* de Itziar Pascual, la familia lo ha perdido todo: “MADRE: Nada, hijos, no

tenemos nada. Las nuevas autoridades nos han confiscado todas las propiedades por rojos” (2009: 75), por lo que les toca iniciar la reconstrucción.

La añoranza desde el país de acogida

Junto al proceso migratorio, los españoles exiliados recuerdan vivamente España que, como apuntaba al inicio, se configura como un fantasma que les acompañará toda su vida. En la obra *Que nos quiten el bailao...*, Laila Ripoll se centra en concreto en el momento de las despedidas, de las separaciones entre familiares, lo que dota al texto de una fuerte carga emotiva. Para ello se presenta toda una serie de voces que se entrecruzan en pequeños diálogos o en monólogos. La acción se desarrolla en diversos lugares y en diferentes momentos. Este movimiento constante de un lado a otro de las fronteras mentales de los personajes conecta con la plasmación de sus recuerdos más íntimos, de sus ansias de volver a su país. De hecho, uno de los primeros episodios de la pieza de Laila Ripoll hace referencia a una niña que, junto a sus primos, persigue a su abuela, Amparo, porque están intrigados por los paseos que la anciana da al atardecer:

LA NIÑA Y CORO DE PRIMOS.

Todas las tardes, a la caída del sol, desaparecía... Había vivido dos guerras, dos exilios, cientos de despedidas. ¿Dónde vas, abuela? Silencio. Tan solo el silencio por respuesta. Todas las tardes, a la caída del sol agarraba su bolsito, metía dentro su pañuelo perfumado con Heno de Pravia, un manojo de llaves, que nadie sabíamos de dónde eran, un puñado de fotos que ninguno habíamos visto y subía calle arriba, tropezando con el empedrado, menuda, flaquita, perdiéndose entre las estrechas callejas de aquella

ciudad inundada de luz, donde, según ella, ataban a los perros con longaniza. (2005: 67)

Los nietos creen que su abuela tiene algún novio secreto y se divierten inventándole una profesión. Pero el verdadero propósito de Amparo es ver, a lo lejos, la costa española, en una clara muestra de añoranza tanto de su país como de su familia, concretamente de su hermano Ignacio, que vive en un profundo desamparo, en una soledad terrible, deambulando por las calles y aferrándose a los objetos que encuentra en ellas. El recuerdo de sus seres queridos – su hermana, pero también de su mujer y de su hijo, muertos en un accidente de coche – es demasiado cruel, por lo que Ignacio prefiere escribir sin parar, alienarse para no tener que hacer ese ejercicio de memoria, para dejar atrás su sufrimiento. En cambio, Amparo necesita el recuerdo para seguir viva. Su marido y su hijo murieron en el frente, ella quiere recordar cada momento de su vida para que ellos sigan, de alguna manera, vivos. La presencia constante del locutor de radio desempeña un papel sumamente importante en este vaivén espacio-temporal. En efecto, a través de canciones dedicadas, la radio pone en relación directa a los personajes. Se trata de una manera de romper con las fronteras geográficas y demostrar que la distancia, en este caso, no hace el olvido:

LOCUTOR RADIO

Para Antonio Alonso, que se encuentra trabajando en Suiza, de su esposa e hijos, que desde España le recuerdan en el día de su cumpleaños y desean que pronto pueda volver a casa... (2005: 69)

LOCUTOR RADIO

Para la abuela Amparo, que pasó la vida despidiéndose, con un emocionado recuerdo de su nieto Miguelín, que no la olvida... (2005: 76)

Como he comentado al principio, la obra hace hincapié en el tema de las despedidas. En este sentido, Laila Ripoll crea una pieza circular: se inicia con distintas maneras de despedirse, un ritual en varias lenguas que comprende buena cuota de frialdad. Termina con otra larga lista de despedidas, esta vez únicamente en castellano, entremezclando muestras de cariño y de desprecio. La circularidad mencionada permite dar cuenta del hecho de que los diferentes personajes se van despidiendo a lo largo de toda la obra de sus recuerdos, tan alejados en el tiempo que apenas traspasan la frontera de la memoria.

La mirada desde el presente

Todo este proceso de recuerdo no tiene sentido si no se realiza una mirada desde el presente, desde el lugar a partir del cual se generan estas recreaciones. El ayer se asoma de manera viva porque sigue persiguiendo a los protagonistas del hoy, porque el horror de la Historia se encuentra detrás de cada historia individual. Así, en la última escena de *Varadas*, Itziar Pascual pone de relieve la necesidad de recurrir a la memoria para recordar las vivencias y transmitir las como marca distintiva de una familia, pero además, como vehículo para el aprendizaje de las generaciones venideras: “B. No ha terminado aquí la historia. Seguiremos” (2004a: 405). La dramaturgia se adentra en el terreno de lo desconocido, ya que muchos de los lectores/espectadores de las nuevas generaciones no mantienen ningún tipo de vínculo con el conflicto histórico, como es el caso del nieto de *La frontera* de Laila Ripoll, que se niega a compartir los recuerdos de su abuelo porque ya no hacen referencia a su realidad:

VIEJO

Qué sabrás tú lo que es el hambre. Madrid en el 38 te daba yo, para que supieras lo que es pasar hambre.

JOVEN

No me importa nada, nadita, su pinche guerra. Se acabó.
No le escucho.

VIEJO

Desagradecido. En esta tierra nos recibieron con los brazos abiertos, cuando nadie daba por nosotros ni el recorte de una uña. Nos recogieron, nos alimentaron, nos cuidaron. Nos dieron trabajo. (2003: 120)

Del mismo modo que en la escena de la vista de la costa española en *Que nos quiten lo bailao...*, Ripoll indaga en la relación de los personajes con la frontera. Por un lado, el exilio del abuelo por culpa de la guerra civil española, que le obligó a encontrar refugio en México, país en el cual el nieto ha crecido. Por otro, el ansia del nieto por llegar a Estados Unidos para construir una vida mejor, una vida basada en el sueño americano. A través del diálogo entre ambos pronto sabemos que el nieto carga en sus espaldas a su abuelo, y que este, en realidad, está muerto. De modo que el Viejo de *La frontera* se convierte, en el imaginario del joven, en una especie de fantasma que sirve de punto de partida para una conversación con su propia conciencia. Todo ello basado en el legado de la memoria, contrapuesto a su intento de desmemoria y, por consiguiente, a su afán de despersonalización. La figura del abuelo sirve, pues, de metáfora, no solo como marca de la añoranza del país del cual partió, sino también como marca de las raíces mismas de un núcleo identitario que pervive, latente, en el nieto. En la pieza *Père Lachaise* de Itziar Pascual también son los nietos, Cundo y Carlota, los que parten en búsqueda del recuerdo de su abuelo, Secundino, en el cementerio parisino que da nombre a la obra, “44 hectáreas para condensar la vida, la libertad, la dignidad y la memoria”: “CUNDO. Me llamo Cundo. Nieto de Secundino Pérez, republicano exiliado en Francia. Hijo y nieto

de perdedores. Por eso he venido a París, al cementerio de Père Lachaise. Un lugar para la memoria, para no olvidar. He venido a buscar la tumba de mi abuelo” (Pascual 2003: 23).

Itziar Pascual, del mismo modo que Laila Ripoll, propone un viaje por la memoria, un viaje por la búsqueda de la propia identidad con miras a las generaciones posteriores. Ambas dramaturgas utilizan a los muertos como mediadores de este proceso de búsqueda. Los tres personajes muertos de la pieza de Pascual (Secundino, El ilustre anónimo e Isadora) se configuran como tres almas en busca de una plena aceptación de su condición y de su situación para poder ingresar en el Más Allá. Para ello, es necesario emprender una tarea de “rememorización” de los diferentes acontecimientos que han marcado sus vidas. En el caso de Secundino se asoma, con suma claridad, el rostro de la guerra civil española al narrar cómo logró atravesar la frontera de los Pirineos, mientras que sus compañeros se quedaron atrás, muertos durante un control policial:

SECUNDINO

[...] Cinco metros y ya, Secundino, ya está,
Cuatro, tres, dos, control, gendarmes.
Ni un paso. Ni uno solo. Miré. Y grité.
Muertos sí, más no vencidos.
Muertos sí, más no rendidos.
Alguien me empujó. Y seguí caminando.
(Pascual 2003: 43)

Su conflicto interno reside en el sentimiento de culpabilidad que le acecha respecto a la muerte injusta de sus compañeros. De manera que su situación actual de alma en pena se debe a esta necesidad de recordarlos. Intenta rescatar del olvido estas figuras que ya nadie recuerda:

EL ILUSTRE ANÓNIMO

¿Por qué te aferras a seguir aquí?

SECUNDINO

No es por mí. (*Pausa.*) Es por los compañeros. [...]

EL ILUSTRE ANÓNIMO

¿Qué puedes hacer por ellos?

SECUNDINO

Yo fui el único que sobrevivió. Conseguí huir. Después la frontera, Francia, el exilio. Después los nazis. Yo sé donde están. Si yo les olvido nunca les encontrarán. Los vivos olvidan con facilidad. Ya nadie se acuerda de la guerra (2003: 45).

El personaje de Carlota, hermana de Cundo, en un principio se muestra reacia al viaje a Francia, porque cree que el recordar a un ser cercano debe desarrollarse en la intimidad personal de cada uno y no delante de las tumbas:

CARLOTA [...] Yo no quería venir, no quería, ¿para qué?

Mi abuelo no está debajo de una losa.

Está en nosotros. Y en el recuerdo.

Recordar es pasar dos veces por el corazón.

Por el corazón. No por las piedras.

[...] La abuela no contaba batallitas de guerra.

Hablada de dudas, de perdón y de errores.

Tú no querías un abuelo, querías un mito.

Mi abuelo fue un hombre, solo un hombre.

(2003: 28-29)

Sin embargo, solo a través de la recuperación de cada historia particular se puede configurar el mapa de la identidad nacional. Además de la búsqueda de los nietos, también aparece otra

representación de esta mirada desde el presente en el guardián del cementerio, Michel: su madre tuvo que inmigrar para ofrecer a su hijo una vida mejor, en la que solo le queda su lengua materna como muestra de su procedencia. Esta pérdida de las raíces constitutivas del ser humano se erige como una búsqueda de la identidad propia a través de la memoria.

En el caso de *El convoy de los 927*, Ángel, el niño que ya es un adulto, habla, después de más de sesenta años, de estos episodios tan traumáticos. La escena transcurre en dos tiempos escénicos distintos: por un lado, el año 1940 y, por el otro, nuestra contemporaneidad. Este vaivén temporal pone de manifiesto la fuerza de lo vivido por el protagonista, que no logra deshacerse de las imágenes del sufrimiento pasado. Además, para el lector/espectador, esta superposición de planos permite, primero, una reproducción visual de lo que sucedió, puesto que Laila Ripoll, por medio de proyecciones y sonidos, intenta recrear el ambiente del tren y del campo de concentración, lo cual aporta además de una profunda carga testimonial también emocional a las escenas. Segundo, demuestra la necesidad de recordar estos episodios que configuran la historia nacional del país en este intento de recuperación y de creación de una memoria histórica colectiva.

El papel de las mujeres:

cuando la historia se hace Historia

La recuperación de estas figuras del exilio que reviven sus experiencias desde nuestro presente pone de manifiesto la vigencia de estos episodios concretos en la construcción de nuestra sociedad, pues son, sin duda, una parte oscura de nuestro pasado colectivo. Un pasado colectivo que no solo se centra en el caso del exilio en sí, sino también en cualquier manifestación de índole histórica cuyo valor resulta cuestionable por no haber sido apenas retratada por la Historia oficial, la de los vencedores. Un ejemplo pa-

radigmático se encuentra en cómo el papel de la mujer durante la contienda, hasta no hace mucho, fue fuertemente postergado.

A lo largo del presente recorrido por las obras de Itziar Pascual y Laila Ripoll muchos son los nombres femeninos que se han mencionado: Amparo (*Que nos quiten lo bailao...*), Lolita y su madre (*El convoy de los 927*), o Carlota (*Père Lachaise*). En *Varadas y Benigno*, los personajes femeninos³ aparecen bajo el pseudónimo de A y B. La utilización de estos nombres genéricos marca cierta despersonalización y, por consiguiente, cierta universalización, que tiende a englobar a todas las mujeres que participaron de ello. Como recuerdan Baudrillard y Guillaume: “El anonimato sería entonces mucho más que un operador social, sería un medio para liberar el imaginario y, por consiguiente, para tomar una distancia respecto a sí mismo” (2000: 33).

El hecho de que las dos dramaturgas se centren en el rescate de estas mujeres como parte integrante del conflicto es sumamente significativo, pues da cuenta de una profunda búsqueda del significado de “ser mujer” y, con especial atención, de “ser mujer” en la Historia. En este sentido, este proceso de memorización de los acontecimientos en los que las mujeres participaron sirve para reubicarlas en nuestra Historia, ya que fueron silenciadas, olvidadas. Se busca así una revisión de este olvido para configurar, a partir del pasado, una verdadera historia de las mujeres, que se aleja de la construcción de personajes pasivos o transgresores que merecen ser castigados para abrir el camino a la autopercepción y al autoconocimiento.

Pascual y Ripoll parten de una necesidad personal, doméstica, que expone historias particulares, nunca divulgadas fuera de las paredes del hogar familiar, como afirma Perarnau Reyes al

3 Como apunta la dedicatoria del texto: “A todas las mujeres que tomaron barcos hacia el olvido en el siglo XX. Y en particular, a mi abuela y a mi madre”.

tratar la obra de Pascual, aunque se puede extrapolar la afirmación a las dos dramaturgas: “Estas mujeres configuran la historia silenciada del sufrimiento anónimo, los recuerdos de aquella época que afloran en las veladas familiares pero que nunca ocupan un espacio en la Historia” (2002: 131).

Este recuerdo de las experiencias traumáticas pone de manifiesto el deber de la sociedad de asimilar el pasado, de digerirlo para no repetir los mismos errores porque, como indicaba al inicio, el ayer y el ahora están estrechamente relacionados para configurar el mañana. Como apunta Paul Ricoeur en *La historia, la memoria, el olvido*: “Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos” (2004: 120). De manera que todos los personajes puestos en escena por las dos dramaturgas estudiadas alimentan estos *lieux de la mémoire* que cimentan la identidad presente y futura mediante una lucha contra la ignorancia y el desconocimiento de unos hechos que han marcado la historia más íntima de la población española. Cediendo la palabra a la protagonista de *Santa Perpetua* de Laila Ripoll: “Sin memoria, no hay mañana, sin memoria no hay avenir” (2001: 63).

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUDRILLARD, Jean y GUILLAUME, Marc (2000) *Figuras de la alteridad*. México D.F., Taurus, La huella del otro.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1980-1981) “Acerca del drama histórico”. *Primer Acto*. 187. En:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/acerca-del-drama-historico--0/html/003909fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html [varias consultas]
- MATEO, Nieves (2007) “Festival Magdalena. Piezas conectadas”. *Primer acto*. 318: 132-137.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

- NORA, Pierre, ed. (1984) *Les lieux de mémoire*. París, Gallimard.
- PASCUAL, Itziar (2003) *Père Lachaise*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- (2004a) *Varadas*. En: Virtudes Serrano (ed.) *Teatro breve entre dos siglos. Antología*. Madrid, Cátedra: 387-405.
- (2004b) *Benigno. Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico* (California). 19 (38):124-125.
- PERARNAU REYES, Esther (2002) *La reflexión feminista en la obra de Paloma Pedrero e Itziar Pascual*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- PISCATOR, Erwin (1976) *El teatro político*. Madrid, Editorial Ayuso.
- RICOEUR, Paul (2004) *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RIPOLL, Laila (2003) *La frontera*. En: Susana Gutiérrez Posse et al. *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*. Buenos Aires, Editorial Biblos: 115-122.
- (2005) *Que nos quiten lo bailao.... ADE* (Madrid). 105: 64-78.
- (2009) *El convoy de los 927. La Ratonera: Revista asturiana de teatro*. 25: 57-77.
- (2011) *Santa Perpetua*. Madrid, Huerga y Fierro Editores.

PARTE II:

Las voces silenciadas:
entre la autobiografía
y el testimonio

Cárceles de mujeres: memorias marginales de la subjetividad (femenina) en Angélica Mendoza y María Carolina Geel

Karen Genschow

(Universidad de Fráncfort del Meno)

Introducción:

Memoria, género sexual, género textual

Cárcel de mujeres es el título de dos relatos autobiográficos y/o testimoniales hispanoamericanos de la primera mitad del siglo XX, uno de la chilena María Carolina Geel (1956) y otro de la argentina Angélica Mendoza (1933); en ellos se construyen identidades desde el margen social y genérico a la vez. El primero, con un considerable éxito de ventas, se publica originalmente con el apoyo e incentivo del crítico literario chileno más famoso entonces, Alone, y tiene a su haber una amplia serie de estudios. Es, según muchos de estos, el primer texto literario en Chile que habla del deseo lesbiano¹; el segundo no ha contado con tanta resonancia y, hoy en día, si no fuera por una reedición reciente en la colección “Los Raros” de la Biblioteca Nacional, está prácticamente olvidado.

Los motivos de la estadía en prisión de ambas autoras difieren bastante: Geel por un crimen “pasional”, Mendoza por su actividad política como comunista. En cuanto a los textos, sus intenciones guardan relación con los mismos motivos de sus respec-

1 Así refiere Olivera-Williams (2012: 145); esta apreciación es al menos cuestionable, ya que en la novela (poco conocida) *Anclas en la ciudad*, de Carmen de Alonso, publicada en el año 1942, aparece una historia de amor lesbiana, aunque solo se articula de forma tácita.

tivos encierros y cada uno se inserta dentro de discursos diferentes: el de Geel se ha leído esencialmente como literario, mientras que en el caso de Mendoza esto es al menos discutible dado que la narración de su experiencia personal en la cárcel se ve interrumpida y está enmarcada en un análisis de tipo sociológico-histórico que se apoya ideológicamente en el marxismo. No obstante, los relatos tienen mucho en común en cuanto a la constitución de su objeto, la subjetividad femenina marginal o marginalizada. Más allá de eso, comparten otra característica que se puede denominar también como genérica, pero en el sentido de género literario. A fin de cuentas, ambos textos son difíciles de clasificar y oscilan entre la autobiografía y el testimonio, y establecen desde ahí una relación específica con la memoria.

En lo sucesivo me propongo indagar en las similitudes y diferencias entre ambos textos tanto en lo que se refiere a la construcción genérico-sexual –relacionada también con la naturaleza del respectivo “crimen”–, como en su construcción en cuanto género literario/textual. Pretendo, además, analizar en qué medida las mismas autoras se constituyen desde una doble marginalidad, a saber, por un lado, como prisioneras y a la vez extrañas dentro del mismo sistema carcelario y, por otro, como autoras y a la vez extrañas dentro del campo literario/político. Pese a esta extrañeza y a los desajustes se sitúan como sujetos en el sentido básico de la palabra de que hablan y ocupan así una posición de sujeto en el discurso público, ya que se trata de textos que en algún momento fueron publicados y circularon como libros. Ambos aspectos se enfocarán desde la narratología y la memoria (tomando en cuenta contextos e intertextos), obedeciendo a la convicción de que solo incluyendo el campo cultural en el que se insertan es posible entender estos textos como memoria(s) de una subjetividad femenina, tal como proponen Erll/Seibel:

En un análisis narratológico desde una perspectiva de género que pretende tomar en cuenta la relación entre género sexual, género textual y memoria cultural, no sólo son relevantes la representación de mujeres u hombres al nivel de las figuras y la cuestión de la instancia narrativa, sino también de qué manera el género textual a causa de su contexto de uso – producción y recepción –es connotado como masculino o femenino. (2004: 194; mi traducción)²

La cárcel como lugar otro (y sus habitantes)

“objetos” de la escritura

Desde una perspectiva contemporánea estos textos parecen invitar a ser relacionados con la noción de heterotopía. En efecto, aparece como lugar común de la crítica en los estudios realizados sobre todo del texto de Geel. La cárcel forma parte por excelencia de esos lugares “otros” en los márgenes de la sociedad³, como heterotopía de la desviación, aunque en ambos textos adquieren diferentes matices. En Mendoza, la cárcel como espacio otro se constituye a la manera de un espejo que refleja la propia constitución y el funcionamiento de una sociedad específica, la argentina de los años

2 Cita original: “Bei einer gender-orientierten Erzähltextanalyse, die auch die Beziehung von von gender, Genre und kulturellem Gedächtnis berücksichtigen will, ist nicht nur die Darstellung von Frauen bzw. Männern auf der Figurenebene und die Frage nach einer möglichen Geschlechtszuschreibung für die Ebene der Erzählinstanz relevant, sondern auch inwiefern die Gattung aufgrund ihres Verwendungskontextes – Produktion und Rezeption – männlich bzw. weiblich konnotiert ist”.

3 Según Foucault, las heterotopías de desviación son “les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages vides qui l’entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. De là les maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons” (2005: 42-43).

1930, y a la vez como un lugar representativo y comprimido donde se reúnen todos los síntomas de una sociedad en crisis de forma condensada. En Geel, en cambio, que carece de una perspectiva ligada a la política, si bien la cárcel es también representativa lo es solo en cuanto al funcionamiento psíquico y social de “los” seres humanos en general y no en su contexto histórico específico.

Otro lugar común de la crítica respecto al texto de Geel es la construcción de su propio espacio como panóptico. Efectivamente, Geel habla desde una perspectiva privilegiada, el Pensionado, separado del espacio de las “reas comunes” (pobres) y habitado por aquellas presas que pueden pagar por este privilegio. En consecuencia, se ha apreciado su mirada hacia el mundo carcelario como un panóptico en el sentido de Foucault⁴. Esta lectura no me parece del todo apropiada porque, si bien Geel oye –más de lo que ve– y comenta lo oído, su propio interés reside mucho menos en “vigilar” a las presas que en reflejarse a sí misma en lo que oye y ve, y porque la figura del panóptico está ligada a una posición de poder que el personaje no ejerce. Si podemos hablar de una mirada panóptica es en el sentido de autoobservación, para la que la cárcel, la soledad en el Pensionado, proporciona el lugar propicio. A diferencia de esta posición privilegiada que ocupa Geel, gracias también al hecho de que era una escritora conocida en la época, Mendoza comparte el espacio con las presas comunes y con una minoría formada por presas políticas. Salvo en las primeras

4 En el prólogo a la reedición Eltit afirma que “esta narradora más bien se identifica con el rol simbólico de guardiana, mediante la ejercitación incesante de una mirada «panóptica» sobre el resto de los cuerpos encarcelados que pueblan el lugar” (2000: 11). También Olivera-Williams recurre a este concepto que relaciona, además, con el espejo como “lugar” tanto utópico como heterotópico. Esta última conceptualización de la posición de Geel “que [...] percibe [...], sin que ella sea ni vista ni escuchada” (2012: 145) me parece más adecuada, en tanto no implica el poder de controlar los individuos vigilados.

páginas, ella prácticamente borra su presencia física del texto y utiliza su experiencia carcelaria y su posición de observadora hacia el final de su relato como “material” que se analiza en términos políticos. Es así como se refiere a las presas: “El Asilo San Miguel se nutre mañana a mañana del material humano que viene en carros celulares o a pie de las comisarías seccionales” (Mendoza 2012: 64).

En ambos textos la entrada en el mundo de la cárcel difiere. En el caso de Geel, la entrada (que como suceso se narra tardíamente y de manera poco concreta⁵) se presenta a través del oído: “Murmullo de voces, prolongado, denso y sordo en su continuidad ondulante que sólo termina con el fin del día. A espacios casi regulares lo hieren palabras sueltas, carcajadas, herejías” (2000: 23). Como está separada de las presas comunes será el oído el sentido privilegiado para percibir la vida en la cárcel. Mendoza describe la entrada al “Buen Pastor” como un rito de pasaje, tal como esboza Foucault en relación con la heterotopía de la desviación⁶. Siguiendo la lógica de disciplinamiento que rige este espacio tiene que dejar parte de sí misma –un diario que le quitarán–, lo que efectivamente la “purifica” en el sentido de que la reduce a su mera existencia física.

A ambos textos que, como hemos dicho, se escriben desde un lugar *otro*, habría que agregar también un tiempo *otro* que no corresponde al tiempo de “afuera”, que no se mide o bien se

5 “Aquí, allá, por todos lados, seres que se movían como anguilas voraces enfocando mi rostro yerto. Siempre un guardia a mi lado. [...] Al fin bajo de un auto entro en un edificio muy viejo, muy limpio. Dos religiosas me reciben blandamente. [...] Estoy en el Presidio” (Geel 2000: 39-40).

6 “Les hétérotopies ont toujours un système d’ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l’espace environnant. [...] ou bien on y entre parce qu’on y est contraint (les prisons, évidemment), ou bien lorsqu’on s’est soumis à des rites, à une purification” (2005: 47-48).

mide de otra forma. Por lo demás, en ninguno de los dos textos se explicita el paso del tiempo ni se da cuenta de la duración total de sus encierros, lo que nuevamente coincide con la propuesta de Foucault⁷. En el texto de Mendoza, la encarcelación de las prostitutas forma un ritmo cíclico, una rutina, porque las mujeres “caen” regularmente⁸. En Geel, en cambio, el tiempo está marcado por la percepción interior de la narradora⁹. En ambos textos el tiempo de la cárcel está, pues, marcado por la diferencia con respecto al fluir “normal” del mismo.

Respecto a las “habitantes” de este tiempo heterocrónico y este espacio heterotópico los textos coinciden en cuanto a que las descripciones se construyen sobre diferentes dicotomías, entre ellas, extranjeras-criollas, “aristócratas”-pobres, etc. La dicotomía fundamental en ambos textos se construye entre las presas por un lado y las monjas por otro, que se caracterizan por un determinado tipo de discurso que no se agota en la mera diferencia entre “lo profano” y “lo divino” respectivamente, sino que involucran la oposición entre “hablar demasiado” y “no hablar”. Las monjas no hablan, o al menos su discurso no se registra, por lo que no se configuran tampoco como sujetos. El “hablar demasiado” de las presas es explicitado por Mendoza: “Piensan en voz alta, cuentan sus deseos, narran sus inquietudes, a quien se presta a oírlas. El silencio es el más feroz de los castigos” (2012: 79). También es evocado en la reproducción de los diálogos de las presas, con

7 “Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, aux hétérochronies” (2005: 45).

8 “El nuevo material se reincorpora de inmediato a la vida de reclusión y reinicia los hábitos que solo dejar por un mes, una semana, y a veces dos días de efímera libertad” (Mendoza 2012: 64).

9 “Pero después viene la noche y el silencio empieza a detener el tiempo” (Geel 2000: 31).

su dicción defectuosa y su lenguaje vulgar¹⁰. La reproducción “fiel” en cuanto a dicción y expresión indica por un lado un deseo de “realidad”, pero lo fragmentario de las historias registradas revela un cierto desinterés en las narraciones particulares y los individuos; en la mayoría de los casos Mendoza no pregunta, no averigua. Las historias se reducen de esta forma a anécdotas y sirven esencialmente para preparar su análisis posterior como crítica social, y no es gratuito tampoco que Mendoza se refiera a las prostitutas como “de tipo genérico” (2012: 75). La cárcel aparece así como un lugar heterogéneo donde se cruzan nacionalidades, lenguas, historias, etc., de las cuales la autora reproduce fragmentos a manera de ilustración de un problema social, transformando la heterogeneidad en una representación mediada por la mirada y el discurso de la autora.

En Geel la oposición monja-delincuente/prostituta se presenta en un primer momento mediante una metáfora: la delincuente María López “enhebra un rosario de obscenidades” (2000: 24). Con este cruce (metafórico) entre lo religioso y lo vulgar se da una caracterización estereotipada, aunque (literariamente) lograda de “la” cultura popular, donde ambos imaginarios se mezclan. El texto es claro en su valoración, sobre todo en términos morales: “Mujeres que deben acorazar sus pudores y la finura de sus costumbres, de raigambre aristocrática, frente a otras, para cuya gran mayoría no hay más ley que la violencia, ni más principio que el deseo” (2000: 63). Geel reproduce así el estereotipo en la

10 Estos diálogos por lo general no se comentan mayormente, aparecen como „registro”, mostrando así una determinada realidad que habla por sí sola: “-Cuando una se vuelve vieja las cosas cambian. Nadies me ha querido ayudar” (2012: 55). En consecuencia, a veces hay frases difíciles de entender porque están formuladas en el lenguaje de las presas, tal vez lunfardo o un lenguaje propio, y el texto rehúsa la traducción: “-Ché, mirá los cusifais esos” (2012: 55).

valoración social de unas y otras y, al menos a primera vista, no lo cuestiona.

En el texto de Mendoza, hay un acercamiento más analítico a esta oposición: “Nunca la realidad social, pudo presentar más eficazmente, el viejo mal de la mujer aherrojada en su esclavitud de siglos: la virginidad y la prostitución” (2012: 108). El contraste prostituta-monja se analiza sobre todo al final, como las dos caras de la misma moneda, como los dos extremos que determinan el imaginario sobre las mujeres tradicionalmente, vale decir, como virgen y como objeto sexual, opuestos que en la sociedad patriarcal se condicionan y se requieren mutuamente.

Un tema importante en ambos es la sexualidad. En el texto de Mendoza los hombres aparecen poco en persona, pero están presentes y dominan las conversaciones de las mujeres. En su análisis final ella piensa la sexualidad masculina como central en el orden social que estructura y asigna las posiciones tanto de prostituta como de “esposa decente”. En el texto de Geel, aparte de la presencia virtual del amante al que mató y en torno al cual desarrolla una extensa reflexión de su relación con él y de la sexualidad (sin nombrarla), el deseo aparece principalmente en su modalidad homosexual¹¹, constituyéndose en términos sumamente ambiguos: como despreciable y pasional a la vez. Así, una presa peleadora y violenta tiene su reverso amoroso y seductor: “En su voz, que parece formarse en un punto preciso entre su nariz y su garganta, vibra, salaz, una secreta alegría, y entonces de un modo inequívoco uno percibe que es lesbiana”. A lo que sigue una reflexión moral que descalifica al sujeto amoroso: “Se piensa en seguida, con un cierto terror, que su sexualidad así

11 En Mendoza el texto se restringe esencialmente a mencionar el deseo homosexual como parte de la vida carcelaria: “¡Dicen que te gustan las mujeres! –Sí, ¿y qué hay con eso? A todas ustedes también” (2012: 63). Luego, en el análisis no lo retoma y no lo somete a ninguna evaluación moral.

dirigida debe tener expresiones casi bárbaras” (2012: 25). Esta ambigüedad se resume en otro momento, extendiendo su rechazo del amor homosexual hacia lo físico y carnal en general: “¿Entonces ese amor podía contener tanta sordidez como el otro amor cuando procrea sórdidamente?” (2000: 45). Un lugar importante lo ocupa la historia de una presa que comete un crimen terrible con el único fin de volver a la cárcel para reunirse con su amada, es decir, un verdadero “crimen pasional”. Dicho crimen, a diferencia de otras reflexiones sobre las presas, es presentado de manera comprensiva: “Y se tejió entre ambas el extraño sentimiento cuyo prohibido hechizo ardiera en los cantos de Bilitis” (2000: 36). El término “Bilitis” al que recurre Geel aquí proviene, según el estudio iluminador de Olivera-Williams (2012), de un libro del francés Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis* (1894), que se caracteriza por “la exquisita sensualidad con que Louÿs canta al amor entre mujeres con poemas que pretenden ser la creación de Bilitis, una poeta griega ficticia, contemporánea de Safo” (2012: 148)¹².

Los textos se pueden entender, de esta forma, como relatos de la marginalidad femenina, sobre todo en lo que se refiere a lo sexual/pasional, tanto en la figura de la prostituta como en la de la lesbiana, aunque las autoras se presentan solo como testigos. Los textos ofrecen a la vez una suerte de retrato de las posiciones posibles para las mujeres en la sociedad, narradas desde la marginalidad de la cárcel, que viene a ser un lugar representativo en que entran los diferentes discursos y modos de concebir a “la” mujer, aunque en Geel, a diferencia de Mendoza, no haya ninguna reflexión explícita y ni crítica al respecto, sino que esta se articula mediante estrategias relacionadas con el género textual.

12 Según Eltit, en el texto se transluciría incluso la “homosexualidad latente de la protagonista” (s.f.), que podría tal vez suponerse en la mención de Bilitis, pero que a su vez canta un amor homosexual más espiritual que físico.

La cuestión del género textual: entre confesión, testimonio, autobiografía y memoria

En lo sucesivo analizaré la relación que establecen los textos con la memoria en dos sentidos: como referencia explícita a la memoria individual y como inscripción en un género discursivo/literario, incluyendo su relación con textos previos que establece de manera más o menos explícita un vínculo con la memoria colectiva/cultural determinada por la posición genérica de las autoras.

La memoria en/de los textos;

entre memoria individual y colectiva y género

Según Erll, “la literatura como medio de la memoria colectiva tiene dos funciones básicas en potencia en la cultura memorialística: la de formación de la memoria y la de reflexión de la memoria” (2011: 196)¹³. Ambos textos tematizan explícitamente la memoria individual, sobre todo en el caso de Geel, donde podemos ver que el tema principal hacia el final del texto es la memoria de su propio crimen, al que se refiere en términos siempre muy volátiles; el haber matado a su amante no tiene que ver con celos¹⁴, sino con algo predeterminado, su “sino” (2000: 80)¹⁵. Aquí prácticamente

13 Cita original: “Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses weist zwei grundlegende Funktionspotentiale in der Erinnerungskultur auf: das der Gedächtnisbildung und das der Gedächtnisreflexion”.

14 Como sugirió la (re)construcción de su crimen por parte de la crónica roja de la época, donde se estableció como móvil el hecho de que su amante hubiera “anunciado su nuevo matrimonio con una joven mujer” (Olivera-Williams 2012: 134).

15 Rueda evalúa esta estrategia textual como una manera de presentarse como “loca” y por lo tanto como no responsable de su acto: “Geel lleva a cabo el silenciamiento de la «loca» que la habita por dos caminos: el primero es no identificarse con las otras presas, marcando su diferencia con respecto a ellas y situándose en el papel de observadora de la experiencia carcelaria. El segundo es referir el acto criminal que cometió por un camino que la libera de toda

no se refiere al mundo carcelario que la rodea y relata los días previos al asesinato de una manera casi “sonámbula” –como afirma Alone en su prólogo–, en la que dice sin decir, se acuerda, pero también olvida: “No recuerdo si fue el día de la compra [de la pistola] o el siguiente” (2000: 100); “Y tengo otra amnesia: no puedo recordar si la compra fue en la mañana o en la tarde” (2000: 101). Es curioso que la amnesia abarque detalles mínimos, que en términos jurídicos no tienen ninguna importancia, pero construyen una posición de “enferma” como posible estrategia de defensa¹⁶. El texto pone en escena el (mal) funcionamiento de la memoria y su carácter de representación que siempre está distanciada de lo “real”, del evento mismo, al cual la sujeto ya no tiene acceso. Esto se plasma también en un episodio especialmente revelador, donde construye una temporalidad específica en un párrafo dentro del texto en cuyo inicio se lee: “La cuarta noche después de mi llegada yo escribí, casi ajena a mi ser, esto que sigue” (2000: 31). Lo que recuerda es el acto de escribir, es decir, que en este recuerdo se configura su condición de autora a la que, por lo demás, no volverá a aludir en el transcurso del texto. El contenido de lo que viene a continuación es también relevante en términos de la memoria; sigue el relato de una conversación entre tres presas que sobreoyó involuntariamente sobre el acto sexual y que le crea una sensación de angustia: “Me aturdí. Y me agazapé como animal que acosan” (2000: 32). Luego escucha “esa voz [que] hablaba del sexo del hombre, lo exhibía con la más desnuda procacidad” (2000: 32). Este relato tiene un efecto físico sobre ella que se narra desde el presente:

responsabilidad al respecto, describiendo el asesinato de su amante como algo que sucedió porque fuerzas incontrolables así lo decidieron” (2003: 105).

16 Así lo sugiere Llanos Mardones cuando afirma que “hace de la locura transitoria la verdadera causa del homicidio” (2005: 128).

Ahora recuerdo que después de aquello, tendida de espalda, yo tenía la frente húmeda, las manos endurecidas, la inteligencia degradada. Me tomaba por instantes la sensación enloquecedora de que si me movía me dolería toda la superficie de mi cuerpo y gritaría, gritaría como si estuviese ciega en un páramo. Al amanecer, ¿fue verdad que unas manos que ya no existen cogieron las mías? ¡Dios!, ¿quién tocó mis manos? Desde entonces hay en mí no sé qué forma de inmunidad y de frío. (2000: 32)

Esta descripción, diferida en el tiempo, una *analepsis* en términos narratológicos, relata un ataque que se podría leer como histérico según la definición freudiana¹⁷, p.ej., un síntoma físico que tiene su origen en el cuerpo y la sexualidad. La sensación que describe al final –desde el presente– expresa su temor al contacto físico, incluso cuando es solo fantasmático. Literalmente la “histeria” aparece una sola vez, cuando escribe: “por la primera vez en mi vida tuve el miedo de que un reír semejante arrastrara mi voluntad a las convulsiones de la histeria” (2000: 60), por lo cual se puede suponer que la autora está familiarizada con este concepto. En el transcurso del texto la narradora hace referencia a otros ataques que responden perfectamente a los síntomas establecidos por Freud, por lo que, al menos parcialmente, su discurso se hace legible a través del cuadro médico de la histeria. El relato, apoyado en la memoria individual, se conecta en esos instantes con la memoria colectiva de “la” mujer histérica que ha establecido el discurso del psicoanálisis y que proporciona un patrón de lectura. Encontramos, además, reiteradas referencias a momentos de ceguera: “¿En qué momento estuve yo arrodillada al

17 “Von welchem Fall und von welchem Symptom [der Hysterie] immer man seinen Ausgang genommen hat, endlich gelangt man unfehlbar auf das Gebiet des sexuellen Erlebens” (Freud 2000: 60).

borde de la cama entrecruzadas las manos y los ojos como ciegos?” (2000: 88). Los trastornos visuales también son establecidos por Freud como síntoma de la histeria¹⁸ y encuentran su eco en el prólogo de *Alone* relacionándolos con la escritura de Geel: “diríase que la autora ha escrito llevada de la mano, con los ojos vendados” (2000: 19). Estas referencias a síntomas de histeria y de locura estarían relacionadas, según Llanos (2005: 128), con una estrategia de defensa, “prefigurando la figura legal de la locura temporal como atenuante”. Al mismo tiempo, revelarían un sometimiento a conceptualizaciones patriarcales de la sexualidad y la escritura femenina, sometimiento que en otros momentos el texto se encarga de subvertir.

El texto de Mendoza opera, a primera vista, de una manera más simple en cuanto a la estructura temporal y su relación con la memoria, lo que refleja a la vez la mayor “simplicidad” de la encarcelación de la autora, puesto que remite a ser una presa política del régimen autoritario de Uriburu. Aparentemente busca un efecto de inmediatez ubicando la narración en el presente: “Un bullicio mujeriego llena el recinto. Algunas disputan, otras cantan. Luego irrumpe la risa de una petiza que ha hecho un descubrimiento por la ventana” (Mendoza 2012: 54). Sobre todo en el registro “directo” de los diálogos se crea un efecto de “presencia”, a través del cual el lector pareciera estar asistiendo a la escena. Hacia el final, en el capítulo 6 de 11, el texto se vuelca al análisis político de lo presenciado por la autora y adopta un punto de vista histórico-analítico. Así, también la narradora pasa de instancia que

18 “Wenn der sexuelle Partialtrieb, der sich des Schauens bedient, die sexuelle Schaulust, wegen seiner übergroßen Ansprüche die Gegenwehr der Ichtriebe auf sich gezogen hat, so daß die Vorstellungen, in denen sich sein Streben ausdrückt, der Verdrängung verfallen und vom Bewußtwerden abgehalten werden, so ist damit die Beziehung des Auges und des Sehens zum Ich und zum Bewußtsein überhaupt gestört” (2000: 211).

observa y registra a ser, ya en libertad, una instancia que analiza y relaciona lo observado con el análisis marxista de la situación de la familia burguesa. El texto está marcado entonces por una doble temporalidad, entre inmediatez y análisis, cuestión reflejada en la constitución de su “objeto”, primero de manera concreta y luego abstracta.

A diferencia de Geel, Mendoza no comparte sus recuerdos personales, pero los insinúa, recién entrada en la cárcel: “Luego de golpe poseo la intuición de la realidad que me espera. Me aplasta; y entonces busco el consuelo de viejas imágenes cuyo fluir desde los tiempos perdidos me baña de honda irrealidad” (2012: 48). El texto, al no revelar lo que contienen estas “imágenes” construye la dicotomía entre lo público y lo privado, es decir, es un texto que se publica, pero los sentimientos los mantiene en el ámbito privado y no forman parte de la narración “pública”. De esta forma el texto rechaza “lo privado” que define a las mujeres tradicionalmente en términos sociales y su escritura en el campo literario, con toda la incidencia que conlleva en la propia construcción de la sujeto-autora.

Ambos textos despliegan un juego intertextual más o menos complejo. En Mendoza hay una referencia explícita a las conceptualizaciones de la prostituta por parte de autores anarquistas, menciona a Ángel Samblancat, “que la eleva[n] a la categoría de María Magdalena, lista a ascender un calvario en pos de algún pobre Cristo” (2012: 77). Asimismo, de forma implícita el texto entra en diálogo con novelas escritas por varones –entre ellos Manuel Gálvez–, en las que la figura de la prostituta es romantizada¹⁹. La referencia intertextual hace legible el texto como

19 *Vid.* el estudio sobre la figura de la prostituta en la literatura hispanoamericana de Bettina Gutiérrez-Girardot (1990).

contestatario en cuanto que opone a esta imagen romantizada y externa una “auténtica” e interna²⁰.

La intertextualidad como relación con textos previos, con el canon y los géneros, adopta formas más complejas en el caso de Geel, como ya se insinúa en la mención de Bilitis. Anteriormente había publicado varias novelas, entre las cuales *Extraño estío* (1949), narrada por una voz heterodiegética, guarda una similitud innegable con la voz narrativa de *Cárcel de mujeres*, a saber, articula las mismas dudas vitales y existenciales respecto a su forma de ser en desajuste con el mundo que la rodea, a la vez que posiciona a la protagonista como un ser determinado por inquietudes espirituales y estéticas. Al trasladar esta constelación a la primera persona y desplazarla de lo abiertamente ficcional a un territorio mucho más incierto, cruzado por la referencialidad del “yo” y su representación²¹, el relato adquiere efectivamente esa cualidad de hacerse perdonar la vida, como plantea Molloy (*vid. supra*).

Como fondo sobre el que hay que leer esta introspección de la que da cuenta el texto de Geel, hay que considerar, a mi modo de ver, el *Diario íntimo* de Henri-Frédéric Amiel (1986) que, si bien no aparece mencionado explícitamente, está presente en la forma de pensar y de describir sus estados anímicos. De hecho, la protagonista sin nombre de *Extraño estío* se presenta como lectora voraz de este autor a cuyos escritos se refiere como “la aspiración complicada, subjetiva y dolorosa de Amiel: el renunciamiento mis-

20 También Masiello supone en el texto de Mendoza una respuesta a los textos escritos por hombres sobre la figura de la prostituta: “Estos relatos [...] eran cuestionados por Angélica Mendoza, que no solo ponía de manifiesto el carácter fraudulento de sus idealizaciones ingenuas sino que también apoyaba la autonomía de las mujeres que entraban en el mercado de los placeres” (1997: 231).

21 Según Molloy siguiendo a de Man: “La autobiografía es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (1996: 16-17).

tico, la vida impersonal, el quietismo contemplativo y la paz del alma. Por suerte para sus lectores, no llegó a conseguirlos nunca” (Geel 1949: 65). Esta introspección es la que guía o inspira el relato autobiográfico de Geel, dando cuenta de los mismos conflictos y desajustes con la realidad²². Resulta revelador, además, la manera en que en la presentación de Amiel se liga el sufrimiento vital a la escritura, una relación que se establece también en *Cárcel de mujeres*, donde la sujeto –tal como Amiel– no logra conseguir “la paz del alma” y se transforma, mediante la introspección en sujeto de la escritura²³.

En ambos textos, tanto la intertextualidad que actualiza y se basa en la memoria colectiva a nivel textual como la memoria individual que pone en escena una reflexión de la memoria, implican estrategias para perfilar la posición como sujeto frente al propio texto.

Testimonio vs. autobiografía

En los estudios críticos se encuentra una serie de clasificaciones en cuanto al género al que pertenecen los textos, etiquetados como relato testimonial, autobiográfico, novela, ficción, etc. Estas denominaciones no son gratuitas, puesto que las formas y los géneros no actúan como contenedores neutros, sino que tienen incidencia también en la construcción del género sexual; así lo afirman Erll/Seibel: “Como procesos típicos de la memoria cultural la tradición, canonización, actualización y re-interpretación

22 De hecho, Alone utiliza la producción previa de Geel en defensa de ella misma, como expresa en una entrevista: “será preciso que declaren los libros de María Carolina Geel, y escucharlos con suma atención. Ellos la salvarán” (1955: 19).

23 Décante rastrea en su estudio de varios textos latinoamericanos los trazos de otro intertexto en *Cárcel de mujeres* de Geel: el bovarysmo.

y el olvido de formas genéricamente connotadas contribuyen a la negociación social de género” (2004: 192).

En una primera aproximación a la cuestión del género textual se puede dar cuenta de una similitud estructural: ambas autoras construyen sus textos en forma de viñetas que, en términos generales, relatan de manera fragmentaria las observaciones en la cárcel y sus propios pensamientos y recuerdos. Geel, como hemos visto, trata de manera destacada su propia memoria; Mendoza, con un claro enfoque político, intercala en estas viñetas observaciones desde fuera de la cárcel que conciernen a la vida de las prostitutas y su condición y función social.

La diferencia entre ambos textos parece fácilmente perceptible en términos de la presencia mayor o menor del “yo” que narra, con lo cual se plantea la pregunta de si esta diferencia es analizable desde el género textual y su posicionamiento entre testimonio y autobiografía. El primer término se define según Beverley por los siguientes criterios:

a novel or novella-length narrative in book or pamphlet [...], told in the first person by a narrator who is also a real protagonist or witness of the event he or she recounts, and whose unit of narration is usually a “life” or a significant life experience. [...] The situation in narration in testimonio has to involve an urgency to communicate a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on. (1996: 24-25)

Ambos relatos pueden, a primera vista, clasificarse como testimonios, en cuanto que responden a esta definición: se narra en primera persona una experiencia signifiante que se refiere a un problema social. Por otro lado, un elemento esencial que agrega Beverley no se encuentra en ninguno de los textos: “testimonio constitutes an affirmation of the individual self in a collective

mode” (1996: 29). Ambas narradoras establecen un discurso que se caracteriza precisamente por la diferencia con las demás habitantes de la cárcel, es decir, al menos a primera vista, parecen no asumir una posición colectiva. Por último, según Beverley, otro aspecto importante del testimonio es “the voice that speaks to the reader in the form of an «I» that demands to be recognized” (1996: 29). Aunque Geel al final de su relato asume una vaga perspectiva colectiva, la clasificación de estos relatos como “testimoniales” se hace al menos problemática, ya que, precisamente, existe una separación entre las sujetos hablantes/escribientes y el problema social que relatan no como propio, sino desde una perspectiva observadora y evaluadora. Queda por analizar más a fondo entonces cuál es ese yo y en qué territorio exige reconocimiento, si no es el “yo” como representante de un colectivo reprimido como el que pueden ser presas y prostitutas. Llanos considera como testimonial la postura de Geel en cuanto que “marca el sentido de anomalía y crisis del yo” (2005: 129), lo cual corresponde exactamente a uno de los criterios de Molloy de lo autobiográfico que se presenta cuando hay “crisis en la escritura del yo” o un “yo en crisis” (1996: 13). Resultan reveladoras las afirmaciones de Molloy sobre la autobiografía hispanoamericana que se relaciona de manera casi textual con el libro de Geel: “La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada. Que me perdonen la vida: más que un autobiógrafo hispanoamericano haría suya la frase con que Victoria Ocampo cifra su actitud ante el lector” (1996: 17). Uno de los modos en que se debe entender esta postura es, según Molloy, en el literal y drástico “que se le perdone como se perdona a un condenado, que posponga su ejecución” (1996: 17). Es precisamente en este sentido que se puede leer la postura de Geel frente al lector como “múltiples pactos de lectura con distintos objetivos. [...] con la burguesía y su sentido de decencia y moral como norma social superior” (Llanos 2005:

129). Como detrás de la escritura de Geel existe un crimen es posible pensar su novela en el contexto del origen jurídico de la noción de “testimonio” y, a su vez, entender el mencionado carácter de confesión en un sentido bastante literal. Esta supuesta “confesión” de su propio crimen se presenta en un lenguaje poético, evasivo, en el que nunca se contorna con claridad el motivo del asesinato, con lo cual Geel efectivamente se presenta más como “testigo” que como perpetradora de un crimen, defraudando en último término las expectativas del lector al no obtener este una confesión en sentido estricto²⁴.

Su texto comienza con una descripción de la cárcel sin que el personaje-narrador se muestre, recurre a fórmulas como “se” para indicar al sujeto que percibe y describe. La narradora, que disimula su propia presencia física dentro del espacio narrado, aparece por primera vez solo más tarde, mediante una acción y no mediante una reflexión: “Un día, el esplendor fulgurante de un sol de invierno me llevó instintivamente a abrir la ventana” (Geel 2000: 25). A partir de ahí la instancia narradora se hará cada vez más presente en el texto, dando paso a un relato más autobiográfico.

Mendoza describe su entrada en la cárcel de un modo personal, detallado, autobiográfico, en el cual nada evidencia que luego se irá transformando en un análisis político-sociológico: “Las puertas cerradas, el piso blanqui-negro, el mordiente olor a incienso, el rumor confidencial de los rezos, dan la visión de convento. Se me entumecen las piernas, parada en el embaldosado inhóspito; me siento junto a la única mujer que permanece fuera” (2012: 47). En cuanto al género textual, el libro de Mendoza se

24 Considerando sobre todo el escándalo que causó el crimen, perpetrado, además, en un lugar muy concurrido por la alta sociedad santiaguina de la época, el Hotel Crillón. A esta expectativa defraudada se refiere también Eltit en su prólogo a la reedición (2000).

presenta como una narración realista que se va haciendo más “testimonial” a medida que avanza y se distancia cada vez más de la narrativa en primera persona, reduciendo el “yo” a una mera instancia oyente que registra lo que escucha.

También se ha empleado el término “ficción” para ambos textos. Masiello se refiere al texto de Mendoza como una “curiosa combinación de ficción y testimonio” (1997: 231). Como no explicita en qué consistiría lo ficcional, podría suponerse que la ficción es el *registro* de las voces en la cárcel, ya que no le estaba permitido leer y, por lo tanto, es de suponer que tampoco escribir. En el caso de Geel, Eltit (s.f.) habla de la “ficción de convento” que aquella crearía en su texto, una noción que, como vimos antes, explicita Mendoza a su entrada a la cárcel. En primer lugar, hay que considerar que mediante la figura del convento se inscriben en una tradición en la que el vínculo entre escritura y espiritualidad es un lugar de enunciación legítimo para las mujeres. En segundo lugar, desde un punto de vista más específicamente latinoamericano, hay que tomar en cuenta las afirmaciones de Molloy respecto a la posición de la autobiografía, un género que frecuentemente ha sido leído como *otro* tipo de texto: “se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio” (1996: 12). En la apreciación de Eltit, pues, parece repetirse esta misma negación de lo autobiográfico, relegándola a un territorio más incierto. Esto conforma un paradigma de la recepción de este texto en Chile, ya que la “incertidumbre” en cuanto al género se ha constatado en todos los textos críticos, empezando por el prólogo de Alone, quien habla, por ejemplo, de “novela inverosímil” y “retrato desnudo” (2000: 16-17), mezclando así ficción y testimonio.

La hibridez del género textual se puede concebir, a mi modo de ver, como un “fluir” entre géneros que en Mendoza traza un movimiento de lo autobiográfico hacia lo analítico, mientras que en

el texto de Geel lo autobiográfico va aumentando en el transcurso del texto, donde la subjetividad, la introspección y la memoria se apoderan del relato a la par que el mundo se va desdibujando cada vez más. En esta reconstrucción de su memoria del asesinato, tal como hemos dicho más arriba, los celos no son el motivo del crimen, sino que, por el contrario, la propuesta de matrimonio de él a *ella* es lo que la pone en un estado de desesperación y angustia por lo vulgar y físico de la vida matrimonial²⁵. Invertiendo los hechos presentados por la prensa y, con ello, desmintiendo los celos como motivo del asesinato, Geel re-inscribe su propia historia en otro género, “elevándola” de la “trivialidad” del crimen pasional y desplazándola a un territorio filosófico-existencial. De esta manera Geel defrauda las expectativas del lector en al menos dos sentidos: su historia, contada por ella misma de manera diferente a la versión de la crónica roja, no es legible en términos de celos como motivo del asesinato; su escritura juega con la modalidad de la “confesión”, pero a la vez la niega porque faltan partes esenciales. Está el arrepentimiento, pero no el motivo de los celos. En esta “ilegibilidad” se expresa una subversión que se articula en términos de género en el doble sentido de la palabra, sexual y textual.

Esta hibridez y este fluir tienen otra implicación en relación al posicionamiento de ambas autoras a través de sus textos, porque emprenden implícitamente un cuestionamiento de las normas de género –literarios, políticos– y se inscriben en una multiplicidad de tradiciones respecto a las cuales se posicionan mediante las referencias intertextuales, entre otras estrategias discursivas. En términos generales, se puede afirmar que lo autobiográfico,

25 “Sobrevino entonces algo sin nombre, una lucha silenciosa en lo profundo y de hecho en la periferia: allí estaba él con la idea fija del matrimonio, y acá estaba yo con mi terror por este” (Geel 2000: 82).

lo testimonial, lo analítico y, quizás, lo ficcional –así como la intertextualidad revisada antes–, sirven también de pretexto para abordar otros temas que están implícitos precisamente en la escritura misma. Ambos textos recurren a su objeto, la cárcel de mujeres y las mujeres en la cárcel, para reivindicar y negociar a la sujeto de la escritura. En cada texto de manera diferente se plantea, pues, la pregunta por una posición de sujeto dentro del campo intelectual. En este sentido, en cuanto a su objeto (las mujeres), no se posicionan de manera muy diferente de como lo hacen los textos escritos por hombres, es decir, ambos relatos no se afirman desde una identificación colectiva ni tampoco son testimoniales en el sentido de otorgar una voz a las presas. No obstante, a diferencia de las romantizaciones anarquistas y novelescas en general, ambos textos –especialmente el de Mendoza– se construyen en la propia experiencia que comparte dos condiciones básicas con los objetos que “utilizan”: el espacio físico de la cárcel y la posición de marginalidad. Podemos decir, por tanto, que si bien no hay identificación sí hay cercanía. En este sentido encontramos dos memorias superpuestas en los textos, a saber, la memoria colectiva sobre las mujeres en la cárcel y la memoria individual de sus autoras. Ambas dimensiones superpuestas, en conjunto, constituyen una memoria de lo marginal y marginado tanto en lo referido a los objetos de su escritura –las mujeres prostitutas y delincuentes–, como en lo referido a los sujetos hablantes/escribientes, que se estudiarán más a fondo a continuación.

La cuestión del género sexual:

construcción de las sujetos

Como hemos visto antes, ambas narradoras y protagonistas se constituyen como observadoras y oyentes de la vida carcelaria. Esta constitución básica establece desde el principio una dico-

tomía entre sujeto y objeto de la mirada y de la escritura. Esta constelación es exacerbada en ambos textos, aunque el distanciamiento de las autoras con las demás habitantes de la cárcel se construye sobre ejes diferentes en cada caso. Como hemos visto, en uno es lo político y en otro lo espiritual aquello que las hace ser diferentes dentro del espacio y en relación con los otros. Hay, en este sentido, una suerte de “desviación” potenciada en ambos casos, ya que dentro de un lugar *otro*, una heterotopía de la desviación, ellas ocupan una posición que se presenta a su vez como marginal, es decir, son sujetos doblemente *otras* con respecto a la sociedad toda y con respecto a la cárcel.

“Yo” vs. “las otras”

En ambos textos el “yo” se construye a diferencia de la mujer “caída”, entendida como ladrona, prostituta o mendiga. El “yo” toma distancia de aquellas mujeres que son observadas y descritas físicamente en este espacio donde la sexualidad es omnipresente, ya sea en las conversaciones, ya sea en los mismos actos. A diferencia de esta marcada corporeidad, el “yo” de ambos textos se construye en una especie de existencia incorpórea, mientras que las descripciones de “las otras” las acercan a lo físico y lo animal. Escribe Mendoza: “Un alarido loco me revela que no era gato sino mujer” (2012: 53). Esta misma analogía se construye en el texto de Geel: “Y un tercer clamor, como nacido de la entraña de una bestia que va a morir, atraviesa en horrible parábola el ámbito del presidio” (2000: 28). Esto trae consecuencias para el discurso que articulan estas mujeres *otras*, que aparece como ligado al silencio y a lo ininteligible: “Hay bullicio, ese bullicio que no cesa, que no amengua, que flota y está suspenso de la atmósfera. Los gritos rasgan el ambiente, el silencio adquiere entonces una pa-

tética significación” (Mendoza 2012: 21)²⁶. El motivo del silencio reaparece en Mendoza en varios momentos y se relaciona con un mandato respecto a las sujetos en la cárcel: “¡Siga, siga! ¡Y no hable!” (2012: 48). En cambio, el silencio de una muchacha obrera, presa política, es elocuente: “La muchacha calla y el silencio es expresivo” (2012: 96).

Frente a estas “otras” el “yo” se presenta de manera opuesta. Mendoza, desde su entrada a la cárcel, se posiciona como intelectual mediante un detalle sutil pero eficaz: “Un vigilante que hace la guardia me dice: «Le van a quitar el diario». Y en un curioso gesto protector he apretado el papel, como presintiéndolo refugio intelectual en mi soledad próxima” (2012: 47). Como lectora de *diario* y no de novela por ejemplo, se presenta, además, como sujeto *política*. La “soledad” aludida podría parecer extraña en tanto que una cárcel se caracteriza precisamente por estar repleta de gente y por anular la soledad, pero destaca precisamente su configuración como sujeto y sujeto *político* que marcará su soledad al traspasar el umbral de entrada a la cárcel. Ella adopta, así, desde el comienzo, una posición intelectual y política a partir de la cual propone una suerte de estudio sociológico de su estadía en la cárcel del que “las otras” son objeto –como ha desarrollado en el punto 2–. Como medida de comparación no se establece tanto a sí misma, sino a “la” mujer del futuro del cual las “compañeras obreras” ya son un anticipo²⁷.

La diferencia es igualmente percibida y articulada por esas “otras” que en varias oportunidades aluden a las narradoras-protagonistas como seres extraños: “aquí somos todas iguales [...]

26 En Geel encontramos varias referencias a las palabras articuladas como ininteligibles: “A espacios casi regulares lo hieren palabras sueltas, carcajadas, herejías” (2000: 23).

27 “Y veo en ella el símbolo de la mujer de los nuevos tiempos, que trabaja, lucha, ama y crea con la visión del porvenir” (Mendoza 2012: 96).

pero aquí hay algunas que parece que fueran a mancharse si las tocamos” (Mendoza 2012: 80). Se enfatiza, pues, la condición de extraña de Mendoza, sobre todo basada en su ascendencia social y en su posicionamiento a nivel ideológico. Un sentimiento de compañerismo y de comunidad se establece solo con otras presas cuyo encierro también se debe a razones políticas. En el primer encuentro con una compañera ella se da cuenta de la afinidad entre ambas sin que medie todavía diálogo alguno: “Miro a la rubia que está frente mío y siento algo de tranquilidad. [...] Me mira y yo descanso en su mirada” (2012: 51). Efectivamente, la mujer resulta luego ser una presa política, y en esta mirada mutua se implica también la idea de un “reconocimiento” en el doble sentido de la palabra, de “descubrimiento” y de “valoración”, reconocimiento que se vuelve a repetir con otras presas políticas: “Nos hemos reconocido y con una cordialidad cálida comentamos la causa de la detención” (2012: 93).

Para Geel, en cambio, prevalece la soledad, lo que coincide con su propio deseo de aislamiento. Solo un personaje se perfila como cercano, la madre Anunciación, con la que tiene una cierta afinidad. Aunque la narradora-personaje no es creyente siente una atracción por la espiritualidad y la finura de esta monja, “ese ser tan profundamente, tan diáfanoamente religioso” (2000: 40). Por las demás mujeres, tanto las “comunes” como las habitantes del Pensionado, ella es mirada como extraña, tal vez por lo escandaloso de su crimen. Es así que la “animalización” que el texto establece en un primer momento en relación con las presas –que emiten palabras ininteligibles y gritos “bestiales”–, se extiende luego a ella misma, aunque solo de manera metafórica. Ella se esconde de la mirada ajena y no cede, pese a los reiterados intentos de “verla” emprendidos por sus compañeras de prisión, “a mí, animal de feria” (2000: 73). Aparentemente ella se construye como diferente a las demás presas, pero el abismo de la diferencia la separa de todos

ya desde su vida antes de la cárcel: “¿Y cómo si aún «antes» huía yo de los seres?” (2000: 55).

La sujeto que habla/escribe

Como hemos dicho, al comienzo Geel se caracteriza desde una posición de observadora-oyente que comenta y relata los sucesos de la cárcel. En la segunda parte, en cambio, el texto se vuelca sobre su autora, que comienza a reflexionar sobre sí misma. Consecuentemente, allí aparece con mucha más frecuencia la palabra “yo”; la posición de sujeto que se crea es, no obstante, muy precaria. Esto se corresponde con el uso de los pronombres “uno” como impersonal y el “tú” para referirse a sí misma, una estrategia que se encuentra igualmente en el diario de Amiel²⁸. Al mismo tiempo, como constata Décante, sobre todo mediante el uso del pronombre impersonal, ella asume una instancia narrativa generalizante, escamoteando así el “yo confesional” (2006: 224). Un tópico importante en el texto –que ya aparece en *Extraño estío*– es la inteligencia, *su* inteligencia como algo que establece una distancia hacia las cosas y la gente²⁹. Este es, también, el fondo sobre el que construye su explicación de los hechos, es el concepto mediante el cual configura su subjetividad como espiritual, lo que la pone a una distancia no solo del mundo y las personas, sino también de su “rol natural” de mujer, definido esencialmente por el cuerpo.

En ambos textos se translucen figuras masculinas que sirven de incentivo e inciden en el campo discursivo-cultural en el cual se inscriben. En el caso de Geel es el crítico literario Alone, la figura más importante de la vida literaria en el Chile de aquellos

28 “Renunciar a tu distracción, concentrarte en tu voluntad, sobre un pensamiento: eso es lo que tanto te cuesta” (Amiel 1986: 3).

29 “Preguntas a la inteligencia insobornable” (Geel 2000: 92).

años. Alone, en su prólogo, escudado detrás del pronombre impersonal “uno”, relata su relación con la autora en el tiempo previo a su estadía en la cárcel. Su prólogo se presenta como un gesto de apadrinamiento, de coautoría casi³⁰, en el que se adjudica el haberla incentivado a escribir: “Escriba, cuente, diga simplemente cuanto sepa” (2000: 16). Tiene por función ofrecer un patrón de lectura y así reinsertar el texto y su autora en el ámbito social, tanto entendido como “rehabilitación” de la sujeto criminal como en lo que atañe a su ubicación en el campo literario. Geel, como autora –¿o como figura de la “novela inverosímil” a la que alude Alone?– proporciona el material primario. Esta distribución de roles a la que Geel parece someterse –es decir, ella que proporciona el “material” y él como mediador autorizado entre la autora, su novela y el público– es subvertida, por ejemplo, cuando ella se posiciona como autora –*vid.* p. 202– o al final de la novela, donde ella, como figura-autora, se reinserta en un contexto social: “A menudo yo me sorprendo ensimismada, de pie, en el centro del cuarto; igual que muchos, seguramente, antes que yo; igual que hoy mismo muchos otros en las cárceles del mundo” (2000: 106). Esta subversión se relaciona con otra de las características que menciona Beverley (1996) a propósito del testimonio, relacionada con la situación de la autoría testimonial. Esta establece una diferencia entre un sujeto que narra y un autor que transcribe ese relato oral, pero se caracteriza precisamente por “the erasure of authorial presence in the testimonio” (1996: 29) para prestar voz a quienes no la tienen. En el caso de Geel, la autora, al hablar *sobre* las presas y no *con* ellas, fortalece precisamente su posición de autora con respecto a los “objetos” de su discurso, estableciéndose de esta manera como sujeto que escribe. El hecho de que el texto de Mendoza

30 Para un estudio profundo e iluminador sobre la función del prólogo de Alone, *vid.* Décante 2006.

aparezca “solo”, sin prefacio y sin voz prominente del ámbito político resulta, en este contexto, revelador. Pero, como hemos visto, la (auto)censura funciona al interior del texto, borrando casi todos los vestigios personales y privados, dando así una clave de lectura como texto no autobiográfico. Sus propios sentimientos se insinúan, pero no se revelan, salvo lo que se relaciona con la percepción de cosas exteriores. En esta vía se comprende el reproche que dirige contra la extroversión de lo más íntimo de parte de las otras: “La vida emocional está a flor de piel. [...] No saben llorar despacio y para adentro” (2012: 48).

Pero hay otra presencia masculina, otro “padrino” al que ella nombra al final del relato de su experiencia carcelaria: “¡Viejo Marx, como me emociona el merecerte otra vez!” (2012: 120). Esta referencia fortalece su posición político-ideológica de comunista, y es desde ahí que está obligada a publicar la “lección” sociológica aprendida en la cárcel de mujeres. El texto no termina con su salida, sino que después de esta agrega una reflexión sobre sus razones para publicar el texto: “Considero estos apuntes, como un aporte indirecto a la comprensión de un hecho social que vive enraizado en la comunidad humana, como la secuencia lógica de su estructura: la prostitución” (2012: 121). Luego de justificar ella misma –sin mediación masculina– la necesidad del libro, y ofreciendo con ello un patrón de lectura, Mendoza se aboca a un análisis histórico de la mujer en la sociedad burguesa-patriarcal en la que prostituta y “esposa decente” se configuran como complementarias. En este sentido, se traduce su salida física de la cárcel relatada como experiencia liberadora, como salida metafórica de su mente analítica de las ataduras ideológicas de la sociedad patriarcal.

Frente a esta “liberación” no extraña que Geel no cuente su salida de la cárcel, que el relato termine antes de la salida, porque se constituye en el texto como un lugar en esencia interno que a la vez refleja su situación como autora en el campo litera-

rio, donde ella, a pesar de una multiplicidad de estrategias para establecerse como sujeto de su texto, sigue sometida a la voz mediadora de Alone.

Memorias marginales:

sujeto, cárcel y espacio literario/político

En ambos casos las autoras se presentan como mujeres de sólida formación literaria y/o política, ambas son presas, una por un crimen “misterioso” y otra por la persecución política, o sea, en los dos casos existen motivos que difieren de los motivos “profanos” de sus compañeras de prisión. Ambas enfatizan, también mediante su escritura, que, a fin de cuentas, en una cárcel están fuera de lugar. Si bien las funciones son divergentes, ambas ocupan una posición exterior frente al mundo que habitan y, consecuentemente, estructuran su discurso en torno a la diferencia de sí mismas frente a “las otras”, con las cuales, no obstante, se relacionan de manera siempre ambivalente, oscilando entre el rechazo, la compasión y la solidaridad. Sea como fuere, ponen en escena todo un intrincado juego de equilibrio, una oscilación entre lo propio –la autorrepresentación– y lo ajeno –la representación de las otras mujeres– legible en términos de identificación y distanciamiento, que lleva a un cuestionamiento del lugar “natural” de las mujeres en sentido concreto, y a la vez también en un sentido figurado, como mujeres en el campo intelectual.

Los relatos configuran una doble memoria al dar cuenta de una subjetividad femenina marginada, que normalmente no tiene ni voz ni registro, y le recuerdan a la sociedad la existencia tanto de sus habitantes marginales como de las sujetos hablantes, de lo cual da cuenta el tema recurrente del silencio, es decir, entre el hablar y el no hablar, o entre ser escuchado y no serlo. La memoria en los textos se articula como relato autobiográfico y como relato testimonial, asimismo, de manera más o menos abier-

ta, rompen con las normas pre-establecidas acerca del discurso sobre la feminidad –la prostitución, el “crimen pasional”– como con las normas de género textual. De esta forma se inscriben en y a la vez cuestionan toda una tradición de autoría femenina que ligó a las sujetos escribientes con la “locura” y la marginalidad³¹. En este sentido, los textos construyen tanto la memoria de la marginalidad social femenina como de la autoría femenina de un discurso literario/político. Al establecer esta analogía conllevan una doble transgresión y construyen un espacio a la vez marginal y público –como textos publicados–, desestabilizando así los lugares “naturales” de mujeres y hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONE (Hernán Díaz Arrieta) (2000) “Prólogo”. En: María Carolina Geel *Cárcel de mujeres*. Santiago, Cuarto Propio.
- AMIEL, Enrique Federico (1986) *Diario íntimo*. México D.F., Porrúa.
- BEVERLEY, John (1996) “The Margin at the Center: On *Testimonio*”. En: Georg M. Gugelberger (ed.) *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham & London, Duke University Press: 23-41.
- DÉCANTE, Stéphanie (2006) “Le paratexte comme engendrement des règles du je(u). Rituels de seuil dans *Cárcel de mujeres*, de María Carolina Geel”. En: Milagros Ezquerro *et al.* (eds.) *Le texte et ses liens/El texto y sus vínculos*. París, Indigo: 217-226.
- (s.f.) “Politiques du bovarysme en Amérique Latine (1910-1960)”. En: <http://www.fabula.org/lht/9/decante.html> [06.03.2015].
- ELTIT, Diamela (2000) “Mujeres que matan. Prólogo”. En: María Carolina Geel *Cárcel de mujeres*, Santiago, Cuarto Propio.
- (s.f.) “Mujer, frontera y delito”. En: <http://www.letras.s5.com/>

31 Como analiza Woolf en su *A Room of One's Own* que incluso supone en la mujer “loca” en sí una posible autora perdida (*vid.* Woolf 2015: 37 s.)

- eltit270702.htm [9.3.2015].
- ERLL, Astrid y SEIBEL, Klaudia (2004) "Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis". En: Vera Nünning y Ansgar Nünning (eds.) *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Metzler: 180-208.
- FOUCAULT, Michel (2005) *Die Heterotopien. Der utopische Körper/Les hétérotopies. Le corps utopique*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- FREUD, Sigmund (2000) *Studienausgabe. Tomo 6. Hysterie und Angst*. Frankfurt a. M., S. Fischer.
- GEEL, María Carolina (1949) *Extraño estío*. Santiago, Colección Laja.
- (2000) *Cárcel de mujeres*. Santiago, Cuarto Propio.
- GUITIÉRREZ-GIRARDOT, Bettina (1990) *Prostituete in der lateinamerikanischen Literatur*. Frankfurt/M., Peter Lang.
- LLANOS MARDONES, Bernardita (2005) "Pasión que mata: Cárcel de mujeres de María Carolina Geel". *Signos Literarios*. 2: 127-133.
- MASIELLO, Francine (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- MENDOZA, Angélica (2012) *Cárcel de mujeres*. Buenos Aires, Edición Biblioteca Nacional.
- MOLLOY, Sylvia (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D. F., FCE.
- OLIVER-WILLIAMS, María Rosa (2012) *El arte de crear lo femenino. Ficción, género e historia del Cono Sur*. Santiago, Cuarto Propio.
- RUEDA, María Helena (2003) "Prisión, género y literatura". *Hispanérica*. 94: 103-107.

Memoria e identidad de las presas del franquismo

Judyta Wachowska

(Universidad Adam Mickiewicz de Poznań)

Si estamos hablando ahora de las prisiones femeninas del franquismo, es porque las mismas presas nos hablaron de ellas a su salida de prisión. Fueron ellas las que empezaron el debate y las que señalaron el objetivo y la problemática del tema del presidio femenino. [...] De ahí que hay que subrayar el enorme valor de la memoria, y es la memoria que en este caso guía la historia.

(Hernández Holgado 2012, en línea)

Ausencia de enfoque en la especificidad de la prisión femenina

La evocación de la novela de Dulce Chacón inscrita en el título del presente tomo en forma interrogativa sugiere, en el caso de las presas franquistas, la necesidad de repensar los porqués de las carencias en la conciencia y memoria colectivas sobre el conocimiento acerca de la represión femenina durante la guerra y el franquismo. Alicia Ramos Mesonero, en su reciente libro, ha constatado que: “de todas las reivindicaciones de género en España, una de las más urgentes, por ser, hasta ahora, la menos conocida y la más silenciada, es el drama de las mujeres republicanas encarceladas en la inmediata posguerra, víctimas de una situación política adversa y disparatada” (2012: 9).

De hecho, la cuestión del olvido de la represión femenina resulta llamativa, más aún si sabemos que el tema general de la represión franquista logró una atención merecida (aunque nunca

suficiente y agotada) desde los inicios de los años cincuenta. Para argumentar lo dicho me gustaría poner dos ejemplos que son a lo mejor los más significativos. El primer informe sobre el sistema carcelario franquista (“la primera «verbalización histórica» de la represión franquista”, Vinyes 2010: 43) preparado en 1953 por la Comisión Internationale Contre le Régime Concentrationnaire (la CICRC) recogió solo un testimonio de mujer entre los 37 publicados (cuando habían sido recopilados más de cien), sin mencionar datos más precisos y detallados sobre las prisiones femeninas, las mujeres encarceladas, la particularidad de su vida penitenciaria y su tortura (*vid.* Vinyes 2010: 32-47). Esta sorprendente actitud de la CICRC en su falta de perspicacia y entendimiento de la especificidad del sistema represivo franquista (relacionado siempre con la manera sistemática con la que se ejerce el poder) es vista por Ricard Vinyes como un favorecimiento por parte de la organización del propio discurso franquista sobre las mujeres, que en las estadísticas de principios de la década de los cincuenta obvió por completo la existencia de presas políticas, asumiendo todas las categorías de encarcelamiento como comunes. Al mismo tiempo, extraña bastante el hecho de que en el informe de dicha Comisión, tras visitar varios centros penitenciarios también con reclusas (como Las Corts de Barcelona, Ventas o la Prisión de las Madres Lactantes de Madrid, entre otros), no se hiciera en absoluto mención del hacinamiento, el trato cruel y la mortalidad femenina¹.

1 Ricard Vinyes lo comenta así: “Una lástima, porque la diferencia no era convencional, y de haberla tenido en cuenta probablemente les habría llevado a descubrir dimensiones desconocidas de la represión que habrían sorprendido tanto a la delegación como al ciudadano europeo de los años cincuenta. Por ejemplo, las desapariciones: los hijos perdidos en la cárcel, desde la cárcel y por la cárcel. En realidad, la CICRC jamás se planteó describir la lógica interior de la prisión franquista, la estructura real de poder interno de aquella industria compleja, su alcance y su singularidad como resto del único fascismo vivo y

Si bien la participación de solo un testimonio de mujer en el Informe de la CICRC es obviamente insuficiente, nos damos cuenta de que si miramos las estadísticas oficiales correspondientes (y hay que destacar que eran siempre tergiversadas²) podemos entrar en el razonamiento de las mitigaciones de los cálculos y

cierto en la Europa de los cincuenta” (2010: 44-45). Al mismo tiempo, el investigador explica que los procedimientos adoptados por la CICRC (fundada por los exproisioneros de los campos nazis) se basaban en los planteamientos de la Corte Suprema de Núremberg con el objetivo de denunciar, ilegalizar y hacer desaparecer el régimen concentracionario “allí donde se encuentre” (2010: 32-33); sin embargo, sus criterios debían ser referenciados “en función del régimen de la Alemania hitleriana, que fue un régimen concentracionario tipo” (2010: 45). De ahí que, como constata el historiador, al comparar “los sistemas de vulneración de derechos distintos al hitleriano” se los considerara “tolerables”, impidiendo de este modo “la comprensión de los sistemas punitivos en la sociedad que los había creado” y privándose por ende desgraciadamente de las herramientas de investigación de la historia comparada (2010: 45).

2 En otro artículo Vinyes aclara las posibles causas de las tergiversaciones en las estadísticas preparadas por el Ministerio de Justicia español: “[E]l cómputo gubernamental no incluyó (ni para el año 1940 ni para el bienio 1951-1952) los destacamentos penitenciarios, las colonias penitenciarias militares ni los presos que trabajaban a cargo de empresas privadas. [...] [T]ampoco [...] las prisiones de partido judicial, que constituían una media de tres o cuatro por provincia, según constataron los delegados de la CICRC [...]. Además, también se había excluido del cómputo a los establecimientos destinados a vagabundos y pobres, acerca de lo cual la Delegación había recogido pruebas suficientes que indicaban la existencia, todavía a finales de 1950, de aproximadamente un millar de detenidos políticos en aquellos centros especiales, cuya nota característica era la arbitrariedad y el aislamiento en que se hallaba el detenido. [...] [L]a Delegación descubrió también, durante la visita a las cárceles, la existencia de presos del período de guerra pendientes de condena, aunque ya habían transcurrido trece años desde el final de la contienda. Y confirmaron, como ya sospechaban, que las condenas consolidadas más duras eran para los presos posteriores [posteriores a la victoria militar nacional]. [...] [E]xisten abundantes evidencias de que las cifras se mistificaron siempre, tanto en los documentos de propaganda de la dictadura como cuando las solicitaron organismos internacionales

categorías de los presos llevadas a cabo por el Ministerio de Justicia: “a principios de 1940 había 23.332 mujeres encarceladas y 247.487 varones”³ (Hernández Holgado 2011: 203), mientras que en 1952 para un total de poco más de 30 mil presos había una cifra de 716 mujeres, vinculada a las presas comunes de “vida extraviada”⁴ (Vinyes 2003: 160). Por otro lado, el hecho de que no hubiera ninguna presa o disidente política según dichos datos sugiere claramente que el gobierno franquista quiso hacerlas estadísticamente invisibles, de acuerdo con el objetivo en el que se basaban sus conceptos políticos y sociológicos, es decir, etiquetaban la naturaleza del disidente como de “inferior y perversa” (2003: 163). Basta leer los textos de Antonio Vallejo-Nájera –sobre todo *La locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española* (1939)– para ver el empeño en “psiquiatrizar la disidencia” (Vinyes 2010: 69) a la hora de referirse a la inferioridad mental, a la degeneración social e histórica del adversario político (y de los regímenes democráticos en general); en tal orden de cosas se entiende también la supuesta “criminalidad revolucionaria femenina” (Vallejo-Nájera 1939: 222-225). Esta última, privada de cualquier tipo de argumentación científica proporcionada de forma seria o por lo menos congruente, explica que, siendo las mujeres más propensas a todos los fanatismos (por ende también al fanatismo marxista), en circunstancias excepcionales como en el caso de una guerra pueden desarrollar “consecuencias patológicas y anormalidad de conducta social”, ya que, “liberadas las inhibiciones frenatrices de

y fueron entregadas a estos. La naturaleza de esta mistificación fue política e ideológica” (2003: 160-163).

3 Los datos proporcionados por Fernando Hernández Holgado provienen de la Presidencia del Gobierno. Dirección General de Estadística, *Anuario Estadístico de España 1944-1945*. Madrid, Sucs. de Rivadeneyra, 1945.

4 Ricard Vinyes se basa en estadísticas realizadas según datos tanto del Ministerio de Justicia como del mencionado informe de la CICRC.

las impulsiones instintivas, la mujer supera al hombre en crueldad criminógena” (1939: 222-223). Sin embargo, y sigo el hilo de Vallejo-Nájera, como las mujeres suelen “desentenderse de la política” –aunque su participación en la revolución francesa, rusa o española haya sido importante–, las que creían participar en los asuntos públicos “no lo hacían arrastradas por sus ideas, sino por sus sentimientos, que debido a irritabilidad propia de la persona femenina alcanzaron proporciones inmoderadas e incluso patológicas” (1939: 223-224). En adelante desarrolla la idea de relacionar la delincuencia femenina con su excesiva y lamentable sexualidad⁵ (1939: 224). El propio Vallejo-Nájera, además de dirigir el Gabinete de Investigaciones Psicológicas de la Inspección de Campos de Concentración y Prisioneros de Guerra, a partir de la primavera

5 Al referirse a lo que denomina “higiene mental de posguerra”, Vallejo-Nájera diagnóstica y prescribe: “Recomenzaremos terminada la guerra la educación sexual de las muchedumbres que durante la contienda se han entregado al desenfreno y al libertinaje. Partiremos de *una educación sexual nacional adecuada a los intereses raciales*. Ha de modificarse el medio ambiente social inductor al donjuanismo. Mas como la educación sexual nacional no puede emprenderse sin una campaña antipornográfica previa, habrán de tomarse las medidas conducentes a que desaparezcan los estímulos sexuales ambientales. Nada debe descuidarse si ello conduce a la continencia hasta el momento del matrimonio, y posteriormente a la monogamia matrimonial. *Procuraremos por todos los medios una regeneración fundamental de la Raza* en conformidad con los principios y postulados expuestos en nuestras obras «Eugenesia de la Hispanidad» y «Política racial del Nuevo Estado», regeneración que debe ser simultáneamente somática y mental. La Raza, que ha dado prueba en los campos de batalla de sus nobles y elevadas cualidades morales no puede exponérsela a que degenera por no ejercerse sobre el medio ambiente social de la postguerra una purificación psíquica a fondo” (Vallejo-Nájera 1939: 249, la cursiva es mía). Resulta necesario explicar que el concepto de “raza” en la definición de Antonio Vallejo-Nájera incluía una demarcación ideológica influida por los criterios medioambientales y espirituales, entendidos estos últimos más bien como un fundamento religioso católico.

de 1940 dictó conferencias en los cursos de formación del cuerpo de funcionarios de prisiones enseñando sus tesis raciales e higiénicas basadas en conceptos sociales y religiosos⁶.

En los años cincuenta y previos, el silencio sobre el trato recibido por las mujeres tanto dentro como fuera de las cárceles era común. Ahora, si la lógica de las proporciones de los testimonios presentados en el informe de la CICRC corresponde *grosso modo* a las cifras oficiales, hay que subrayar que la especificidad de la experiencia carcelaria femenina requiere una atención aparte, independientemente de las estadísticas. Lo que explica de alguna manera la postura crítica de la CICRC al respecto es que nadie hablaba por entonces de la perspectiva femenina, ni por supuesto de género, cuestión que hoy en día nos parece tan necesaria como evidente.

Otro de los ejemplos al que quiero aludir en este contexto, aunque muy distinto en sus orígenes y objetivos, es *El libro blanco sobre las cárceles franquistas*. Publicado en 1976 por la editorial parisina Ruedo Ibérico, este importantísimo y muy valioso estudio del universo carcelario fue escrito principalmente por los propios presos –la mayoría de ellos presos políticos– del régimen franquista (Suárez/Colectivo 36 2012: 48). Mucho más extenso, detallado y sobre todo formulado ya desde otra perspectiva temporal, dicho estudio tiene como objetivo profundizar en el tema del sistema carcelario español de todos los periodos del franquismo⁷. Deja “una puerta abierta a la crítica radical del sistema

6 Para un análisis de los conceptos de la eugenesia española y, sobre todo, del concepto de la higiene de la raza desarrollado por Antonio Vallejo-Nájera propia del estado franquista, *vid.* Juárez González (1999).

7 En el prólogo a la nueva edición del año 2012, Miguel Castells Arteché explica dichas etapas de la siguiente manera: “La situación penitenciaria [a lo largo del franquismo] no fue la misma: durante los primeros tiempos, cuando el régimen franquista se autoproclamaba «totalitario» y calificaba de degene-

penitenciario” como una instancia de poder, producto del estado burgués, que refleja también la lucha de clases y sobre todo pone de relieve la lucha de los propios presos (2012: 47) desde la inmediata posguerra hasta la firma del Real Decreto de 30 de julio de 1976, llamado “amnistía parcial” o “segundo indulto de monarquía”. Es cierto que el libro trata de la represión de las mujeres, nombra algunos centros penitenciarios femeninos y reproduce fragmentos de testimonios de cinco presas políticas (en contraste con la cantidad de testimonios de varones⁸). No obstante, no es menos cierto que los autores no se habían propuesto llevar a cabo una línea de investigación que estuviese dedicada en exclusivo al presidio femenino (dentro de los datos y conocimiento que po-

rada a la democracia; durante los años que siguieron la derrota del «eje» por los «aliados», años en los que el régimen franquista suprime toda mención al término totalitario y proclama la democracia, si bien con el añadido de orgánica; durante los años que siguieron a la entrada de España en la ONU, el fin de la autarquía, el desarrollo industrial y el *boom* turístico; y ya, por último, durante el tardofranquismo” (Suárez/Colectivo 36 2012: 11).

8 Se trata de dos testimonios anónimos e inéditos, por lo menos hasta la fecha de la publicación (1976), de mujeres que pasaron por el Penal de Saturrarán, por Ventas (se recuerda entre otras cosas el fusilamiento de las trece muchachas de las JSU, llamadas posteriormente “las Trece Rosas”) y la madrileña Prisión de Madres Lactantes; uno que forma parte de los testimonios recogidos por la CICRC de una mujer condenada inicialmente a muerte y que, luego de pasar año y medio esperando su ejecución, se enteró de que su pena había sido conmutada, residiendo después en varios presidios: desde el de Navahermosa, pasando por los de Toledo, Madrid, Durango y Bilbao, hasta Las Corts de Barcelona; y finalmente informaciones sueltas sobre la variedad de cárceles de mujeres y las cifras que se conocían en aquel entonces sobre las presas, las ejecuciones y los asesinatos que tuvieron lugar no solo dentro de las prisiones sino también fuera de ellas, informaciones basadas en una publicación mexicana de 1974 (*La mujer en lucha social*) de Lola Iturbe (Suárez/Colectivo 36 2012: 149-159). Además, en el capítulo sobre la situación de las prisiones, hay también un pasaje sobre la prisión provincial de mujeres de Barcelona preparado por el “Grupo de solidaridad de Barcelona” (2012: 498-517).

seían por aquel entonces), pese a que conocían la realidad de los penales y las particularidades no solo de la represión franquista, sino también de las estrategias y entramado de sus sanciones⁹. Incluso cuando declaran, por ejemplo, que las pioneras en la lucha con el franquismo en las cárceles por medio de las huelgas de hambre fueron mujeres (“500 mujeres en la cárcel de Las Ventas, de Madrid, en 1946”), explican más adelante que disponen de una información mínima sobre las presas debido quizás a “su corto número proporcional” en comparación con los presos masculinos (2012: 576)¹⁰.

Si me parece importante subrayar esta omisión es porque al hablar de la lucha solidaria en general y de las resistencias posibles dentro de la compleja industria carcelaria en particular, habría que darse cuenta de que la dinámica penitenciaria implicaba para las mujeres un trato corporal cruel que los hombres desconocían. Si uno no se detiene con la atención merecida en la experiencia carcelaria de las mujeres¹¹ en cuanto en tanto experiencia específica, se

9 En el capítulo “Reflexión sobre las prisiones: lucha de clases o lucha de presos”, firmado por Ruedo Ibérico, se explica bien claramente: “Queremos decir pura y simplemente que en España ha habido durante más de cuarenta años una dictadura y que una cárcel no se ha diferenciado –no se diferencia aún, con matizaciones- gran cosa de un cuartel, un convento, un colegio, una fábrica, una oficina, un tajo, una mina o una familia. La hipertrofia de la jerarquización y del principio de autoridad que conlleva la dictadura no ha afectado solo, ni quizás siempre en mayor medida, a los reclusos, sino a toda la sociedad, una sociedad regida por caciques, curas, militares, falangistas y padres de familia” (Suárez/Colectivo 36 2012: 36).

10 “La condición femenina ha comportado y comporta ciertas particularidades aflitivas que se superponen a las que comparten con los presos de sexo masculino. [...] No disponemos de numerosos testimonios de mujeres, lo cual no quiere decir, desde luego, que ellas no sufrieran, y mucho, de la represión” (Suárez/Colectivo 36 2012: 151-152).

11 Giuliana di Febo, al hacer un análisis crítico del amplio tema de las resistencias femeninas en diferentes épocas del franquismo y al referirse a las décadas

cae en la trampa de reforzar su invisibilidad. Se reproduce así un tipo de violencia sexuada próxima a las coordenadas del régimen franquista, cuyas estrategias de poder hacían percibir a las mujeres únicamente como “complementarias” al universo androcéntrico.

Primeros estudios críticos sobre el universo carcelario femenino

Por lo tanto “el retazo” –en palabras de María Dolors Calvet i Puig (1979: 5)– orientado no solo a subsanar la ausencia en la memoria colectiva y en la crítica, sino a devolver el protagonismo femenino a la historiografía de la resistencia antifranquista, fue cubierto gracias a libros de investigadoras, como por ejemplo *Mujeres libres* de Mary Nash (1975); *Mujeres en la guerra civil* de Carmen Alcalde (1976); y, sobre todo, en el contexto que nos interesa desarrollar aquí, un libro humilde de tamaño pero de cabal importancia: *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976* de la autora italiana Giuliana di Febo, publicado en 1979, solo tres años después del *Libro blanco de las cárceles franquistas*. Tal y como lo explica la misma autora:

[M]e daba cuenta de que entre los estragos realizados por el régimen se encontraba también la rivalidad de todo signo de ac-

de los sesenta y setenta, alude al importante y pionero estudio de Serge Vilar *La oposición a la dictadura. Protagonistas de la España democrática* (1976), que tuvo el mérito de restituir “la visibilidad de las «protagonistas de la sombra»”; no obstante, comenta que “el enfoque elegido –la preferencia por los personajes excelentes– hace que las mujeres sean mencionadas solamente en cuanto «apoyo moral» y «ayuda espiritual» a la lucha de los hombres”, y añade: “Por otra parte, en la historia de la resistencia prevalecía en aquellos años (y no solo en España) un enfoque androcéntrico, en el cual el protagonismo femenino era emblemático y ‘rescatado’ por las biografías ejemplares de Dolores Ibárruri y Federica Montseny” (2006: 157).

tividad política de la mujer. Aquel muro de silencio a través del cual el franquismo había intentado minimizar las luchas de miles de combatientes –y que a menudo solo se había podido conocer gracias a la solidaridad internacional– pesaba de forma particular sobre la mujer, precisamente por aquella específica marginación y opresión de la que ha sido objeto durante 40 años. De aquí la necesidad de hallar, además de los testimonios ofrecidos por la prensa clandestina y las pocas señales presentadas en la literatura antifranquista, la “memoria” de las protagonistas, más o menos anónimas de esta historia. Historia que, aunque indisociable de la de todo el movimiento de oposición, revela sin embargo caracteres peculiares, precisamente por haber sido peculiar la situación femenina dentro de la sociedad. (1979: 12-13)

En la primera parte de su investigación la investigadora reivindica las figuras femeninas relacionadas con la represión, las cárceles y la lucha clandestina. Encontramos allí dos apartados centrados en el universo carcelario del madrileño Penal de Ventas. Dentro de la lucha clandestina la autora reivindica la actividad política de las mujeres exiliadas y en la guerrilla, como también de las mujeres de presos. Acompaña su narración con documentos escritos u orales (transcritos por ella en los apéndices); entre esos testimonios se halla la información sobre Tomasa Cuevas, sobre las Trece Rosas, sobre Matilde Landa y sobre Antonia Vázquez (que sirven como representantes de la figura de la mujer del detenido político). De ahí que surja el significativo rótulo de “mujer de preso”, en cuyo estudio se concentró Irene Abad Buil¹², aunque sabemos que la autora que inauguró dicha temática fue

12 Me refiero a *En las puertas de prisión. De la solidaridad a la concienciación política de las mujeres de los presos del franquismo*, Barcelona, Icaria & Antrazyt, 2012.

Teresa Pàmies en su novela *Dona de pres* de 1975. Di Febo subraya el despliegue de una lógica de colaboración que se dio entre ella y las protagonistas de su estudio¹³, una especie de objetivo común de rescatar la memoria femenina y un afán por que el libro se publicara. El objetivo no era renovar la aversión y las heridas sino, por el contrario, dejar un testimonio a la España postfranquista que sirviera de lección.

Intento, entonces, volver a la pregunta que sintetiza la temática de este tomo monográfico: ¿Podemos realmente decir que la voz de las antiguas presas ha permanecido dormida, o más bien que ellas como sujetos históricos han sido silenciadas? ¿O tal vez ambas cosas? Por un lado, la voz femenina represaliada no tenía a quién contar su historia – no solamente durante la dictadura sino también en la transición – por resultar una narración incómoda desde el punto de vista político y social. Por otro lado, simple y desgraciadamente, tenía poquísima resonancia¹⁴. La disposición a escuchar, para que funcione a un nivel social más amplio, está sujeta a las modificaciones sociales y depende de si los temas a los que nos referimos han sido trabajados colectivamente. Así lo demuestra un fragmento del testimonio de María del Carmen Cuesta,

13 “De hecho, bastó con encontrar dos o tres militantes para que pronto se creara una cadena de encuentros, para que se hallaran documentos escritos inéditos, libros publicados en el exterior. Con cuidado ellas no solo habían conservado, durante todos estos años, autobiografías escritas, sino también cartas, poesías, canciones, que prodigiosamente habían brotado de las experiencias más angustiosas. También este ha sido un desafío” (Di Febo 1979: 15).

14 Este tema es recurrente en los primeros estudios sobre el Holocausto y los campos de concentración nazis, cuando muchos de los testigos-sobrevivientes afirmaban que, tras regresar se daban cuenta de que sus conocidos, amigos y muchas veces hasta sus familiares no estaban preparados para escuchar sus historias acerca de los campos. Este motivo aparece, por ejemplo, en *La escritura o la vida* de Jorge Semprún y en otros testimonios, así como en los textos críticos sobre el tema.

una de las mujeres que forman la galería de las entrevistadas por Tomasa Cuevas. Al inicio de su testimonio Cuesta hace referencia a la famosa película de François Truffaut *Fahrenheit 451*, que versa sobre un estado dictatorial ficticio cuyos servicios de inteligencia se encargan, a través de una brigada especial de bomberos, de hacer desaparecer todos los libros como vestigios de cultura, lo cual despierta en los disidentes el deber de aprenderlos de memoria y convertirse en libros vivos de historia cultural¹⁵. Ella misma era una de las “menores de edad de las JSU” (Juventudes Socialistas Unificadas) cuando entró en la Dirección General de Seguridad y, a sus quince años de edad, fue condenada por complot a doce años y un día, los cuales pasó en toda una variedad de presidios: Ventas, las Oblatas de Tarragona, Les Corts, Gerona, Ocaña y los

15 “Yo cuando vi esta película [la primera vez] me causó un impacto tremendo porque pensé que éramos cientos, más que cientos, miles de mujeres que, como en esta película guardábamos también en nuestras mentes unos profundos testimonios; unos testimonios que también esperábamos confiadamente que pudieran salir en un momento determinado y poder llenar todas las páginas de la historia, de esa historia que fue la época más larga, más negra y más brutal de nuestro país: la historia del fascismo. Esto te lo he venido a relatar porque hace exactamente cuatro semanas que esta película la volvieron a pasar por Televisión Española y entonces yo pensaba que cuando la vi la primera vez teníamos una mordaza tremenda que nos impedía que todos esos testimonios de mujeres saliesen a la luz, pero cuando vi ahora esa película, la vergüenza, la impotencia y el dolor me consumían más aún porque ya no era una mordaza, era una imponente losa que pesaba sobre nosotros, que parecía imposible de levantar, que esta losa pudiera ser la llamada «estrategia política» y, en otras, una especie de vergüenza colectiva –que posiblemente había nacido de tantos años de deformación histórica– presionasen para que no se hablase ahora demasiado de la guerra civil y represiones subsiguientes, de manera que a fuerza de limar históricas asperezas y de intentar calmar a esas oscuras fuerzas, alejando como siempre, que la izquierda olvida, a las nuevas generaciones les iba a ser muy difícil conocer en toda su intensidad la represión franquista” (Cuevas 1985a: 178-179).

Salesianos de Santander (*vid.* Cuevas 1985a: 178-190). Su padre fue ejecutado, sus hermanos encarcelados y su madre trasladada a la cárcel de Oviedo por nueve meses (de lo que la madre de María del Carmen deja asimismo un breve testimonio en el mismo capítulo 17 del libro de Cuevas).

Ahora bien, a pesar de (o precisamente gracias a) los intentos de silenciar las voces femeninas represaliadas, Carles Feixa y Carme Agustí subrayan que son las mujeres quienes más se han empeñado en recuperar la memoria de su reclusión “por encima del colectivo masculino” (2003: 203). De hecho, otros historiadores como Fernando Hernández Holgado (recordemos la cita que encabeza el presente artículo) insisten en que el debate sobre el presidio femenino fue iniciado por las mismas presas, que no solo mostraron la importancia de dicha problemática sino que además señalaron los aspectos fundamentales del debate acerca de la especificidad del presidio femenino (2012, en línea). David Ginard destaca la triste relación lógica entre las formas de violencia ejercida para con las mujeres y la “invisibilidad de la mujer como sujeto histórico”: “Se trata [...] de un fenómeno histórico en el que las formas específicas de violencia física y moral que afectaron de manera más singular a las mujeres, fueron precisamente las que dejaron menos vestigios documentales susceptibles de ser usados por los historiadores” (2013: 23).

El mínimo o nulo conocimiento de esta temática se debe también a que solo un número reducido de mujeres de las clases populares tuvo la capacidad de redactar sus historias. Shirley Mangini recuerda que al preparar *Memories of Resistance. Women's voices from the Spanish Civil War* (1995)¹⁶, entrevistó a varias acti-
vistas que se reían con bochorno cuando les preguntaba por qué no

16 Traducción al español: *Recuerdos de la resistencia: la voz de las mujeres de la guerra civil española*, 1997.

habían escrito sus autobiografías. Petra Cuevas, cuyo testimonio oral fue rescatado por Tomasa Cuevas (la coincidencia de apellidos es casual), a esta pregunta respondió que apenas sabía escribir¹⁷ (Mangini 1995: 105). Otras no se sentían escritoras en el sentido tradicional del oficio. Por otra parte, a menudo su sentido crítico las convencía, como a Carmen Camaño, de que la existencia de un libro de memorias más carecía de importancia (1995: 105). Y qué decir del estigma de la “mujer roja”, desacreditada por el régimen hasta tal grado que a veces resultaba un tabú no solo en la sociedad de la posguerra y de la transición, sino también dentro de sus propias familias. Mangini menciona a Marisa Bravo, quien, presionada por su familia, guardó sus memorias en un lugar escondido (1995: 106).

Hoy en día podemos ya basarnos en los estudios de varios campos que recuperan la memoria e identidad de las mujeres represaliadas incorporando la perspectiva de género. Creo que es posible constatar que la voz de estas mujeres como tales sufrió un proceso de exclusión a múltiples niveles: como vencidas de la guerra (o más bien derrotadas aunque no vencidas), tal y como explica Teresa Pàmies en la introducción al primer tomo de Tomasa Cuevas (1985: 11); como presas políticas (o comunes, puesto que muchas veces se falseaban los datos penitenciarios); como mujeres desobedientes a la imagen promovida por el régimen dictatorial; como mujeres activas en su participación en las áreas política, social y cultural. Una voz que, por razones muy variadas, ha tenido que luchar para lograr ser escuchada (y entendida). Y todo ello a pesar de la enorme máquina desarrollada por el nuevo estado: la Sección Femenina de Falange y Acción Católica (que, tanto en el caso de la represión femenina en concreto y al igual

17 Presento la estadística según los datos que ofrece Shirley Mangini: un 58,2% de la población femenina era analfabeta en 1930 (1995: 197).

que en el de sus hijos, representaba los soportes ideológicos del régimen). A pesar indudablemente también del miedo extendido por entre la sociedad de posguerra (*vid.* Wachowska 2012: 197-198). La generación de las presas políticas del franquismo sufrió una represión cuyo resultado fue un doble proceso: fueron excluidas, por un lado, como adversarias políticas condenadas en los años iniciales del franquismo por “delitos de guerra y de posguerra” cometidos con anterioridad o posterioridad al 1 de abril de 1939, y por otro, como mujeres. La dictadura puso en práctica un modelo patriarcal (masculino y “viril”) de mujer-esposa-madre sumisa y recluida en el hogar; un modelo que suprimía los derechos otorgados por la República¹⁸.

Tres ejemplos de voces de la presas del franquismo

La tarea de reivindicar las voces de las mujeres encarceladas durante el franquismo es llevada a cabo, de alguna forma, no solo por los historiadores e investigadores sino principalmente gracias a un trabajo individual y recíproco de varias ex presas. Aquí quiero detenerme en tres tipos de relatos que afrontan la memoria e

18 Los editores del catálogo *Presas de Franco* explican: “Porque no debe obviarse que si existió un elemento permanente a lo largo de toda la dictadura franquista, fue precisamente la imposición de un modelo de represión que afectó a todas las esferas de la vida de la ciudadanía, incluidas las mentales: de ahí la profunda huella de la roja en el imaginario histórico-social. [...] Las propias experiencias vitales de lucha, compromiso y en muchos casos de mera supervivencia de las «presas políticas del franquismo», tanto dentro del «mundo penitenciario» como fuera de él, nos remiten, lejos de un pasado heroico y en no pocas ocasiones glorificado, a una historia de dolor, tristeza y miedo, pero también de afirmación, dignidad y resistencia. Una historia que se nos presenta a ojos de los historiadores e investigadores no como un reclamo o un mero deber de recuperar unas memorias, sino como una tarea intelectual y ética” (Gálvez Biesca y Hernández Holgado 2007: 15-16).

identidad de las presas del franquismo como su objetivo, a saber, la recuperación escrita de los testimonios orales (Tomasas Cuevas), la novela testimonial (Juana Doña) y la indagación histórica sobre la vida de una presa (Ricard Vinyes sobre Maria Salvo). El objetivo es mostrar cómo se sirven de la memoria de las presas y la historia carcelaria franquista, vehiculando la construcción y conservación del discurso del pasado, de la memoria de la represión carcelaria y la especificidad tan subrayada del universo carcelario femenino a los ojos de las protagonistas.

La mayoría de autoras de los primeros testimonios que salieron publicados protagonizaron los sucesos de la España de la década de los treinta como militantes políticas y sociales. No obstante, al no considerar la escritura como su oficio (en el sentido tradicional), se dieron a la tarea, más bien, de “subsana una carencia y discutir un discurso oficial o hegemónico que encubre tanto las diferentes formas de ser mujer, como el papel jugado por ellas en la lucha antifranquista” (Prieto 2011: 163). Es un tema frecuentemente reiterado en todos los testimonios (cf. Wachowska 2012: 194-198). Las palabras de Ricard Vinyes que presentamos a continuación sintetizan la necesidad identitaria de las mujeres que sufrieron la represión y decidieron hacerse cargo de su memoria:

Resulta revelador comprobar que cuando presos y presas “hicieron memoria” y comenzaron a recomponer y contar sus experiencias de cárcel, siempre iniciaron la narración penitenciaria lejos de la prisión, comenzaban con referencias a su infancia o adolescencia. O al menos en aquel lugar donde consideraban que había empezado su biografía civil, esa construcción cultural del pasado propio que usa la memoria como gramática del recuerdo, trenzando imágenes, frases, hechos, situaciones... o ahogándolos. Era pues la totalidad de su vida la que sentían afectada por la prisión, el “antes” y el “después” de la cárcel. El

“antes” es distinto en todos. El “después” aún perdura en los que viven. (2006: 20)

Tomasa Cuevas es la primera ex presa y militante política, obrera de humilde formación escolar y “gran valor de inteligencia natural” (Giles 2005: 11), autora de una obra clave para los estudios del tema. En ella recogió, atravesando toda España con su magnetófono, las vivencias de decenas de mujeres que fueron encarceladas en distintas prisiones franquistas diseminadas por todo el territorio del país (Prisión Central de Guadalajara, Ventas, Durango, Ciudad Real, Ávila, Saturrarán, Segovia, La Coruña, la Prisión Maternal de Madrid, Málaga, Alcalá de Henares, Yecla, Tarragona, Ocaña, la cárcel de Torrero de Zaragoza, la cárcel provincial de Valencia, Gerona, Figueras, Les Corts de Barcelona y muchas otras). Considerada “toda una institución entre las ex presas del franquismo” (Vinyes, Armengou y Belis 2003: 85), en la entrevista concedida a los autores de *Los niños perdidos del franquismo* explicó también los entresijos de su trabajo de preparación del libro. A pesar de haber logrado reunir una abundancia de grabaciones a menudo tuvo que superar las dificultades relacionadas con la resistencia y el miedo de las mujeres con las que se citaba, u ocultar su grabadora porque las entrevistadas temían que las viesan los vecinos o sus propios familiares¹⁹.

19 Comentó al respecto: “A veces los mismos presos se han hecho olvidar porque no ha habido continuación de la lucha. Han pasado la guerra, la cárcel y cuando salían tenían miedo de perder lo poquito en que se hubieran podido instalar. No hablaban, no decían nada. Ha habido hijos que no han sabido que sus padres han estado en la cárcel. Otros, en cambio, han tenido una reacción contraria. Los padres les han empezado a contar lo que pasaba en las cárceles y los hijos han dicho: «Hala, hala, exageráis, esto no puede ser»” (Vinyes, Armengou y Belis 2003: 87).

Cuevas comenzó a recolectar los testimonios orales de sus compañeras y otras muchas que había conocido gracias a la solidaridad de las presas ya en 1974, y decía que le sorprendía mucho que se conociera por aquel entonces solamente la memoria carcelaria masculina, como si las mujeres no hubieran pasado por las cárceles. Sus libros (dos volúmenes de *Cárcel de mujeres* y, uno, el tercero, de *Mujeres de la resistencia*) fueron publicados a partir del año 1985 aunque, por lo visto, no le resultó fácil encontrar una editorial²⁰.

En cuanto a la construcción de la obra, no se trata tan solo de su carácter de polifónico, calificado como testimonio “de efecto coral” (Prieto 2011: 166) o “collective testimony” (“testimonio colectivo”, Mangini 1995: 112). Lo que destaca a nivel del relato (a pesar de la inmensa información sobre la vida carcelaria, las formas y los porqués de la detención de las mujeres, las violencias sexuadas –simbólicas, psicológicas, físicas– y la propia psicología de las presas) es la oralidad elaborada muy poco literariamente. Tenemos que ver por ende con “una joya de la historia oral” (Hernández Holgado 2003: 30). Además, la construcción que la autora dio a la obra es digna de mención; por ejemplo, su propia historia sirve de introducción al primer tomo; desarrolla una narración que presenta a sus compañeras y, a veces, concluye algunas historias carcelarias llevándolas más allá de los muros de las prisiones, informando de sus actividades políticas, su compañerismo, su vida familiar, etc., añadiendo, en fin, datos sobre las mujeres que surgen de los relatos de las ex presas, todo ello matizado por las

20 “Cuevas afirmó tiempo después que había encontrado miedo en estado puro durante los años de su tarea. Aunque lo peor seguía siendo la incredulidad; ésa fue la mayor dificultad para publicar. Un editor de vanguardia y desconcertante prestigio se lo expuso muy claro: debía quitar testimonios que hacían correr su fantasía contando ejecuciones en el interior de la cárcel. El editor razonó que no era posible porque no era legal” (Vinyes 2006: 185).

peculiaridades de sus viajes por España para citarse con ellas y recoger el material. A veces es ella la que narra unos episodios sobre y desde las cárceles, intercalando su discurso con los testimonios de las presas. Es imposible resumir de forma breve el inmenso bagaje informativo de la obra, así como la dimensión emocional del discurso de las mujeres que dejan su testimonio. Voy a aludir, por consiguiente, a un comentario de Char Prieto, quien compara la labor de Tomasa Cuevas con el paradigma de la literatura testimonial que se realizaba en América Latina a partir de los sesenta a través de la figura del “intelectual solidario”, procedimientos que hacen de sus volúmenes una obra de colaboración a distintos niveles: no solo el testimonial, sino también el del proceso mismo de preparar, organizar, transcribir y escoger el material para su publicación (*vid.* Prieto 2011: 159-204; Wachowska 2012: 196).

La segunda autora, referencia decisiva y fundamental, es Juana Doña con la novela de género testimonial *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Doña fue condenada a la pena de muerte, conmutada por treinta años de prisión, de los que cumplió veinte pasando por varios lugares de reclusión: el Campo de los Almendros, el madrileño Cuartel General, Ventas, Saturrarán, Segovia, Guadalajara y Alcalá de Henares. En la introducción de la obra (fecha en 1978) aclaró que su libro llevaba escrito ya diez años y que, pese a ello, ella tenía la esperanza de encontrar alguna editorial pirata o alguna otra de las que publicaban en la clandestinidad para romper el cerco de la censura y poder así difundir las experiencias carcelarias protagonizadas por mujeres, pero hasta esa fecha ninguna editorial había prestado interés²¹.

21 “Rara vez se hablaba o escribía sobre las heroicidades de las luchadoras-mujeres. Se puede contar con los dedos de las manos lo que fuera y dentro del país se ha impreso para denunciar y poner al desnudo las inquietudes que las mujeres han sufrido y sufren en las cárceles de nuestra geografía. A las mu-

Tanto la forma novelesca del relato como las circunstancias de la redacción del texto (escrito en 1967, todavía durante la dictadura y cuando Juana Doña era partícipe de la lucha clandestina) favorecieron que la autora no usara su nombre propio, sino que se escondiera tras el personaje de Leonor (Leonor García) y que las otras mujeres-protagonistas llevaran igualmente nombres “supuestos” (Doña 2012: 21). El título de la novela remite al decreto secreto nazi del 7 de diciembre de 1941 firmado por Keitel y conocido como *Nacht und Nebel* (Noche y Niebla), en el cual se introducía oficialmente el destierro a los campos de concentración y el castigo de la pena de muerte para los adversarios de los nazis (también *vid.* Ramos Mesonero 2012: 266). La narración aborda el periodo desde el final de la guerra, el trabajo de Leonor para las Juventudes Socialistas y la Agrupación de Mujeres Antifascistas y su posterior reclusión en el Campo de los Almendros, donde a ella y su hijo Emilio les separaron de su marido (Emilio novelesco, encarcelado después y fusilado), hasta su salida del último presidio, la cárcel de Alcalá de Henares, después de haber pasado presa veinte años de vida. El tema central del relato es el universo carcelario femenino que cambia de espacios, pero siempre se centra en la vida de la prisión femenina y sus pormenores concernientes tanto al arreglamiento como a la cotidianeidad vivida y sentida por la protagonista y sus compañeras. Ellas son, de hecho, las que portan la memoria colectiva del universo carcelario femenino, ya que todas las presas pasaron por varias cárceles y, debido a que

eres se las han dedicado unas líneas apenas, en ese río de volúmenes que se han escrito sobre la guerra civil y la resistencia en nuestro país. Sin embargo por las prisiones han pasado miles y miles de mujeres: no ha habido una sola lucha antifascista donde las mujeres no hayan participado [...]. En todas las «caídas» ha habido mujeres y han sido medidas con una vara más larga aún que los propios hombres, porque hay torturas y humillaciones que solo pueden infringirse en el cuerpo de una mujer” (Doña 2012: 20-21).

sus penas en la mayoría de los casos fueron muy duraderas, de vez en cuando se reencontraban en algún que otro presidio y se informaban de cómo se vivía en otras cárceles; se contaban, pues, su vida de intramuros. Este tema vuelve también con frecuencia en los relatos de las protagonistas de la obra de Tomasa Cuevas (entre otros). En la novela de Juana Doña hay, por ejemplo, un relato de Paquita, con quien Leonor se reencuentra en la cárcel de Segovia al llevar ya doce años presa (aunque no aparece la fecha, podemos suponer que era por febrero de 1959). Paquita acababa de llegar a Segovia del penal de Málaga, en el que enfermó de tuberculosis por hacer, junto a otras sesenta presas políticas, una huelga de hambre para protestar en contra de las humillantes formas religiosas de corrección a las que eran sometidas (2012: 259-261). Por aquel entonces llegaron a Segovia, desde Valencia, unas diez presas. Nos enteramos entonces de otra protesta, esta vez llevada a cabo en la cárcel de Valencia; protesta organizada en contra de las carceleras superiores que, pese a la inanición de las presas, robaban la comida (2012: 261-263). También hay unos pasajes sobre el activismo solidario de las presas, su vida creadora en la realidad carcelaria, así como un claro mensaje de “la voluntad de sobrevivir, pero de sobrevivir con dignidad” a pesar de todo (2012: 265)²².

La narración no se escapa tampoco de la intimidad de las propias vivencias carcelarias de Leonor. En la novela hay un largo capítulo que narra las tremendas torturas sufridas por ella en la madrileña Dirección General de Seguridad y su reclusión

22 “[L]eonor no conoció tan solo el aspecto sórdido de la cárcel; por encima de todas sus privaciones y miserias había un raso común en todas las presas: no se sentían vencidas. A pesar de la gran represión sufrida por cada una, a pesar de sus condiciones de vida infrahumana, se vivía con una altísima moral que hacía frente, de mil maneras, a aquel enemigo que físicamente se tenía encima” (Doña 2012: 163).

en la galería de condenadas a muerte, pena que le fue conmutada “por la de treinta años de reclusión mayor” (2012: 235). En-
tramos también en los sentimientos relacionados con el paso
del tiempo a través de actividades cotidianas y muy personales.
A su hijo Leonor lo veía dos veces al año; pese a ello lograron
mantener un contacto muy cercano y de amistad²³, lo cual no
era fácil. Para ello recibe la ayuda de su madre, quien desde el
primer momento se encargó de cuidar al niño: “[S]us relaciones
eran muy estrechas a pesar de haber vivido toda la vida separa-
dos. Emilio comprendía perfectamente la reclusión de su madre
[...]. Leonor y su hijo eran amigos y este era su mayor orgullo”
(2012: 305-306).

En el epílogo a la segunda edición de la novela, firmado
como “Leonor”, Juana Doña cuenta brevemente cómo pasaron sus
años después de su salida de la cárcel. Los primeros días fueron
muy duros porque no sabía adaptarse al mundo de extramuros, que
le resultaba muy cambiado y desconocido. Se daba cuenta de que,
a pesar del cambio exterior, “[t]odo configuraba una guerra sorda
e inmisericorde, sin tregua” (2012: 345). Al mismo tiempo, tenía
la sensación de que los que, como ella, habían pasado largos años
encarcelados se sentían como intrusos en aquella “«normalidad»

23 Cuando llega la fecha del quince cumpleaños de Emilio, Leonor le está
tricotando un jersey de regalo cuya medida se vuelve la metáfora del tiempo
de su reclusión y al mismo tiempo el espejo en que se mira: “Se quitó las gafas
y limpió los cristales con cuidado; llevaba el pelo recogido y las sienes le cla-
reaban con infinitos cabellos blancos. Leonor pensaba que estaban demasiado
blancos para sus treinta y seis años. ¡Treinta y seis años! Llevaba doce en prisión
y ya no se acordaba siquiera de cómo era cuando la detuvieron; hacía mucho
tiempo que había perdido el brillo de los ojos a los que circundaban pequeñas
arrugas, su tez pajiza denotaba que el hígado no funcionaba bien. La juventud
pasó; pasó entre rejas de penal, celdas de castigo, hambre, frío y calor intensos
en una lucha dura y desesperada por sobrevivir. Era el saldo de doce años de
represión directa” (Doña 2012: 257-258).

de la vida”, para reconocer después la “gran carga de ingenuidad y romanticismo” con que salía en libertad sin darse cuenta de que su vida se había parado allá en los intramuros (2012: 345). Sin embargo, la sensación de extrañeza y la necesidad de habituarse a las nuevas condiciones de la vida no la hizo ni dejar la actividad política y social, ni renunciar a los encuentros con sus compañeras de los años carcelarios. Doña daba conferencias y colaboraba con *Mundo Obrero* para terminar por ocuparse, con el paso del tiempo, de la reivindicación de los derechos de la mujer fundando el Movimiento por la Igualdad y la Libertad de las Mujeres (Ramos Mesonero 2012: 265-266). En el mencionado epílogo aclara la relación cercana a las causas de la lucha de la tercera generación “de los «vencidos de la guerra del 36»”.

El tercer tipo de relato carcelario al que me gustaría aludir forma parte de otro grupo de testimonios: los rescatados del olvido gracias a las entrevistas transcritas y “mediadas” por los historiadores y/o periodistas. Este es el caso de Ricard Vinyes (*El daño y la memoria. Las prisiones de Maria Salvo*) aunque la lista es más larga (vid. Ramos Mesonero 2012: 13-14).

En la biografía de Maria Salvo, Ricard Vinyes se centró en su experiencia de dieciséis años pasados en diferentes prisiones: Les Corts, Predicadores de Zaragoza, Ventas, Alcalá de Henares y Segovia. Al mismo tiempo llevó a cabo un estudio del presidio femenino en que explica las formas de ejercer el poder por parte del Estado, los arreglamientos carcelarios femeninos, así como los diferentes aspectos de la comunidad de las presas. Al lado de toda una diversidad de fuentes escritas procedentes de distintos archivos que le sirvieron como “principal soporte de investigación” (Vinyes 2006: 21), se basó asimismo en entrevistas que grabó con la protagonista y otras presas. De igual modo recurrió al extenso testimonio de Maria Salvo, recogido y publicado por Tomasa Cuevas en el segundo volumen de *Cárcel*

de mujeres como “La Catalana” (1985b: 145-174)²⁴. El propósito de Vinyes fue reconstruir la vida en las prisiones femeninas a través de la perspectiva de la “habitante de la cárcel”, utilizando el testimonio de la protagonista “como guía para comprender la realidad histórica de la prisión política de la dictadura y rehacer una parte del universo penitenciario desde los ojos de aquella encarcelada, fijarme en lo que ellos se fijaban y qué decía su entorno” (2006: 19). Como resultado tenemos un relato que profundiza y contextualiza varios temas y aspectos del presidio femenino, cuya estructura está tejida alrededor de las vivencias carcelarias de Maria Salvo (a lo largo de toda la narración), su proceso de formación (primera parte) y la experiencia, como ella subraya, de la comunidad carcelaria de las presas políticas (segunda parte) en que Vinyes desempeña un papel tanto de “mediador” documentalista como de investigador y narrador que fija el orden del relato, sin seguir el orden de las memorias según son ofrecidas por el o la testimoniante. De ahí que a veces podemos tener la impresión de estar leyendo una novela naturalista, con la diferencia de que la información relacionada con datos precisos y las citas se registran siempre en detalladas anotaciones bibliográficas a pie de página. Además, el autor nos deja una documentación histórica en forma de declaraciones o tablas que muestran y explican, por ejemplo, el censo de los presos.

Maria Salvo, afiliada a las JSU y colaboradora de una organización de resistencia del PC, fue detenida en 1941 en Madrid. Dado que las circunstancias de su detención diezmaron las filas de la organización de resistencia en la que colaboraba, Maria pasó a ser considerada largo tiempo una “chivata” (traidora y delatora)

24 “Maria Salvo, «Cionin» vino en mi expedición a Segovia [...] Con Cionin también me une una sincera amistad. Está bastante enferma a causa de los malos tratos y los muchos años de la cárcel” (Cuevas 1985b: 145).

por varias de sus compañeras del PC, presas en la cárcel de Ventas, así como de la organización de extramuros. Con el tiempo se reconstruyó la veracidad de los hechos gracias a la ayuda y autoridad de varias mujeres, sobre todo de Antonia García, de la dirección política interna de las presas de Ventas, y de Juana Doña, ya desde la cárcel de Segovia (Vinyes 2006: 130). Sin embargo, durante sus primeros años en Ventas, Maria no pudo compartir la galería de las presas políticas ni sentirse acompañada. Dicho periodo de marginación del colectivo de las “políticas” fueron muy duros e implicaron una necesidad intensa de no abandonarse. Fue condenada a treinta años, de los que finalmente pasó a dieciséis, redimida por el indulto de 1957 “para las presas de la posguerra con penas de treinta años”, pero con la imposición de destierro: se le imposibilitaba el regreso a Barcelona (2006: 176).

La narración de Vinyes se adentra con atención particular en las circunstancias de la comunidad carcelaria, gracias a lo cual podemos enterarnos de las minuciosas costumbres que ayudaban a las presas a mantener, en lo posible, una vida digna dentro de los muros, donde seguían, pese a todo, “construyendo su propia biografía” (2006: 146), sin resignarse a vivir la cárcel como un paréntesis de la vida de extramuros²⁵.

25 “Habían ingresado siendo muchachas y sabían que saldrían con más de treinta años hacia un mundo del que habían sido apartadas durante demasiado tiempo, se habían acostumbrado a una austeridad excepcional y habían hecho de ella un estilo de vida: habían creado un sistema de relaciones humanas fundado en la solidaridad, y en el corazón de la industria carcelaria habían marcado un espacio de civilización donde la comunidad era el bien y el orden supremos fundados en la defensa de su identidad política, su diferencia frente al resto de encarceladas, una diferencia física, una diferencia de costumbres y hábitos de conducta y de higiene; eso es lo que le gustaba contar a Maria cuando medio siglo más tarde le preguntaban qué era la cárcel, su entorno humano, y cómo sobrevivió a ella” (Vinyes 2006: 125).

En suma, para María la memoria global de los años de la cárcel no llegó a ser perniciosa²⁶, a pesar de las humillaciones ejercidas por parte de la mayoría de las carceleras y religiosas, a pesar de las torturas pasadas que tuvieron como consecuencia que no pudiera tener hijos, a pesar de la falta de productos básicos de higiene, pese a la inanición, a las heridas internas que llamaba fantasmas (2006: 114), etc. La organización interna de las presas en “familias” o “comunidades”, el reparto de la comida que les llegaba gracias a sus familiares – casi siempre mujeres (2006: 125)–, la organización de cursos de alfabetización, la fundación de una biblioteca clandestina ambulante y la organización de seminarios de capacitación política, la fabricación de un periódico interno, el intercambio entre las presas de talleres de bordado y costura, la preparación de pequeñas piezas escénicas y hasta “los cursos de catequesis para redimir” (2006: 130), entraron en los horarios y quehaceres diarios con el objetivo de ordenar, habitar el tiempo de la vida carcelaria y no sucumbir²⁷.

26 “Cuando María comenzó a evocar sus distintos encierros, controló y seleccionó sus vivencias y construyó una memoria sinceramente positiva. ¿Quién podía desmentirla? Al fin y al cabo el conjunto de relatos de presas transmiten el mismo balance: «Yo he recapitado durante esos años en que gozo de libertad, sobre los que pasé presa, y son muchos los momentos que recuerdo en que no me sentí desgraciada». Un razonamiento en el cual la memoria otorgaba sentido a la vida transcurrida entre rejas por medio de exaltar la acción solidaria y la conciencia de pertenecer a un grupo que tenía un proyecto: salvar la comunidad, «superar entre todas lo desagradable, lo más duro, de forma colectiva»” (Vinyes 2006: 130-131).

27 María Salvo explica en el testimonio grabado y transcrito por Tomasa Cuevas que en su periodo de estancia en Ventas ya no había las denominadas “sacas” (no se llevaba a las presas por la noche sacadas de sus celdas al pelotón). En cambio, había condenadas a muerte, que eran sometidas a un régimen muy duro y permanecían en el sótano de la cárcel (Cuevas, 1985: 159).

Igual que en el caso de Juana Doña, el último presidio de Maria Salvo fue la cárcel de Alcalá de Henares, una antigua prisión masculina convertida en Penal Central de Mujeres (2006: 173). Allí, con el transcurso de los meses, fue donde le llegó la noticia sobre el indulto que supuso su definitiva salida en libertad, con la condición de establecerse a 250 km de su residencia habitual (2006: 176). Esto reforzó, obviamente, su sentimiento de enajenación de la realidad de extramuros. Tras cuarenta años, Maria Salvo (junto con un grupo de mujeres ex presas franquistas, señoras mayores que rondaban los ochenta años de edad) fundó en 1997 en Barcelona la Asociación “Dones del 36”, nombrando como presidenta a la enfermera Trinidad Gallego. Su finalidad era dar testimonio “de viva voz y con toda emoción humana” de sus vivencias de la guerra y de la dictadura y transmitir “a las nuevas generaciones el patrimonio colectivo de nuestra historia, la historia de las mujeres del 36” (2006: 114). De ese modo las mujeres transmitieron la memoria a toda una multitud de gente joven, pero también recuperaron a varias amigas y compañeras, cuyo contacto se había perdido durante los años transcurridos. Maria Salvo estrechó de nuevo el contacto con Palmira Sanjuán, su compañera de la prisión segoviana, que antes había estado en Zamora como menor de edad, encarcelada por pertenecer a una familia republicana. De ese modo Vinyes recuperó también el testimonio de Palmira, que ella había preparado para el hijo del escritor Ramón J. Sender, Ramón Sender Barayón, cuando este vino de EE.UU a España para recuperar la historia de su madre; historia que luego relató en su libro *Muerte en Zamora*. Palmira le dejó a Sender Barayón la declaración que había hecho su compañera Pilar Fidalgo Carasa sobre el fusilamiento de su madre, Amparo Barayón, mujer de Ramón J. Sender, y el secuestro de su hija de ocho años en la cárcel de Zamora (Vinyes 2016: 115-117).

A modo de cierre

Como acabamos de ver, las diferentes perspectivas en la representación de los testimonios en los tres ejemplos aquí esbozados nos permiten observar la especificidad de vivencias y experiencias del mundo carcelario femenino. Se trata tanto de los aspectos individuales y emotivos como de los políticos y culturales que abarcan, como en la novela de Juana Doña y el estudio de Ricard Vinyes, la trayectoria de las “biografías civiles”. El enfrentarse a la identidad genérica de la mujer presa, de su sujeto histórico, es una de las tareas que poco a poco se está cubriendo en las progresivas investigaciones; sin embargo, todas se hacen deudoras del trabajo de la memoria identitaria de sus protagonistas. La memoria que, siempre fragmentada y seleccionada, por supuesto, no refleja todos y cada uno de los aspectos de la realidad, ni tampoco los relacionados con la propia vida individual de las presas. No obstante, ofrece, como quería Maurice Halbwachs, una reconstrucción del pasado a partir del presente de enunciación dentro de los marcos de la colectividad, precisamente en su pluralidad y multiformidad. Tal y como subrayó Ana Agudo:

[E]l avance cuantitativo y cualitativo en nuestros conocimientos sobre la relación entre represión, resistencia y mujeres permite cuestionar la subalternidad en la que tradicionalmente se les ha situado, repetida como lugar común. Las mujeres antifranquistas protagonizaron distintas estrategias de resistencias públicas y privadas, formales e informales, de una forma especialmente intensa en las cárceles, convirtiendo lo privado una vez más en lo político, de tal manera que su activismo fue esencial no solo para la misma existencia de la resistencia antifranquista, sino para la caracterización de esta. (2013: 51)

BIBLIOGRAFÍA:

- AGUDO, Ana (2013) "La cárcel como espacio de resistencia y de supervivencia antifranquista". En: Mary Nash (ed.) *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares: 37-52.
- GÁLVEZ BIESCA, Sergio y HERÁNDEZ HOLGADO, Fernando (2007) "Presentación". En: Sergio Gálvez Biesca y Fernando Hernández Holgado (eds.) *Presas de Franco*. Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas/Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga: 15-20.
- CALVET I PUIG, María Dolors (1979) "Prólogo". En: Giuliana di Febo *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*. Barcelona, Icaria & Antrazyt: 5-11.
- CUEVAS, Tomasa (1985a) *Cárcel de mujeres (1939-1945)*. Vol I. Barcelona, Sirocco.
- (1985b) *Cárcel de mujeres*. Vol II. Barcelona, Sirocco.
- (2005) *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*. Barcelona, Icaria & Antrazyt.
- DI FEBO, Giuliana (1979) *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*. Barcelona, Icaria & Antrazyt.
- (2006) "Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión". *Cuadernos de Historia Contemporánea* (Universidad Complutense de Madrid). 28: 153-168.
- DOÑA, Juana (2012 [1978]) *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid, horas y HORAS.
- FEIXA, Carles y AGUSTÍ, Carme (2003) "Los discursos autobiográficos de la prisión política". En: Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés (eds.) *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona, Crítica: 199-229.

- GILES, Mary E. (2005) "Introducción de la versión inglesa". En: Tomasa Cuevas (ed.) *Presas. Mujeres en las cárceles franquistas*. Barcelona, Icaria & Antrazyt: 9-11.
- GINARD, David (2013) "Represión y especificidad de género: en torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo". En: Mary Nash (ed.) *Represión, resistencias, memoria: mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares: 23-36.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando (2003) *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1939-1941*. Madrid, Marcial Pons.
- (2011) "La prisión militante. Ventas (Madrid) y Les Corts (Barcelona)". *Studia Histórica. Historia Contemporánea* (Universidad de Salamanca). 29: 195-236.
- (2012) *I Congreso de Víctimas del Franquismo* (fondo audiovisual). En: <http://www.youtube.com/watch?v=w-QFnXLwoQU> [24.04.2014].
- JUÁREZ GONZÁLEZ, Francisca (1999) "La eugenesia en España: entre la ciencia y la doctrina sociopolítica". *Asclepio* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). LI (2): 117-131.
- PÀMIES, Teresa (1985) "Prólogo". En: Tomasa Cuevas *Cárcel de mujeres (1939-1945)*. Barcelona, Sirocco: 9-12.
- PRIETO, Char (2011) "La voz colectiva y la recuperación de la memoria en el testimonio de Tomasa Cuevas". En: Charr Prieto *El Holocausto olvidado: guerra, masacre, pacto, olvido y recuperación de la memoria histórica española*. Madrid, Pliegos: 159-204.
- RAMOS MESONERO, Alicia (2012) *Memoria de las presas de Franco*. Madrid, Huerga & Fierro.
- ROMERA CASTILLO, José (2009) "La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas". *Anales de literatura española* (Universidad de Alicante). 21: 175-188.
- SUÁREZ, Ángel / COLECTIVO 36 (2012 [1976]). *Libro blanco de las cárceles franquistas*. Barcelona, BackList.

- WACHOWSKA, Judyta (2012) "El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (post)memoria y la novela histórica actual". *Sociocriticism* (Universidad de Granada). XXVII (1-2): 175-214.
- VALLEJO-NÁJERA, Antonio (1939) *La locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española*. Valladolid, Imprenta Castellana.
- VINYES, Ricard (2003) "El universo penitenciario durante el franquismo". En: Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés (eds.) *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona, Crítica: 155-175.
- (2006 [2004]) *El daño y la memoria. Las prisiones de Maria Salvo*. Barcelona, RBA Coleccionables.
- (2010) *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*. Madrid, Planeta, Temas de Hoy.
- y ARMENGOU, Montse, BELIS, Ricard (2003) *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona, DeBols!llo.

Resignificar el presente desde la memoria: *Aves exóticas*, de Reina Roffé

Yolanda Melgar Pernías
(Universidad Humboldt de Berlín)

*¿De qué otro lugar, sino del miedo, o de qué otra cosa
se puede escribir, sino de viajes, crímenes y exilios?*
Reina Roffé

Nacida en Buenos Aires en 1951, Reina Roffé es autora de un corpus narrativo en el que los personajes femeninos ocupan el centro del escenario. La representación de sus subjetividades y de sus memorias es articulada por medio de un discurso que rompe las estructuras narrativas tradicionales para dar cuerpo a las “voces dormidas” subyacentes en el discurso patriarcal de las sociedades occidentales y, en particular, de la sociedad argentina en la que se ubican sus obras. Aunque la autora reside en Madrid desde 1988, su obra, en efecto, está íntimamente unida a la Argentina que dejó atrás, escenario que forma parte integral de su quehacer literario en dos sentidos interrelacionados: el puramente contextual y el temático. En el primer sentido, la realidad contada por Roffé tiene como referencia su Argentina de origen, aunque ello, como señala la escritora, se recoge en su obra de manera habitualmente soslayada: “Trabajo el material que me proporciona la realidad histórica y política, pero procesándolo de tal manera que de él se vean solo aristas, recortes que afectan al desenvolvimiento individual y colectivo” (*ápu*d Ferrero 2007: 149). En el sentido temático,

la obra roffiana está fuertemente impregnada de un sentimiento de exclusión, aislamiento y desarraigo, el cual es padecido por sus protagonistas mujeres y es rastreable a la experiencia de la propia escritora como exiliada de su país de origen¹. En palabras de la autora, “los viajes y el exilio refuerzan el sentimiento de exclusión, de extrañeza, y han hecho que mis obras reflejen más decididamente situaciones agudas de desarraigo y pérdida de pertenencia cultural y lingüística”. Y añade: “he volcado mis percepciones sobre el tema, al menos en mis últimas dos novelas publicadas y en el libro de cuentos, desde ángulos distintos y con diversas técnicas narrativas” (2007: 145-146).

En efecto, un mismo hilo semántico atraviesa los textos referidos: las novelas *La rompiente* (1986) y *El cielo dividido* (1996), y el libro de cuentos *Aves exóticas* (2004)². Señala Roffé que estos libros “me permitieron elaborar ciertos temas que me obsesionaban: el silencio, el viaje; y la memoria como recuperación, como apuesta contra el olvido y la muerte” (2007: 149). En estos temas

1 Sobre su exilio cuenta Roffé que la censura de su segunda novela, *Monte de Venus*, publicada poco después del Golpe Militar de 1976 y prohibida por su retrato de relaciones homoeróticas, “fue el primer eslabón de una larga cadena de imposibilidades que me empujaron al exilio” (*ápu*d Pfeiffer 2005: 107). Aunque en un primer momento permaneció en Argentina por falta de medios económicos y de contactos para salir del país, en 1978 consigue viajar a Estados Unidos por algún tiempo y ya a partir de 1981 será una beca Fullbright la que le proporcionará los medios para permanecer en aquel país durante tres años. En 1984 vuelve a su país pero la inseguridad económica la obliga a marcharse de nuevo, esta vez hacia Europa. Será en Madrid donde permanecerá definitivamente y donde reside en la actualidad, aunque, afirma, “quienes me conocen íntimamente, saben que Madrid no es, precisamente, mi lugar en el mundo” (2005: 108). “Físicamente estoy en Madrid”, señala Roffé, “pero emocionalmente en Buenos Aires” (Roffé *ápu*d Ferrero 2007: 147).

2 Entre las primeras publicaciones de Roffé, figuran *Llamado al Puf* (1973), que obtiene el “Premio Ponal Ríos” al mejor libro de autor joven, y la mencionada *Monte de Venus* (1976).

resuenan las preocupaciones que caracterizan la literatura del exilio y de la migración que, según señala Alfonso del Toro, “comparte elementos en común, tales como la memoria, el problema de la identidad, de la búsqueda del yo y de la rearticulación de un sujeto intersectado” (2005: 22). Por un lado, ello permite ubicar a Roffé dentro de la rúbrica de literatura del exilio y de la migración, con las características que la experiencia autobiográfica de la autora imprime en sus textos. Por otro lado, sin embargo, y aparte de esta rúbrica general, la autora argentina no se sitúa en una corriente o movimiento literario específico. Si bien la crítica ha hablado de una generación de escritores que empezó a publicar en los setenta y tenía la marginalidad como tema común, Roffé opina que no se puede hablar de grupo porque no había entre ellos una tendencia estética común: “The work was mainly individual. I don’t feel I belong to a defined generation, because the ages, discursive modes, and ideologies of the writers of the 1970s differ considerably” (*ápu*d Flori 1995: 236).

El objeto de nuestro estudio, la colección cuentística *Aves exóticas*, es publicada en 2004 con el subtítulo *Cinco cuentos con mujeres raras*. En 2011 es reeditada con la adición de un sexto cuento, que convierte el subtítulo en *Cinco cuentos con mujeres raras. Y uno más*³. “Si hay un hilo conductor o que enlace un cuento con otro”, asevera Roffé, “ese tiene que ver con la idea de representar los distintos tipos de exilios y batallas íntimas que se libran en estados extremos de indefensión” (*ápu*d Ferrero 2007: 151). Ese exilio o indefensión, como vemos de manera explícita en el título de su colección, es específicamente femenino, lo que establece un vínculo entre exilio y género. Al respecto, la crítica ha subrayado

3 Los cinco cuentos que componen la colección son: “Convertir el desierto”, “Aves exóticas”, “La noche en blanco”, “Línea de flotación”, “El rufián melancólico”. El *Y uno más* del título corresponde a “La madre de Mary Shelley”.

la intersección entre características típicas de la escritura femenina y del escribir en el exilio, de manera que ambas modalidades parecen potenciarse mutuamente⁴. Tal lugar de intersección lo encontramos en los relatos de Roffé, que representan no solo los exilios “literales” engendrados en el desplazamiento, sino también los exilios “simbólicos” sentidos por sus mujeres en el entorno en que habitan⁵. Ese lugar es, a su vez, consonante con la posición de nuestra autora en torno a la escritura femenina:

I think there is a female discourse that is different from the male mode. [...] Women talk from another perspective. We have a different perception of the world. When we express ourselves through our own voices, our sensitivity and imagination, censored or self-censored, criticized and critical, produces literary works with different effects and signifiers. (Roffé *ápu*d Flori 1995: 238)

La otredad perceptiva y el descentramiento advertidos por Roffé son, además, recogidos en el título de la colección mediante el adjetivo “raras”, que la escritora explica con estas palabras: “mujeres raras” porque “viven como extranjeras”, “por el desentrañamiento que desencadenan ciertas situaciones en las que se ven envueltas. Raras porque la realidad, el afuera enrarecido, las descoloca” (*ápu*d Ferrero 2007: 151).

Esa rareza femenina y “el afuera enrarecido” descolocador están intrínsecamente unidos a la memoria en los dos cuentos

4 Vid. por ejemplo, el artículo de Erna Pfeiffer “Existencias dislocadas: la temática del exilio en textos de Cristina Peri Rossi, Reina Roffé y Alicia Koza-meh” y el volumen de Susanna Bachmann *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur* citados en la bibliografía.

5 Así, en los dos relatos que analizaremos se encontrarán estos dos tipos de exilio.

de la colección que analizaremos, “Convertir el desierto” y “La noche en blanco”. Ambos relatos tienen como protagonistas a mujeres que, como veremos, sufren el exilio a consecuencia de regímenes opresivos. Los sujetos en ambas narraciones habitan lugares de fractura, espacios híbridos que Foucault (1984) define como “heterotopías” y que, en palabras de del Toro, “son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales o de otro tipo; espacios donde se juntan y separan los elementos; donde las identidades y el sujeto se fragmentan o se diversifican, en los que la memoria se inscribe, el pasado se reescribe y el presente se escribe” (2005: 25). En esos lugares no adscritos a un solo espacio se dan cita narrativas basadas en experiencias privadas que son al mismo tiempo colectivas, narrativas de una “memoria que transita entre la intimidad, lo privado y alcanza lo público” (Matus 2001: 70).

La reescritura del pasado y escritura del momento actual desde la intimidad se hallan especialmente presentes en el primer relato que analizaremos, “Convertir el desierto”. Este relato tiene como protagonista a María R., una mujer exiliada de su país natal y afincada desde hace veinte años en Madrid⁶. La estructura del texto reproduce el fluctuar heterotópico entre espacios y tiempos disímiles a través de analepsis que vuelven a un ayer traumático. Ligada a ese pasado, la vida de María constituye un desierto, imagen que da inicio al relato y que se opone a la del “pequeño oasis” (Roffé 2011: 7) que el personaje encuentra en el viaje desde la estación de Chamartín en dirección a Móstoles. Allí la lleva un único cometido: matar al hombre que, dos décadas atrás, le había perdonado la vida en medio de un mar de cadáveres. El desierto define su vida desde entonces, “veinte

6 Aunque no se explicita, podemos afirmar que el país natal es Argentina por los ecos autobiográficos del relato. En la inicial del apellido de la protagonista, además, encontramos un paralelismo indirecto con el apellido de Roffé.

años queriendo haber sido uno de los cuerpos y no un muerto que vela a otros muertos” (2011: 10). Aunque no hay alusiones contextuales directas, podemos deducir que la masacre de la que se trata se enmarca en la dictadura argentina, que de 1976 a 1983 sembró de muerte el país.

En su trayecto en tren, María coincidía desde hacía unos días con un viejo, Joaquín Brais, pintor residente en una pequeña ciudad sudamericana que había viajado a Madrid para visitar a su hijo enfermo en un hospital de Móstoles. Con el “*maestro*” (2011: 8), como lo había bautizado María, traba una suerte de amistad basada en la verborrea del viejo. El texto construye una serie de oposiciones que sugieren un horizonte semántico claramente estructurado. Así, frente a la isotopía de la vida como desierto o “paisaje de estepa sin horizonte” (2011: 7), se sitúa la del viaje como “pequeño oasis” (2011: 7) y los ferrocarriles como ostentadores de “una identidad liberadora” (2011: 7-8) y de “tranquilidad” (2011: 8). En el viaje compartido también son opuestas las intenciones de ambos personajes: frente al cometido del viejo, “salvar a un hombre de la muerte”, el único horizonte de María era “matarlo” (2011: 7) para “aniquilar en él el odio de su exilio involuntario, de su irremisible fracaso” (2011: 9). De aquel hombre al que deseaba matar lo “desconocía todo menos su fisonomía, que se le había grabado como el estribillo de las canciones de infancia, única memoria fidedigna de su pasado” (2011: 9). El antídoto frente al terror había sido la huida precipitada del país y el esfuerzo por olvidar como respuesta posible al trauma. La memoria de aquel episodio, nunca borrada, había vuelto con fuerza el día en que María había visto un maletín de cuero en un andén de una estación de Móstoles que le remitió a la casa, a los cuerpos y al “extraño, un extraño con el que había convivido veinte años” (2011: 10).

El espacio heterotópico en que habita el sujeto exiliado configura, como vemos, una suerte de presencia-ausencia doble:

un (no) estar en el presente (Madrid), un (no) estar en el pasado (Argentina). En la alteridad inherente a ese doble lugar se inscribe la memoria de María, sujeta a un sistema de dicotomías fijas por el que al pasado pretraumático se opone un pasado/presente traumático simbolizado por el desierto.

El primer atisbo de giro en ese sistema fijo de significados viene de la mano del *maestro* y está representado por la frase que contiene el título del relato, la primera que este personaje le dirige a María: “Hay que convertir el desierto” (2011: 8). Aunque María no entiende tal aseveración, se dejará acompañar en “nuestro *gran viaje*” (2011: 10), como lo llama Brais, y empezará a experimentar un proceso de concienciación que conducirá a la reescritura de su pasado y la escritura de su presente desde otra perspectiva. Esta perspectiva está representada en el encuentro, una semana más tarde, entre María y Brais. Este la invita a tomar un café y es entonces cuando le cuenta acerca de su propio gran viaje, el que había hecho hacía medio siglo a París y a la India en su deseo de convertirse en pintor. El relato del viejo, representado por sus propias palabras en estilo directo, retrata su filosofía artística, dirigida por la búsqueda de “una especie de luz, de claridad meridiana” (2011: 12) que le llevó a descubrir que su ser como artista consistía en el trabajo “con la gota de rocío de la gracia” (2011: 12). Con sus palabras se cruzan los pensamientos de María, cuyo discurrir crítico es representado en gran parte en estilo indirecto libre y supone, aparentemente, la afirmación del sistema isotópico inicial articulado en torno al desierto como símbolo. Si crítica es la visión de María con respecto al viejo, por el que siente “conmiseración” (2011: 12), no menos crítica es la visión de su propia vida, una vida atravesada por el odio, el miedo y “la oscuridad uniforme” (2011: 12). La concienciación de su propia responsabilidad en la persistencia del desierto se deja notar en diferentes momentos. Así, tras contarle el viejo acerca

de su experiencia casi mística en la India, se nos abre una ventana a las reflexiones de la protagonista:

María tampoco había soñado con ir a la India. En realidad, prefería no recordar los sueños. A veces, al despertar, tenía atisbos de algo soterrado, tal vez la raíz de un deseo barrido por la consistencia de imitarse a sí misma, el prototipo de mujer que repetía cada mañana, previsible como la taza de té deliberadamente amargo que bebía antes de partir hacia el trabajo. Un trabajo sencillo, muy por debajo de sus cualificaciones, con una remuneración discreta, que dejaba la tarde libre para encerrarse en su cuarto, en su tenaz aislamiento. (2011: 11-12)

Asimismo, María define su soledad como “vergonzante” (2011: 12) y su vida como imbuida de una “mierda que de a poco la fue cubriendo y arrojando” (2011: 12).

Los pensamientos de la protagonista dejan ver, pues, que hay en ella una voluntad firme de seguir siempre la misma senda, de repetirse ritualmente y elegir, de esa manera, la salida más fácil: “Era tan fácil preparar la previsible taza de té, embolsar su discreto salario, exudar aburrimiento y un asco sostenido por esa conmiseración que sentía por ella y ahora por el viejo” (2011: 12)⁷. El acto de “convertir el desierto” se inicia, de ese modo, con la percepción autocrítica del yo y la afirmación implícita del sujeto

7 Aunque no podemos separar claramente la voz del narrador omnisciente y la voz del personaje en estilo indirecto libre, el uso de términos tan severos respecto a su actitud (“tenaz aislamiento”, “soledad vergonzante”, “bocado de mierda”, “era tan fácil preparar la previsible taza de té...”, 2011: 12) nos hace pensar que se trata de una autocrítica. Ello es, asimismo, congruente con el devenir del relato, en el que sale a la luz la firme voluntad de María de abandonar el desierto a partir de la concienciación crítica y del acto de reescritura del pasado.

como agente activo en el resquebrajamiento de las estructuras de memoria que lo oprimen.

Un segundo giro en el sistema de oposiciones tiene lugar en el momento en el que el viejo le enseña a María una muestra de su trabajo, con unas pocas fotografías de las diferentes etapas de su obra. Entre ellas ve María las imágenes de unas figuras simples, proyectadas sobre un espacio inmóvil e inacabable, que la conmueven suscitando “una suerte de belleza en la precariedad” (2011: 14). La emoción de María va aparejada con las palabras del viejo, que retoma la imagen de la vida como desierto y afirma el poder que para él tiene la pintura, “un medio de convertir el desierto” (2011: 14). Tras la conversación ambos se dirigen a Móstoles para emprender juntos “el *gran viaje*” (2011: 14). En el hospital en el que se halla el hijo convaleciente reconoce María al odiado fantasma que la persiguió durante veinte años. Con él regresa la memoria de la soledad y al dolor, memoria que, sin embargo, es interrumpida por “esa danza de figuras, rindiéndole culto al espacio, fracturando el vacío” (2011: 15). Son las emociones suscitadas por esas figuras las que despiertan la “gota de rocío” que durante veinte años había permanecido dormida para dar voz al deseo de afirmar otro yo y “convertir el desierto”.

En este relato vemos, pues, que la memoria traumática deja una huella profunda en la identidad de la protagonista. Por medio de la imagen del desierto, Roffé nos acerca al legado de la dictadura de una manera simbólica: el desierto en que se ha convertido la vida de su protagonista da testimonio emocional de la violencia y del miedo en las vidas de los supervivientes. La respuesta ante el desierto, sin embargo, no es la derrota y la conmiseración, sino dos símbolos que, marcados en cursiva, articulan el relato: *el gran viaje* y *las gotas de rocío*.

El primer elemento nos remite a la asociación del viaje con el cambio subjetivo. El traslado forzado del exilio que, a ojos de

María, la había condenado en vida a un “irremisible fracaso” (2011: 9), es resignificado ahora desde la perspectiva de un viaje interior que convierte el fracaso/desierto en “remisible”. Ese viaje salvador emana de la reescritura de la memoria, una reescritura en la que, al contrario de lo que afirmó su torturador –que “no habría una segunda vez para ella”– (2011: 10), *las gotas de rocío* son capaces de convertir el desierto. En esta conversión el viejo actúa como acicate en un proceso que la propia María, como muestran sus pensamientos autocríticos, había puesto ya en marcha sin saberlo. Tal proceso reformulador del espacio heterotópico “desértico” que ocupa el sujeto tiene así su base en un concepto de memoria como activa y dinámica, lo que se levanta sobre un concepto análogo de identidad.

En un principio, la identidad subjetiva se configuraba para el sujeto protagonista como estática y fija. El trauma y el miedo lo habían convertido en un muerto en vida, “un muerto que vela a otros muertos” (2011: 10) y que, como tal, respondía a un concepto de ser estático, imposibilitado para el cambio, un yo singular definido por una única cualidad: su no ser. Los pensamientos de María, sin embargo, dibujan más adelante un yo por lo menos doble al referirse a “la consistencia de imitarse a sí misma” (2011: 11). En efecto, la subjetividad está aquí compuesta por dos yos: de un lado, un yo que se empeña en ser fijo y estático (“el yo imitable”) y, de otro lado, un yo susceptible de cambio (“el yo imitador”), el cual mira críticamente al yo imitable y reconoce la posibilidad de distanciarse de él. Este germen liberador encuentra su máxima expresión al final del relato, cuando se produce el ansiado encuentro con el victimario, cuando “había llegado al final de la búsqueda” (2011: 15). En ese momento se despliega ante los ojos mentales de María la película de su vida:

Necesitó pensar en la aridez de los veinte años de exilio, en la convivencia sordida con el fantasma de aquel hombre, en la previsible tacita de té que tragaba, en la discreción abominable de cada día, en los prodigios o las *gotas de rocío* que alevosamente había enterrado. Las formas arracimadas de las pinturas del viejo se interpusieron, volvió a conmovérsela esa danza de figuras rindiéndole culto al espacio, fracturando el vacío. (2011: 15)

Es entonces cuando se produce la revelación: la búsqueda del victimario ha concluido para tornarse en búsqueda de sí misma, de “*las gotas de rocío*” que conviertan el desierto, que la conviertan a ella. Su trabajo detectivesco ha sido un trabajo de indagación en su yo, en las posibilidades de renacer de la sequedad y la aridez y “alimentar el repentino y floreciente deseo de empezar nuevamente” (2011: 15). Su afirmación vital reside así en la transformación de la memoria, en la fuerza renacida de las canciones de infancia que nunca había olvidado⁸.

Tal gesto afirmativo entronca con los comentarios de Roffé con respecto al proceso que dio inicio al relato, que la autora cifra en la frase misma que le da título, que “me sugirió la desolación que puede desencadenar un viaje involuntario y también el *deseo* de salir de ese lugar sombrío en el que ciertas personas quedan atrapadas” (Ferrero 2007: 149, énfasis nuestro). Para la escritora “convertir el desierto” significa, de ese modo, la revisión del yo y la reescritura de la memoria a partir de un acto de voluntad, lo que da lugar a otras interpretaciones y otros relatos de memoria. Como señala Olga Grau,

⁸ Es interesante mencionar que para la escritora argentina Alicia Partnoy, víctima de tortura, las canciones infantiles que acostumbraba a cantar a su hija fueron un refugio en su voluntad de “rehacer” el mundo que los torturadores querían destruir (Jelin 2001: 12).

muchas cosas han sucedido entre lo acontecido y la actualidad en que el relato se produce, que otorga relieves y comprensiones otras. Lo ocurrido puede llegar a tener interpretaciones distintas a través del tiempo, dando lugar a otros relatos, en relación a los particulares contextos de actualidad. (2001: 39)

La actualidad de María, *rociada* por su deseo de cambio, transforma así el pasado, que, como teoriza Homi K. Bhabha, se inscribe en el presente, en “the performance of the present” (1994: 7), una *performance* que emana de lo fragmentario, polifono y negociable de la identidad y que encuentra su eco en las indefinibles figuras que salvan a María del vacío.

En el segundo relato, “La noche en blanco”, Roffé vuelve a reflexionar sobre la memoria desde una perspectiva, esta vez, doble, en la que el horror de la dictadura militar argentina aparece ligado con el nazismo del que la protagonista, una vieja francesa, había huido hacía más de cuarenta años. Así, frente al primer cuento, en el que el sujeto se desplazaba a Europa huyendo de la dictadura, encontramos ahora un espacio heterotópico formado por un desplazamiento anterior en el tiempo y en dirección opuesta, lo que dibuja una espeluznante geografía del horror trazada por las líneas de una historia que siempre retorna. Estas correlaciones son apuntadas por Roffé al comentar que el cuento fue concebido bajo la impresión profunda que le causó la lectura de *El dolor* (1985), un diario que la escritora francesa Marguerite Duras⁹ escribió durante la guerra y que le sugirió la idea de homologar

9 Como veremos, hay, además, paralelismos entre la vida de Duras y la vieja francesa protagonista del relato, lo que nos hace suponer que la escritora francesa sirvió de inspiración para la construcción del personaje. Entre los elementos biográficos que pasan a formar parte de la ficción encontramos el hecho de que Duras, al igual que el personaje, formó parte de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial y fue amiga de François Mi-

aquellos dos momentos históricos “para hablar sobre la condición humana y los problemas que continúan condicionando nuestras vidas” (*ápu*d Ferrero 2007: 152).

La narración se desarrolla en Buenos Aires a lo largo de una noche, “la noche en blanco” del año 1981, fecha implícita en la referencia a los cinco años que llevaba la dictadura militar en el poder y a la toma de la presidencia francesa por parte de François Mitterrand. Esa noche los sicarios del régimen van a buscar a la mujer del A, que antes de ser violentamente detenida consigue dejar a su hija Alicia con la vecina del B, la vieja francesa con quien antes no había cruzado más que el saludo. A partir de ese escenario primero, el relato construye la relación entre la vieja y la niña Alicia, dando cuenta tanto de algunos detalles de la historia de la mujer del A como de la “prehistoria” de la vieja en su país natal en calidad de miembro de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial.

De la madre de la niña poco sabremos. Tan solo que, tras llevar precipitadamente a la niña a la casa de la vecina, “había desaparecido” (Roffé 2011: 26, énfasis nuestro) sin más a los ojos de la hija. También su pareja, el padre de Alicia, había desaparecido cuatro años antes, como le cuenta la niña a la vieja: “Mamá y yo estábamos en la playa, cuando volvimos papá se había ido. Yo era chiquita, pero me acuerdo. Había un despelote en la casa, todo tirado” (2011: 33). Probablemente, ese sería también el destino de su madre, en contra de la esperanza que “debió de albergar” (2011: 25) a juzgar por las últimas palabras que le había dirigido a la vieja vecina: “Quédese con la nena nada más por esta noche” (2011: 25). La vieja, no obstante, sabe ya que no solo será por una noche; no

tterrand, *alias* Morland, quien le había ayudado a escapar de los nazis durante una emboscada.

en vano, no era esa la primera guerra que ella lo vivía: “Si esto no es una guerra...” (2011: 26), murmura la mujer dos veces.

El relato que sigue traza la construcción de la relación entre la vieja, poco acostumbrada a tratar con niños, y la niña. Con ello se entreteje, en el ir y venir de recuerdos trazados por la analepsis, el relato de la vida de la vieja mujer que durante la guerra en su país natal había perdido a su pareja y a sus dos hijos. “Uno”, recuerda, “había muerto de neumonía, el otro de una enfermedad sin nombre”: “el hambre” (2011: 28). La superposición de escenarios dolorosos nos lleva, asimismo, a la memoria de la terrible tortura en la rue de Saussaies¹⁰, de la cárcel de Fresnes¹¹ y del campo de concentración. Y, de nuevo, a la memoria del “alivio” (2011: 30) o “desgracia con suerte” (2011: 36) que supuso la muerte de sus hijos, porque, se consolaba la vieja, “había cosas más tremendas que la muerte” (2011: 36): “el dolor, la enfermedad, el desamparo, la mentira” (2011: 36). Tras la salida del campo de concentración su vida había sido un dejarse llevar de un país a otro, “sin ninguna convicción” (2011: 31), hasta que se había afincado “solo por cansancio, por pereza, por el ancho océano entre una orilla y otra [...] en esa ciudad del cono sur que se parecía a París, que empezaba a dolerle como París en guerra” (2011: 31), en la que ella, “muerto viviente” (2011: 36), había construido “su espacio interno, su recinto enlutado” (2011: 34) entre las cuatro paredes de su apartamento.

El relato se convierte, de esta manera, en el recuento de las marcas en las vidas individuales del horror de las dictaduras del cono sur, del horror del nazismo décadas antes y, de, en fin, “un siglo que sumaba hambrunas, persecuciones, genocidio, fanatismo, necedad, delirio” (2011: 34). “El mundo era eso: una

10 La rue de Saussaies fue un conocido cuartel de la Gestapo en París.

11 Esta cárcel, la segunda más grande en Francia, fue utilizada por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial para detener a miembros de la resistencia francesa.

factoría incesante de estupidez y horror” (2011: 34) que la había dejado a ella huérfana, como huérfana dejaba ahora a “esa pobre criatura asustada” (2011: 36) que preguntaba cuándo iba a volver su mamá. Conocedora de los mecanismos de la guerra, la vieja decide protegerla de la verdad contestando que su mamá volvería “mañana” (2011: 37); también así había protegido a sus hijos: “Sus hijos nunca llegaron a conocer la verdad. Mejor, pensó la vieja, les habría mentido tanto” (2011: 37).

Esa necesidad de mentira, que se hace imperativa en contextos de guerra en los que la imaginación del horror es inabarcable para un niño, contrasta con la mentira del discurso oficial como manipulación, una mentira que en “La noche en blanco” está representada por las enseñanzas de la maestra del cole que, recuerda la niña, decía: “Acá nunca hubo una guerra” (2011: 27). Aquí se hace patente la diferencia entre *historia* y *memoria* señalada por Verónica Matus: la versión de la maestra corresponde a la historia, la “memoria oficial de quienes detentan el poder”, mientras que la experiencia de la niña y la vieja construye una “memoria” que “da cuenta de la percepción de un sujeto, de su versión de los hechos y no pretende la verdad, ni el reconocimiento de todos” (2001: 70).

Como en el primer cuento, en este segundo relato la *memoria* de la guerra marca la experiencia vital de las protagonistas. En el caso de la pequeña Alicia, las convulsiones del trauma no forman parte del entramado consciente de su memoria, sino que sale a la superficie a través de las emociones, a través del cuerpo:

La niña se rió con una risa sonora, exagerada. [...] Luego, se calló, miró hacia el techo, volvió a reír, se arrebujo en la manta, tiritó súbitamente y se le llenaron los ojos de lágrimas.

- Alicia, nena – exclamó la vieja que tampoco esta vez pudo abrazarla –. ¿Qué te pasa? (Roffe 2011: 35)

Las reacciones de la niña oscilan, como vemos, entre la risa y la tristeza, lo que perfila una emoción que emana de un abismo incontrolable, desconocido: el de la memoria de su corta vida, una vida marcada por la desaparición del padre y por los desplazamientos continuos con su madre por playas y sierras, y que culmina, establecidas ya las dos de nuevo en la ciudad, con la detención de esta última. Su memoria no puede elaborar coherentemente esos hechos, pero sí los puede *sentir*, ya que, como señala Elizabeth Lira,

“las memorias” son una construcción de recuerdos y *emociones* que definen el significado de la experiencia para cada persona y que se asocian a situaciones ocurridas en la realidad que se registran y deforman de acuerdo a ese significado, conservando fielmente la *emoción* originaria. (2001: 48, énfasis nuestro)

La emoción, en efecto, que en el caso de María R. y la vieja francesa parecía ausente o tomaba forma de frialdad¹², brota en Alicia con la fuerza de la intuición de una niña que *siente* que ha perdido a su familia.

La memoria de la emoción, asimismo, pone el cuerpo en el centro del escenario. Aunque la vieja no encuentra la manera de comunicarse con la niña a través del afecto, bien sabe aquella la respuesta a la pregunta que le hace a la pequeña: “¿qué te pasa?”. Como en Alicia, también en ella es el cuerpo el testigo del pasado, un cuerpo que solo podía disfrutar del placer del licor y del tabaco, y que nunca “había recuperado el peso perdido durante la guerra. Su piel se le pegaba a los huesos” (Roffé 2011: 31). En efecto, es a través del cuerpo y de los sentidos como se recuerdan los hechos, las fechas y “los detalles [de los que]

12 Con ello nos referimos a la relación de María R. con el viejo en “Convertir el desierto” y de la vieja con la niña en “La noche en blanco”.

no guardaba memoria, solo sensaciones: la escandalosa galería de ecos, la visión arrebatadora de los subsuelos percutidos de sangre, un ritmo vertiginoso de cascada, cayendo, retornando, y la clausura de sus labios hinchados de apretarlos” (2011: 34). El oído, la vista, el tacto... y “un cirio ardiente en lo más profundo” (2011: 34) como huella del dolor más grande que llevaba dentro de sí: la muerte de sus hijos. Al respecto, Elizabeth Jelin señala la especificidad que la omnipresencia del cuerpo tiene en los relatos de mujeres: “Las memorias personales de la tortura y la cárcel”, señala la autora, “están fuertemente marcadas por la centralidad del cuerpo” (2001: 12).

El “¿qué te pasa?” de la vieja saca a la superficie la fractura que la niña alberga en su memoria, marcada por los ritmos de una frase que pronuncia como en trance y que funciona como contrapunto de las canciones infantiles recordadas por María R.:

- [...] ¿Qué te pasa?
- Nada – respondió secándose las lágrimas con sus manos trémulas.
- ¿Seguro?
- A Seguro se lo llevaron preso – dijo de manera automática, como si la respuesta formara parte de algo aprendido que se dispara solo, sin intención, ya vacío de significado, de gracia, carente de interés para la niña que ahora añadía –: No me gusta la noche.
- Entonces, dormí – le sugirió la vieja. (Roffé 2011: 35)

No es solo el cuerpo el portador del trauma, su memoria también guarda una ligera consciencia de la angustia que no será ya ajena a su vida: “Yo no voy a dormir nunca más en la vida” (2011: 29, 35), repite la niña en dos ocasiones.

Aunque no sabremos cómo será la vida de la pequeña, sí sabremos, en cambio, que no estará sola, que la vieja, convertida ahora por la niña en “abuelita” (2011: 36), no la abandonará ya. Quizás la

abuelita llevaría ahora a cabo el proyecto de volver a su tierra, a un París donde, ironizando, podía ya ver una “hermosa postal”: “una abuelita con lentes de culo de botella en la France de la France bebiendo y fumando a sus anchas” (2011: 37). Sea como fuere, el texto traza una respuesta al trauma que se asienta sobre dos ejes principales, a saber, la re-creación heterotópica del espacio que ocupa el sujeto y el anclaje en un concepto de comunidad femenina que supone la reinención de los lazos familiares convencionales. Este segundo aspecto, como muestra Jelin partiendo de los estudios de Jean Franco, constituye una característica de los textos relatados por mujeres supervivientes, que “deriva[n] la fuerza para sobrevivir anclándose en su maternidad, que le[s] permite sostenerse en la tortura y sentir cercanía con otras mujeres prisioneras” (2001: 12)¹³. En este sentido, los lazos materno-filiales establecidos entre Alicia y la abuelita las *liberan* del espacio opresivo circundante y se convierten en soporte de la reescritura del pasado y la escritura del presente.

En suma, en ambos relatos es común la afirmación del potencial vital de los sujetos femeninos para enfrentar el trauma que amenaza con aniquilarlos. A pesar de la magnitud del dolor representado, las historias de María R., la abuelita y la nieta Alicia reescriben la memoria a partir de la *performance* del presente, configurando así un futuro impregnado de posibilidad y dinamismo. En el caso de “Convertir el desierto”, María revisa su historia desde una posición subjetiva que consigue la proeza de hacer brotar las gotas de rocío en el desierto. La vieja de “La noche en blanco” sufre también una transformación subjetiva desde la que su nuevo papel de abuelita le da fuerzas para resignificar su

13 Jelin recoge, asimismo, las observaciones de diversos estudiosos que han examinado los relatos de mujeres víctimas de la Shoah, quienes “resistieron ‘mejor’ los intentos de destrucción de la integridad personal, debido a que sus egos no estaban centrados en sí mismas, sino dirigidos hacia su entorno y los otros cercanos” (2001: 9).

presente y escribir un porvenir distinto para ella y para la niña. Estas “mujeres raras” o “aves exóticas” despliegan de este modo una narrativa capaz, en palabras de Roffé, de “reparar escenas rotas y olvidadas, ficcionalizar las suturas de la realidad, ganar a las tinieblas un espacio más amplio y luminoso” (*apúd Ferrero 2007: 153*). Capaz, en definitiva, de alzar el vuelo.

BIBLIOGRAFÍA:

- BACHMANN, Susanna (2002) *Topografías del doble lugar. El exilio literario visto por nueve autoras del Cono Sur*. Zaragoza, Libros Pórtico.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London/New York, Routledge.
- FERRERO, Adrián (2007) “El verdadero lugar para un escritor es aquel desde donde escribe”. *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*. 22.2: 145-153.
- FLORI, Mónica R. (1995) *Streams of Silver: Six Contemporary Women Writers from Argentina*. Lewisburg, PA/London, Bucknell University Press/Associated University Presses.
- FOUCAULT, Michel (1984) “Des Espace Autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5: 46-49.
- GRAU, Olga (2001) “Lenguajes de la memoria”. En: Raquel Olea y Olga Grau (coords.) *Volver a la memoria*. Santiago de Chile, Lom: 39-44.
- JELIN, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo Veintiuno editores, España. En: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulos/biblioteca2.php?IdDocumento=0231> [02.12.2013]
- LIRA, Elizabeth (2001) “Memoria y olvido”. En: Raquel Olea y Olga Grau (coords.) *Volver a la memoria*. Santiago de Chile, Lom: 45-60.
- MATUS, Verónica (2001) “En memoria de los movimientos”. En: Raquel Olea y Olga Grau (coords.) *Volver a la memoria*. Santiago de Chile, Lom: 69-76.

- PARIS, Diana (2007) "El arte de nombrar y dar la palabra". *Aleph*. 140 (41): 101-108.
- PFEIFFER, Erna (2005) "Existencias dislocadas: la temática del exilio en textos de Cristina Peri Rossi, Reina Roffé y Alicia Kozameh". En: Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds.) *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid/Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert: 105-115.
- ROFFÉ, Reina (2011) *Aves exóticas. Cinco cuentos con mujeres raras. Y uno más*. Buenos Aires, Leviatán.
- TORO, Alfonso de (2005) "Pasajes – Heterotopías – Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico". En: Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (eds.) *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert: 19-28.

Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana.

Mirta Suquet Martínez

(Baruch College, Universidad de la Ciudad de Nueva York)

Escribir el sida en femenino

En el año 2009, a cinco lustros de la emergencia de la epidemia global de VIH/sida, fue publicado por primera vez un libro que recogía los testimonios de veinte mujeres españolas diagnosticadas como seropositivas. En los dos volúmenes de *Sanar a través de nuestras historias. Las mujeres construyen la memoria histórica del VIH*, las testimoniadas revisan el largo camino de supervivencia, las décadas de dolor soportado y las alternativas o negociaciones individuales que han debido asumir desde que se supieron portadoras del virus de la inmunodeficiencia. El título de la compilación es, con toda intención, ambiguo. Abre la posibilidad de que sea el destinatario el que sane con el proceso de lectura, el que restaure su consciencia dañada:

Para quien lea las historias, sanar podría significar enmendar ideas fragmentadas, llenar lagunas de conocimiento, tender puentes que salven las distancias entre las personas. Para la sociedad, significaría la posibilidad de tomar decisiones nuevas y claras basadas en las lecciones aprendidas de las historias contadas. (Johnson, Maragall y Vázquez 2009: xii)

Tal parece que, como advierte Michel de Certeau, “solo el fin de una época permite enunciar eso que la ha hecho vivir, como si

le hiciera falta morir para convertirse en libro” (1996: 215). Se trata de la muerte de una época, marcada por la muerte real y simbólica de los enfermos de VIH/sida, que puede ser convocada en calidad de fantasma a través del recuerdo y de la escritura. Época otra y muerte del otro que logran ser expulsados hacia ese lugar lejano donde el yo de la enunciación no se encuentra –gracias a la condición actualmente crónica de la enfermedad–, lo que posibilita al autor/narrador exorcizarse de su muerte a la vez que erigirse sobreviviente y salvaguarda de la memoria. Como explica claramente una de las testimoniantes de *Sanar*: “antes las historias las vivíamos y ahora empezamos a vivir de historias pasadas” (Johnson, Maragall, Vázquez 2009: 12). Se trata también del fin de una época en la que el enfermo de sida dejó de ser un sujeto marginal y culpabilizado por su enfermedad; es decir, el otro abyecto al que había que conminar a hablar para desvelar sus aristas humanas. En este sentido, pensemos en obras de concienciación social como *No llores*, Laura (1999), de la escritora catalana Francesca Aliern Pons.

Poco después verá la luz el libro autobiográfico de la gallega Xulia Alonso Díaz, *Futuro Imperfecto* (2010), escrito desde la madurez que supone haber lidiado durante dos décadas con el VIH. No hay que olvidar, como observa Paula A. Treicher (1999), que el VIH generó paralelamente una epidemia de significación condenando a los enfermos a lidiar con las múltiples valencias sociales de la enfermedad. En esta obra, la autora se decide a abandonar la “clandestinidad” (Alonso Díaz 2010: 177) y encarar la responsabilidad de (re)construir un pasado que pertenece a la memoria colectiva de una generación inscrita en los años de la transición postfranquista, de la reactivación de la utopía, pero también del estampido de la heroína y del sida. Una época signada, para Alonso Díaz, por la transgresión, pero, como inmediatamente aclara, también acompañada por un coste de vidas que restó efectividad política a la desobediencia: “[L]a transgresión solo es eficaz

si resiste, si perdura en el tiempo, si hay supervivencia. Hay que sobrevivir” (2010: 89), si no la transgresión se mitifica y se vuelve políticamente estéril¹. El futuro promisorio devino “imperfecto” y la “normalidad” fue, en cambio, la máscara que permitió sobrevivir a la precariedad del porvenir:

Imprimimos a nuestra vida un ritmo forzado de normalidad y seguimos nuestro camino, despacio, sin escándalos, sin espavientos, silenciosamente, incluso clandestinamente. De algún modo, la clandestinidad entró en mi vida en ese momento y se instaló hasta estos días, en que finalmente la desalojo. (2010: 177)

En España, a diferencia de otros países europeos –como Inglaterra, Francia o Alemania–, las problemáticas alrededor de esta enfermedad generaron una escasa literatura y pocos testimonios desde la focalización del propio enfermo, sobre todo, dadas las características iniciales del perfil epidemiológico de la enfermedad en España, de la diversidad lingüística de la Península y del limitado alcance de movimientos activistas u organizaciones locales². Desde el punto de vista de la creación femenina, las obras en torno al VIH/sida escritas por mujeres habían abordado fundamentalmente el tema en personajes masculinos o historiado las relaciones de las narradoras con la enfermedad en calidad de tes-

1 La obra *Futuro Imperfecto* está escrita en gallego. A menos que se indique lo contrario, la traducción de las citas es mía.

2 Uno de los pocos testimonios en primera persona que pueden citarse está escrito en catalán, lo cual incide en la recepción de la obra. El corpus español sobre el VIH/sida está conformado por varias obras escritas originalmente en lenguas regionales (gallego, catalán, euskera), lo que circunscribe el tema al ámbito de lo local. En *En companyia de la meua solitud: un dietari a l'ombra de l'epidèmia* (1997) de Josep Maria Orteu, también se lee el clima de desinterés activista y del mercado editorial de la década 1985-1995 que influye en la producción de obras narrativas sobre el tema en la península.

tigos directos³. Ninguna de estas obras había referido el trauma de la enfermedad en primera persona ni las estrategias individuales de los enfermos para reacomodar las urgencias vitales frente a la precariedad del cuerpo y la inminencia de la muerte. En España, dada la prevalencia del contagio por vía parenteral, durante las décadas emergentes de la epidemia (*vid.* Montilla de Mora 2013: 261) podemos constatar cómo la literatura del sida girará fundamentalmente en torno al conflicto de la drogadicción. Obras como *No llores, Laura*; *La agenda de los amigos muertos*; *Amor sin decir Amalia*; *Chámabase Luis*; *Futuro Inmediato*, todas ellas de autoría femenina, se centrarán en el impacto devastador de las drogas en toda una generación, el desplazamiento que provoca la adicción en el marco familiar y el rechazo social hacia este “grupo de riesgo”, culpabilizado por su enfermedad.

La reconfiguración social del diagnóstico y las ingentes campañas de normalización de los seropositivos desde finales de los noventa han posibilitado un clima más favorable para el desarrollo literario de la temática en contextos más marcados por la estigmatización y el silenciamiento. Este cambio se produce, sobre todo, a partir del desplazamiento desde el estatus de enfermedad mortal al de enfermedad crónica gracias al impulso de los “cócteles” o terapias antirretrovirales, a pesar, por cierto, de que el acceso a la medicación sigue siendo desigual y problemático.

En Latinoamérica, la enfermedad comienza a ser narrada hacia finales de los noventa y sobre todo a partir de los 2000, esto

3 Para el primero de los casos pueden citarse las obras *Tallats de Lluna* (2000) de María Antonia Oliver; *Blau Turquesa* (1999) de Marina Rubio i Martori; *Chámabase Luis* (1989), de Marina Mayoral; *Para el segundo, SIDA: hablan mis amigos, los que se fueron* (1992), de Pilar Ron; *La agenda de los amigos muertos* (1998), de Raquel Heredia; *No llores, Laura* (1999), de Francesca Aliern Pons; *Vidas* (2004), *Más vidas* (2006), de Cecilia Alcaraz, Aina Clotet y Bonaventura Clotet; *¿Dónde están tus zapatos?* (2009), entre otras.

es, tardíamente en relación con zonas de producción temprana del tema, como Francia o Estados Unidos, lo que sin dudas provoca una dislocación de esta literatura con respecto a los momentos álgidos de expresión artística global en el marco de la emergencia de la enfermedad y de la crisis inmediata que genera. Esta peculiaridad restará urgencia al corpus latinoamericano, si bien influirá en la creación de obras literarias más elaboradas. El cambio de contexto enunciativo propició, a su vez, la diversificación de voces narrativas de autoría femenina, aun cuando las mujeres han estado escribiendo sobre la enfermedad desde los comienzos mismos de la epidemia, si bien siempre en número mucho menor que los escritores⁴. Las obras de Rosa Esquivel, Myriam Francis, Alejandra Cardona, Sonia Gómez, Valéria Piassa Polizzi, Margarita Aguilar, Lydia Cacho, Edmée Pardo, Rosario Aguilar y Marta Dillón, entre otras, dan cuentas de una voluntad por narrar el sida desde un enfoque femenino.

En el presente artículo me interesa hacer visible un grupo de textos sobre el VIH/ sida de autoría femenina descuidados por la crítica y relegados a un mínimo de visibilidad. Pretendo caracterizar, a partir de determinados tópicos de enunciación, el corpus femenino hispanoamericano en torno a la enfermedad (sus peculiaridades con respecto a la tematización masculina), así como evidenciar las diferentes etapas por las que ha cursado la representación literaria de la dolencia en relación también a la transformación que ha sufrido la enfermedad desde el punto de vista médico y cultural.

La narrativa femenina hispanoamericana sobre el VIH/sida ha ido consolidando un corpus estimable, aunque aun notablemente menor, singularizado, por un lado, por la diversidad de voces enunciativas y conflictos en torno a la enfermedad, y por otro,

4 Esta diferencia cuantitativa no es, desde luego, privativa del corpus literario sobre el VIH/sida, sino que corresponde a un histórico desbalance entre autores y autoras, independientemente de los diferentes contextos y campos literarios.

por su poca divulgación y respaldo crítico. Se trata muchas veces de escritoras circunstanciales que asumen el acto narrativo sin interesarse por valores extraliterarios –ya sean tendencias, canon o rentabilidad de mercado–, algo que en el contexto latinoamericano, por ejemplo, precariza la recepción de estas obras, sobre todo si se tiene presente que el tema cuenta con un corpus de escritores latinoamericanos reconocidos, entre ellos, Pedro Lemebel, Mario Bellatin o Fernando Vallejo. En otros casos, se trata de experiencias mediadas por autoras que proceden generalmente de ámbitos académicos e intelectuales, movidas por una voluntad de intervención social. En tales casos, las obras tienen una marcada finalidad pedagógica y de concientización social, que se completa con las repetidas intervenciones públicas de las escritoras.

Si tenemos en cuenta que la narrativa de factura masculina ha tenido fuertes moduladores canónicos, sobre todo dentro de la literatura autobiográfica y autoficcional, que han influido en las maneras de enunciar la enfermedad y estabilizar respuestas afectivas –como las obras fundacionales del escritor francés Hervé Guibert–, podemos sospechar que, justamente, las limitaciones del corpus analizado se corresponden con la ausencia de referentes femeninos a los que imitar. Y esto no solo sucede, como se lee en *Las provincias del alma* (2003) de la escritora mexicana Lydia Cacho, en los ámbitos de la representación literaria sino, previamente, en los de la gestión de la salud y el soporte médico y psicológico de las mujeres, lo cual ha influido en el repertorio de reacciones y emociones, de estrategias para singularizar las experiencias femeninas y los conflictos en torno a la sexualidad, el cuerpo, la ruptura traumática de expectativas familiares o roles sociales, como la maternidad o el cuidado de los hijos⁵.

5 Lydia Cacho narra, por ejemplo, el impacto que sufre el personaje femenino de su novela cuando no se siente identificada con las problemáticas LGTB

El vínculo con la homosexualidad, al que fue remitida la epidemia del VIH/sida en sus orígenes, generó una ingente literatura gay que supo aprovechar el espacio discursivo ya instaurado y el potencial subversivo de la reapropiación de los códigos. Sin embargo, esto contribuyó a estabilizar modelos de representación literaria de la enfermedad –la focalización del conflicto del homosexual blanco, intelectual, de clase media– que incidieron negativamente en la divulgación y recepción crítica de aquellas obras centradas en otros sujetos enfermos –ya fueran heterosexuales seropositivos, lesbianas o diferentes sectores o grupos minoritarios–⁶. Las autoras, por su parte, no se identifican o no se sienten representadas por esta literatura, aun cuando algunos escritores de inicios de la epidemia manifestaran la intención de representar pública y políticamente a los enfermos de sida. Pascal de Duve (1993: 65), por ejemplo, se sentirá “le porte-plume de mes frères sidérés”; o Cyril Collad será llamado “porte parole d’une génération”, según las etiquetas de la crítica sensacionalista que amplificó el impacto de esta obra (Jacomard 2004: 43).

De esta forma, la narrativa femenina sobre el sida se centra, sobre todo, en llenar un vacío –el del cuerpo femenino con sida, identificado como una imagen demasiado problemática para tener carta cabal de representación en el espacio cultural– y en gestionar la representación de sí, toda vez que con ello se pone en juego la administración de la memoria individual (y colectiva) y la producción de subjetividades.

de un grupo de apoyo para personas con VIH/sida. Soledad, como se llama la protagonista, se ve obligada a encarar su enfermedad en un aislamiento que la precariza al privarla de apoyo e identificación.

6 En un ensayo publicado en 2008 aún podemos leer esta afirmación categórica: “Subtextual o abiertamente, la narrativa del VIH/sida es la narrativa de la homosexualidad tanto como la narrativa de homosexualidad en la novela post años ochenta es la narrativa del VIH/sida” (Rutter-Jensen 2004: 474).

Por su parte, la crítica especializada ha atendido con especial interés el corpus masculino, fundamentalmente europeo y norteamericano, y ha descuidado una amplia zona de producción literaria que involucra otras coordenadas geopolíticas y otros conflictos que exceden la representación del cuerpo con sida y que atañen, por ejemplo, a la violencia de género; al acceso desigual a los test serológicos y medicamentos básicos; a las condiciones de vulnerabilidad y pobreza; y a la dificultad de prevenir, gestionar y sobrevivir a la enfermedad en determinados contextos precarios. En el caso específico de las obras escritas por mujeres este descuido crítico parece especialmente inmerecido si tenemos en cuenta que, por lo menos en Estados Unidos y Francia, las primeras obras sobre el tema fueron de autoría femenina. Asimismo, han sido mujeres las que mayormente se han atrevido a escribir sobre el sida en contextos hostiles o problemáticos, impelidas por la empatía y la responsabilidad para con sus comunidades, sin olvidar que, en definitiva, las mujeres han venido narrando el VIH/sida desde los inicios hasta el presente⁷.

Desde los primeros textos narrativos sobre la enfermedad, la mujer será representada como un sujeto generalmente resistente al contagio –las buenas mujeres– o, en su reverso, generador de contagio –las malas mujeres–. Tal es la historia, para el

7 *A Day in San Francisco* de Dorothy Bryant fue una de las primeras obras registradas sobre el virus en Estados Unidos (Ata Books, 1982). De igual forma, la novela *Sida. Témoignage sur la vie et la mort de Martin*, de Hélène Laygues (Hachette, 1985) ha sido destacada como una de las iniciadoras del tema en lengua francesa (Boulé 2002; Jaccomard 2004). En cuanto a la crítica especializada solo pocos textos se han centrado en el aporte femenino al tema, tales como *Lire le sida. Témoignages au féminin* (2004), de Hélène Jaccomard, dedicado a la narrativa francesa, o *Women Take Care: Gender, Race, and the Culture of AIDS* (2001), de Katie Hogan. Por su parte, Lina Meruane bosqueja el corpus femenino en su libro sobre el sida en la literatura latinoamericana *Viajes Virales* (2012).

primer caso, de la joven de diecisiete años que coprotagoniza *Les nuits fauves* de Cyril Collard (1989), obra significativa dentro de la temática al haber sido llevada al cine con éxito en 1992 por el propio Collard. A diferencia de Laura, el personaje de ficción, la mujer real que sirvió de modelo al autor sí había resultado contagiada con el virus de la inmunodeficiencia humana (Jacomard 2004: 78), lo que pone en evidencia las tempranas reticencias de nombrar el sida en femenino⁸.

En el contexto latinoamericano la obra de Mario Bellatin *Salón de belleza* (1999) reserva, por su parte, un espacio a las mujeres con sida dentro del artificio alegórico de la novela. Como efectivamente comprende Bellatin, la supuesta inmunidad de las mujeres se convierte en una invención conveniente que ampara la fallida denominación de “grupos de riesgo” y las posiciones de los sujetos femeninos dentro de la epidemia, así como las distribuciones de víctima/victimario, inocente/culpable. En realidad, se trataba de un cierre de puertas simbólico al entramado significacional que acompaña a la epidemia: las mujeres habían quedado afuera, en un limbo de representación. Así, en la novela de Bellatin, antes de la crisis, se sueña una comunidad enfocada hacia el placer, la belleza y la rentabilidad de los cuerpos en la que gays y travestis devienen sujetos productivos y consumidores imprescindibles, mientras que las mujeres se afianzan como blancos por excelencia de los reclamos de mercado. Tras la extensión de la enfermedad, en cambio, la nación imaginada como “salón de belleza” pasa a ser concebida como moridero, metáfora de las políticas de no intervención del Estado en que se hace patente la incapacidad del Poder para afrontar la crisis. En tales circunstancias, las mujeres

8 Será precisamente una mujer, la escritora francesa Barbara Samson, quien se sienta interpelada por la obra de Collard y se anime a contestarla a través de su propia historia de contagio en *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* (Jacomard 2004: 173).

pasan a ser percibidas como otros que no tienen cabida en el Moridero, aun cuando estén, también, muriendo⁹. Como reflexiona el “Regente” del antiguo salón:

Uno de los momentos de crisis por los que pasó el Moridero fue cuando tuve que vérmelas con mujeres que pedían alojamiento. Venían a la puerta en pésimas condiciones. Algunas traían en brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. El salón en algún tiempo había embellecido hasta la saciedad a las mujeres, no iba pues a echar por la borda tantos años de trabajo sacrificado. Nunca acepté a nadie que no fuera del sexo masculino. [...] En un principio, cuando estaba a solas, me ponía a pensar en aquellas mujeres que tendrían que morir en la calle con sus hijos a cuestas. Pero había sido testigo ya de tantas muertes, que comprendí muy pronto que no podía echarme sobre las espaldas toda la responsabilidad de las personas enfermas. Con el tiempo logré hacer oídos sordos a las súplicas. (Bellatin 1994: 34)

La imposibilidad de religar la belleza –representada por la feminidad– con el VIH/sida, y específicamente con la intensa degradación corporal que los media contribuyeron a internalizar y que se hace explícita, por ejemplo, en un texto de la antología *Toda esa gente Solitaria* (1997) de cuentos cubanos sobre el VIH/sida: “Tania tiene el SIDA a pesar de lo bella que es” (Rodríguez Quintana 1997: 33). A propósito de esta antología,

9 Para Lina Meruane la novela de Bellatin retrocede “a lógicas sexistas en el momento crítico de la peste y en la revaloración de la masculinidad como emblema de la salud” (2012: 110). A nuestro juicio, esta novela se posiciona como una crítica a las políticas de gestión de la epidemia en Latinoamérica, incluso cooptadas por la propia comunidad gay, interpretación que emerge tras una lectura a contrapelo del discurso alegórico.

resulta significativo que en diez de los cuentos compilados –de diez y ocho textos en total, todos de autoría masculina– aparezcan personajes femeninos seropositivos. Sin embargo, las mujeres son, en la mayoría de las historias, transmisoras de la enfermedad: no son cuerpos marcados por la enfermedad sino textos ambiguos, engañosos, en los que el VIH aún no se ha expresado; por consiguiente, cuerpos trampa. En el caso cubano, la representación del sida fue asociada con modelos de vida y de consumo importados a partir de la apertura del país al turismo a inicios de los noventa y al auge de la prostitución (las llamadas “jineteras”). De esta forma, el sida pasó a tener, en Cuba, el rostro de una mujer bella que corrompe a los hombres trabajadores, a los obreros, como en el cuento “Huitzel y Quetzal” de Alexis Díaz Pimienta.

Como es sabido, la precariedad informativa de las campañas públicas en torno a la mujer a inicios de la epidemia propició el proceso de borramiento público de rostros femeninos seropositivos (Banzhaf 1990), mientras se espectacularizó la identidad homosexual de los enfermos como parte de estrategias de reforzamiento de la heteronormatividad. Las reticencias en torno al contagio femenino se vieron amparadas en hipótesis sexistas que los propios discursos médico-informativos contribuyeron a sostener en los años iniciales de la crisis, enfocados en las prácticas de riesgo y en el contagio homosexual masculino, lo que produjo la marginación de la mujer seropositiva en las investigaciones y circuitos de prevención y control, tal y como reveló Gena Corea en su libro *The invisible epidemic. The story of women and AIDS* (1981-1990). Los dudosos mensajes divulgativos sobre la excepcionalidad de la infección en la mujer y la seguridad de ciertas prácticas eróticas, como la homosexualidad femenina, posibilitaron, por consiguiente, una especie de “feminicidio global” (Diana Russell 1990, 2006) como síntoma visible

de la vulnerabilidad de la mujer en el contexto de la epidemia¹⁰. Si tenemos en cuenta que el feminicidio alude a la sistematicidad contemporánea de la violencia de género que desemboca, en casos extremos, en el asesinato de mujeres, amparado por un sentido de propiedad sobre ellas –y motivado por odio, desprecio y/o placer–, podríamos afirmar que en el marco de la crisis del VIH/sida el feminicidio atañe no solo a los actos irresponsables de contagio –narrados por no pocas escritoras sin distinción de clases sociales u origen étnico–, sino también a las fallidas estrategias de intervención médicas, epidemiológicas y políticas en relación con las mujeres. Esto no tardó en ser advertido por organizaciones internacionales de gestión de la epidemia, dada la ingente cifra de crecimiento del VIH/sida en las mujeres¹¹. De esta forma, el feminicidio encuentra su concreción en numerosos episodios de violencia, vulnerabilidad y contagio narrados por mujeres. En tales argumentos las mujeres resultan ser bienes de

10 A modo de ejemplo de hipótesis médicas que circulan a inicios de la epidemia en torno al contagio femenino podría citarse la especulación en torno a la vagina como órgano-barrera frente al virus (Spongberg 1997: 192-93). Estas ideas condicionan la identificación del VIH/sida con la homosexualidad masculina. La oposición vagina/ano reactiva otras oposiciones problemáticas en el marco de la epidemia: natural/no natural; heterosexualidad/homosexualidad; salud/enfermedad.

11 En el reporte anual de 2005 del Fondo de Población de las Naciones Unidas (UNFPA) se dedica un especial acápite a la ingente “feminización del VIH/sida”. Como se lee en el reporte: “[E]l número de mujeres infectadas es superior al de hombres [...]. Las más altas tasas de infección se registran en países donde la epidemia se ha generalizado y donde la transmisión es primordialmente heterosexual, a menudo en el marco del matrimonio. De todas las personas que viven con el VIH, un 57% en África al sur del Sahara y un 49% en el Caribe son mujeres [...] De las mujeres de todo el mundo que tienen reacción serológica positiva al VIH, un 77% son africanas”. Como ya había advertido Annan en el 2002, “el rostro del VIH/sida es un rostro de mujer” (<http://www.unfpa.org/swp/2005/espanol/ch1/index.htm>).

usufructo y, en tal sentido, los actos contra su integridad o salud resultan perfectamente justificables, independientemente de las diferencias de culturas, clase, edad y raza de las protagonistas.

Ejemplos notables de lo que venimos comentando podrían ser las dramáticas historias narradas por la escritora chiapaneca Margarita Aguilar (*Rosario, el rostro femenino del sida*, 2003 y *Con la fe erosionada*, 2002) o por Rosa Esquivel (*Amor a la vida. Confesiones íntimas de enfermos de sida*, 1995). Estas obras muestran, de manera paradigmática, los complejos entretejidos que condicionan la representación de la enfermedad en Latinoamérica: la relación del virus con los niveles de pobreza, la vulnerabilidad de las comunidades indígenas y el calado de la homofobia y el machismo en la región. En el libro de testimonios *Amor a la vida* (1995), Rosa Esquivel recoge la historia de Amalia, mujer pobre residente en Ciudad de México, blanco de una persistente violencia de género de la que el contagio intencional del virus será la manifestación extrema, especie de garantía de fidelidad y marca de apropiación. Más que “una resignación tan programática como apolítica” de las seropositivas (Meruane 2012: 106), estos testimonios pusieron en evidencian la falta de empoderamiento femenino y las limitaciones de las campañas de prevención, que no lograban incidir en la herencia machista y permear los estratos simbólicos de las diferencias de género¹². En estos actos atroces se hace evidente la internalización de una sexualidad sádica masculina construida

12 Como explica la testimoniante, las manifestaciones divergentes entre lo público y lo privado en relación con el VIH/sida son ejemplos de una doble moral que permea las respuestas ante el contagio. Por ejemplo, su propio esposo resultaba ser miembro activo de organizaciones de prevención del VIH; aun así no reparará en contagiarla: “Si me quería infectar no era porque no supiera del sida sino que más que nada eran sus celos, su machismo lo que lo hacía actuar así” (Esquivel 1995: 25).

sobre la base de una marcada misoginia, así como del desprecio por la vida de las mujeres.

Una y otra vez las autoras tematizan el desconocimiento o el poco margen de decisión o negociación de las mujeres jóvenes, educadas en esquemas románticos sexistas que conforman la cultura sentimental femenina y que las colocan en situaciones de vulnerabilidad frente al VIH. Escritoras de diversos contextos culturales confluirán en preocupaciones semejantes, como la autora de Zimbabue Violet Kala en *Waste not your tears* (1994), la escritora brasileña Valéria Piassa Polizzi en *Depois daquela viagem* (1997), la francesa Barbara Samson en *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* (1994), por solo citar unos ejemplos. Estas obras, siguiendo a Hélène Jaccomard (2004), usufructúan la figura de la "virgen mancillada", que ocupa un importante lugar en el imaginario cultural. El estereotipo, sin embargo, se ve contestado de diversas formas.

En primer lugar, el empoderamiento que conlleva la escritura, así como el valor educativo de estas experiencias de primera mano implican una rentabilidad política evidente que será realizada en las intervenciones públicas de las autoras. En las obras, el primer acto erótico, investido por una retórica romántica patriarcal de raigambre cristiana espectacularizada por los mass media, será desacralizado y, al cabo, convertido en acto de violencia y contaminación. La sangre deja de ser un signo visible del sexo inmaculado para convertirse en premonición de la corruptibilidad del cuerpo femenino adolescente, precarizado por la falta de conocimiento y expuesto, por ello, a diferentes grados de manipulación psicológica. En el texto de Valéria Piassa Polizzi, a su vez, la narradora sortea los peligros de quedarse estancada en la representación melodramática de la víctima. Con marcado sentido del humor, Valéria ridiculiza su propia ingenuidad, la ignorancia social en torno al contagio, además de cuestionar las jerarquías

médicas y de participar activamente en la toma de decisiones en torno a su tratamiento.

De manera particular, el signifiante sida arrastra una huella que Mary Spongberg (1997) recorre en la re-construcción médico-discursiva de las enfermedades de transmisión sexual desde el siglo XIX; esto es, su identificación con la prostitución femenina y, en el caso específico del VIH, además, con prácticas irregulares como el sexo anal. En el imaginario popular latinoamericano esta asociación se manifestará tempranamente con la leyenda urbana sobre una prostituta que deja en el espejo del baño la nota “Bienvenido al mundo del SIDA” a su cliente; historia que recoge el filme *Bienvenido/Welcome* (Gabriel Retes 1994) y algunos textos narrativos¹³. Los tempranos testimonios escritos por mujeres referirán, de esta forma, las sospechas en torno a la sexualidad que acarrea el diagnóstico seropositivo. En el libro de memorias de Piassa Polizzi, la narradora comenta:

aunque había algunos casos de mujeres contagiadas, seguía siendo la “enfermedad de los gay” (2003: 34). [El médico] me hizo un montón de preguntas, las de siempre: si consumía drogas, con cuántos me había acostado... -¿No practicaste sexo anal? Aquella historia del sexo anal me estaba empezando a desesperar. [...] Puso cara de espanto y dijo que yo era el primer caso de una brasileña contagiada por penetración vaginal. (2003: 39)

El corpus narrativo de autoría femenina revela, por su parte, una diversificación de enfoques derivados de las diferentes relaciones de las narradoras con la enfermedad. Se trata no solo de

13 Myriam Francis en *Tiempos del sida. Relatos de la vida real* (1989: 41-43) testimonia, por ejemplo, la vida de una “chica alegre” que contagia el sida a sus clientes por venganza.

textos autobiográficos, sino también de testimonios de mujeres que se relacionan con la dolencia en calidad de cuidadoras de los enfermos, a saber, madres, esposas, amigas, acompañantes ocasionales o enfermeras y doctoras. La responsabilidad para con el otro, ese *ser para los otros* que aún marca la construcción del género femenino, se ha afianzado en el contexto del VIH/sida: son las mujeres las que han asumido el protagonismo en el cuidado de los enfermos así como en la prevención y formación ciudadanas, trabajo casi nunca remunerado ni valorado suficientemente¹⁴. Como da cuentas la española Raquel Heredia en *La agenda de los amigos muertos* (1998), la enfermedad no solo supone el dolor de la pérdida del ser querido, sino también, previamente, el reacomodo de exigencias y proyectos personales para atender las necesidades de familiares o amigos; así, por ejemplo, en su caso, una carrera de periodista en ascenso. Esto es algo que se discute con acritud en novelas como *My brother de Jamaica Kincaid* (1997)¹⁵: cuáles son los afectos, hábitos y responsabilidades que deben religar y sostener a una familia aun cuando no exista empatía o identificación entre

14 En tal sentido se ha generado un voluminoso corpus de obras de concienciación y pedagogía ciudadanas escrito por mujeres vinculadas a organizaciones activistas gubernamentales o no gubernamentales e instituciones médicas. Podrían citarse algunos ejemplos: *Sida desde los afectos: una invitación a la reflexión*, de Natividad Guerrero y Olga Cecilia García (2002); *Vidas* (2004) y *Más vidas* (2006), de Cecilia Alcaraz, Aina Clotet y Bonaventura Clotet; *Amor y sexualidad en tiempos del SIDA. Los jóvenes de Lima metropolitana*, de Imelda Vega-Centeno (1994); *La historia de una, la historia de todas: una mirada al mundo de la prostitución desde la prevención del SIDA*, de Patricia Viguera Cherras (1999); *Sida en Colombia. „Nunca me imaginé que podría infectarme”* de Sonia Gómez Gómez (1989); *Con todo el corazón. Crónicas de vida y sida*, de Alejandra Cardona Restrepo (1995); *Tiempos del SIDA: Relatos de la vida real*, de Myriam Francis (1989); *SIDA: hablan mis amigos, los que se fueron*, de Pilar Ron (1992), entre muchas otras referencias.

15 Publicada en español por la editorial Lumen el año 2000.

sus miembros. En este caso, la enfermedad es narrada como una intromisión que invade el espacio de la narradora y le impone viajes, gastos, pérdidas afectivas y económicas.

El grado de responsabilidad y cercanía afectiva con el enfermo distingue los diferentes puntos de vista de las narradoras. Como advierte Jacomard, la voz de las acompañantes ha devenido fundamental en los discursos sobre el sida: esta ha interferido directamente en la mediación de la vivencia y la memoria de los enfermos, contribuido a aligerar las cargas de culpabilidad y a movilizar afectos y responsabilidades para con el otro (2004: 189). Han sido, a la vez, intermediarias y conciliadoras de una experiencia muchas veces incomunicable desde el punto de vista subjetivo, o imposible de escribir, dado el deterioro físico y psicológico de los enfermos. Por otra parte, las obras están permeadas por los propios traumas derivados del proceso de acompañamiento: la aceptación de la precariedad de un ser querido, el duelo anticipado, las problemáticas en torno a la responsabilidad adquirida y la reorganización de proyectos que esto produce, así como los complejos conflictos de autoinculpación derivados del posible rechazo del enfermo, de la impotencia ante su depauperación o, incluso, de la culpa por la propia supervivencia.

Por su parte, otras autoras reflejan la complejidad de aquellas experiencias derivadas del doble papel de enfermas y cuidadoras, situación esta muchas veces desencadenada tras un contagio (ir)responsable enmarcado en conflictos de infidelidad o de revelación de diferentes preferencias sexuales de los amantes. Sobre esto último, pensemos en el caso de *Las provincias del alma* (2003) de la escritora mexicana Lydia Cacho, en la que la protagonista descubre a la vez su condición de seropositiva, la infidelidad de su esposo y la doble vida homosexual de este. Esta condición de enfermas a la vez que cuidadoras de sus parejas impone una sobrecarga emocional y física que genera discursos autorreflexivos en

torno a cuestiones de victimización, inculpación y perdón. Además, propicia una intensificación de la responsabilidad familiar, amén del fortalecimiento de una voluntad por sobrevivir y por empoderarse en aras del cuidado de la familia, lo cual conduce, paralelamente, a un silencio o un descuido en torno a los padecimientos propios, como se deja leer en *Futuro Imperfecto*¹⁶. En tales casos, los *partenaires* devienen figuras pusilánimes, incapaces de lidiar con la culpa o con el advenimiento de su muerte, mientras que las mujeres asumen el reto de trascender el propio círculo de fatalidad y recriminación para defender su espacio, proteger a su familia e, incluso, escribir sus propias historias.

Una de las peculiaridades de las obras analizadas es que las autoras trascienden, de manera general, la obsesión por visibilizar el cuerpo enfermo para centrarse en aspectos derivados de las identidades y la socialización de género/sexo que hace vulnerables a las mujeres frente al contagio y la enfermedad. La narrativa masculina sobre el sida desde sus inicios se interesó en focalizar el cuerpo como territorio donde la enfermedad se presenta de manera devastadora, lo que Ross Chambers llamó los “discourses of extremity” (2000: 57) y que puede corroborarse en las obras de Guibert, Harold Brodkey, Eric Michaels, Severo Sarduy, Pablo Pérez entre otros autores. Los textos femeninos, por el contrario, suelen trazar el camino de la sujeción (subjetivación) de género, en el que la enfermedad es un añadido dramático que se suma a la problemática de una vida experimentada en el margen o a contracorriente de

16 Solo a la altura de la página 210 de la obra de Xulia Alonso Díaz (2010), la narradora relata el “esfuerzo sobrehumano” que deberá hacer cada día para sobreponerse a sus propios síntomas en aras de continuar con su trabajo rutinario, a la vez que cuidar a su pareja, también enferma, y a su hija pequeña. Es en ese sobrecogedor instante del relato, cuando se focaliza la narración en el cuerpo y los síntomas de la protagonista, que el lector puede aquilatar la fuerza del personaje femenino que relata la historia.

las expectativas familiares y sociales. Tal es el caso de las obras que narran conflictos en torno a la drogadicción o la prostitución. Cuando el cuerpo femenino des/encarnado ocupa la atención de las narradoras, como lo hace Marta Dillón en *Vivir con virus* (2004) a propósito de los efectos secundarios de los antirretrovirales, se subraya la presión que implica para la mujer la manifestación en el cuerpo de signos de “desproporción”, “desfiguración” o “anomalía”, en una cultura donde los paradigmas de belleza de la feminidad son cada vez más desnaturalizados y exigentes.

Después del VIH sigue habiendo vida

Una novela como *Morir de amor* (2002), de la escritora mexicana Edmée Pardo y publicada inicialmente como *Mi primo Javier*, se presenta como un ejemplo de desdramatización del contagio y la enfermedad después de los tiempos de la crisis. La autora intenta trascender los tópicos de la víctima o la culpable para presentar una situación menos extrema: una mujer de clase media, sexualmente madura que deberá enfrentar las imprudencias de su vida amorosa y que, a su vez, se ve reproducida en las historias personales de sus amigas: “siete mujeres universitarias, económicamente independientes, psicoanalizadas, libres como quien dice, y todas cometiendo el mismo error” (2002: 36). En la novela, “el veiache” se hace trágicamente cercano, especie de *heimlich* que habita en lo común, como un pariente que busca acomodo: “Javier vive en Sonora, llega a México y tres meses después de andar buscando dónde quedarse se hospeda en mi casa...” (2002: 14).

La narración se enmarca en el compás de espera previo al diagnóstico; deviene puesta en discurso de la ansiedad que impulsa a la escritura y a la autorreflexividad, sin abandonar el tono de parloteo cotidiano y de llaneza didáctica que sustrae el tema del patetismo habitual en función de un discurso de alcance preventivo. Se parodian los quizzes de revistas femeninas, se fabu-

lan disparatados guiones didácticos sobre la enfermedad para la televisión, se explicita, en definitiva, la impropiedad de la socialización contemporánea de género. La obra se centra, entonces, en la falsa idea de que determinadas clases o individuos estén a salvo de la infección y en el peso de la responsabilidad individual; carga entonces el énfasis didáctico en los prejuicios en torno al preservativo. Si bien, desde la metáfora que se utiliza para hacer referencia al virus (el “primo Javier”) este se sigue identificando con lo masculino (Meruane 2012: 107-108), la obra se cuida de culpabilizar a hombres o mujeres: el contagio es una “madeja sin principio” que involucra las historias amorosas precedentes o paralelas, y que no vale la pena desentrañar, aunque sí evitar. En este caso se trata de una mujer que, tras una relación casual, teme haber contagiado a su pareja.

La amistad femenina como soporte espiritual y material que permite conectar, crear redes y empoderar a las mujeres se desvela imprescindible en esta novela a la hora de enfrentar la incertidumbre del diagnóstico. La protagonista acude a sus amigas –confidentes, cómplices– para compartir la carga y neutralizar la angustia; también para que estas, a su vez, se reflejen en su temor. Otros textos sobre el sida harán asimismo énfasis en la eficacia de las relaciones de sororidad. Tanto desde el punto de vista ético como político, la alianza entre mujeres se convierte en estructura imprescindible para la aceptación de la enfermedad, la superación del trauma y la supervivencia. En *Amor sin decir Amalia*, de la española Elena Pita, el amor innombrable de una amiga hacia otra se presenta como una energía poderosa que permite romper los prejuicios en torno a la enfermedad, aún en un estrecho pueblo de provincia, para acompañar a la amiga hasta el desgaste final.

Por su parte, el testimonio de la activista chiapaneca Rosario, recogido por la mexicana Margarita Aguilar en *Rosario, el rostro femenino del sida* (2003), intenta resaltar de manera programática

la significación de la sororidad en tiempos de sida. Como ha sido advertido por Marcela Lagarde (1989) en un texto de referencia, la sororidad es un concepto ético que nace del imperativo feminista de refundar una cultura de pactos implícitos y explícitos entre mujeres que termine con la enemistad histórica fomentada por una cultura misógina que aviva la división, la hostilidad y la competencia destructiva entre mujeres. Para Lagarde, además, la alianza femenina permite generar espacios en que las mujeres desplieguen nuevas posibilidades vitales (1989). Un espacio intersticial y relacional, un *entre* peligroso y fluido (¿contaminante?) que no solo posibilita otras formas de vida –de relación y sostenimiento–, sino que propicia que la propia vida pueda llegar a ser vivida de manera más plena. Tal es así que, justamente gracias a la mediación activa de otras mujeres con mayor capital simbólico que la “morada”, Rosario logra la atención y los medicamentos necesarios para sobrepasar las reiteradas crisis de salud.

En ese espacio de lo común –no inmune, no inmunizado–, en el que el virus no es una frontera minada que separa los cuerpos, la protagonista se recompone como un ser plural reflejado en otras historias. Leemos:

Nos miramos, nos rozamos, nos enfermamos y nos circulamos los frascos de medicamentos. Otras toman de diferente tipo, hay quienes tienen muchos años, las hay madres y esposas. Mujeres, me siento como en la dimensión palpable de un gigantesco espejo [...]. Dormimos y nos desvelamos juntas, hay tanto que hablar. Todas, así sin fronteras, enlazadas por la confianza que el diagnóstico mutuo nos significa, nos desnudamos. (Aguilar 2003: 48)

En las últimas dos décadas las formas de vivir, pensar y referir el contagio por VIH y el sida han mudado notablemente. Si bien la quiebra de la ilusión inmunitaria (Giorgi 2009: 30)

continúa acompañando los discursos culturales –con las reiteradas amenazas de plagas, zombies y futuros distópicos de diversa índole–, la enfermedad ha sido asumida como un signo de los estilos de vida contemporáneos, un modo de experimentar y de narrar lo incurable, “eso que en la vida de los cuerpos, de los sujetos y de las sociedades no tiene reparación, lo que no tiene arreglo; lo que queda fuera de los sueños de transformación, de salvación, de cura” (2009: 30-31). En definitiva, como parte de la posibilidad de otros o como parte de la identidad de algunos: “No sabría decir cómo sería vivir sin VIH porque es algo tan natural para mí como, yo qué sé, como llamarme Victoria” (Johnson, Maragall, Vázquez 2009: 60), dice una testimoniante de *Sanar a través de nuestras historias*.

La escritura sobre el VIH/sida ha perdido, por tanto, su urgencia testimonial y se han reorganizado, en cambio, nuevas demandas pragmáticas. A inicios de la epidemia se verifica lo que Ross Chambers (2000) llama “la muerte del autor”, reapropiándose del concepto de Roland Barthes, usado ahora para pensar el imperativo pragmático que rige la lectura de los diarios de la enfermedad en tanto estos convocan la inminencia de la muerte real del autor/narrador, como en el caso de las obras de Hervé Guibert, Eric Michaels, Pascal de Duve, entre otros¹⁷. Desde finales de los noventa, sin embargo, gracias a los “cócteles” o terapias antirretrovirales, las historias ficcionales se hallan menos sujetas a la historias clínicas de los protagonistas y la muerte logra diferirse o, al menos, desplazarse como obsesión temática, cediendo el paso a otras preocupaciones en torno a la cronicidad de la enfermedad: las necesidades de reinserción

17 Para Chambers, en los textos autobiográficos sobre el sida, en las primeras décadas de emergencia de la enfermedad “[i]t is the death of the author that is the condition of textual readability” (2000: 22).

en y de re-invencción de la cotidianeidad; las dificultades para aceptar las transformaciones del cuerpo a causa de la medicación (la llamada “lipodistrofia”); la negociación en torno a los valores patognósticos del padecimiento (diferentes formas de conocimiento producidas a partir de la enfermedad, ya sea sobre el cuerpo, el tiempo, las relaciones humanas o los conceptos de éxito social o sentido de vida...); debates sobre el acceso desigual a tratamientos y medicación, entre otras. La ganancia patognóstica de vivir bajo la amenaza del virus se vuelve, por ejemplo, pregunta obligada en la compilación de testimonios *Sanar a través de nuestras historias*. En palabras de una testigo (Elvira) la enfermedad le ha “aportado conocimiento de la vida, de las profundidades, de la oscuridad, de la otra parte de la vida, pues no se entiende la luz sin pasar por la oscuridad” (Johnson, Maragall, Vázquez 2009: 27). Estos mismo procesos de conocimiento, derivados de la cronicidad de una patología que ya no puede desligarse del cuerpo y de la identidad, logran ser enunciados en clave femenina apelando a sensaciones y metáforas sobre la enfermedad que solo pueden ser producidas y descodificadas desde la experiencia biológica de la mujer. Al respecto, dice Marta Dillón en *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*:

A veces asocio este estado de gratitud hacia la vida con mi embarazo. Soy consciente de casa cosa que me sucede. Escucho lo que mi cuerpo trata de decirme con la misma atención con que contaba las patadas de mi hija. Estoy gestando algo, una vida distintita, me estoy pariendo aunque sea con dolor. (2004: 19)

De esta forma, si en las primeras décadas de la crisis las obras estaban marcadas por la urgencia del desafío pedagógico –“como un pastor con un megáfono en una plaza cualquiera” (2004: 12),

comenta irónicamente Dillón a propósito de sus primeros textos sobre el sida–, ahora son producidas por otros imperativos de comunicación centrados en la capacidad para reinventarse y trazar nuevos proyectos; en el cuidado de sí y en las rutinas de la medicación, así como en la administración de una memoria traumática compartida, deber que sobreviene a partir de una fuerte conciencia de supervivencia. “¿Es un deber vivir por todos los que no están? –se pregunta Marta Dillón. “¿Es un deber estar viva? ¿De qué materia se construye la esperanza?” (2004: 210).

Este último imperativo para con el otro conduce a Xulia Alonso Díaz (*Futuro Imperfecto*) a desenterrar las casi tres décadas transcurridas para legar a Lucía, destinataria explícita de la autobiografía, la historia de sus padres. Una historia de resistencia, sobre todo, por parte de la narradora-protagonista. Como se lee en la novela: “La angustia acompañó a la asfixia porque no quería hundirme, porque no podía hundirme, porque tenía que resistir, quería resistir para acompañarte hasta el final e intentar sobrevivir lo suficiente para dejar nuestro recuerdo en la memoria de nuestra hija” (2010: 221).

Al igual que Alonso Díaz, la escritora argentina Marta Dillón dará cuentas, entonces, de otro tipo de experiencias enmarcadas en prácticas de resistencia que, por supuesto, han generado otras pragmáticas de recepción. De esta forma, la capacidad de permanecer vivo, de vivir con virus, de regenerarse tras las situaciones dramáticas serán, entre otros, los nuevos modelos propuestos al lector como praxis éticas, no circunscritos necesariamente a la epidemia de VIH/sida, sino colocados en un marco general de gestión de la vida. Como bien apunta Gabriel Giorgi, la escritura sobre el VIH/sida en el presente demanda una reformulación de los modos de hablar e imaginar el “yo”, la salud y lo patológico, la cura y la cronicidad, “ante ese virus que perdura en y entre los cuerpos, que se queda en el espacio de la comunidad” (Giorgi 2009: 16).

Ambas escritoras se limitan a contar sus vivencias, rechazando de antemano la condición de representantes o portavoces de otros/otras. Como advierte Alonso Díaz, “[n]o puedo hablar más que en mi propio nombre y por mi propia experiencia” (2010: 91), propiedad del relato que se enfatiza desde la portada de la edición de *Galaxia* con la foto de la autora joven, semidesnuda, en compañía del coprotagonista de la historia. Se ponen de manifiesto, por consiguiente, otras estrategias de identificación con el receptor, a saber, el narrador no apela a su condición de símbolo o portavoz de una generación ni a la excepcionalidad de su padecimiento en busca de la aceptación o empatía del lector. Se apela, en cambio, al carácter repetitivo de las experiencias dramáticas en la condición humana, aun cuando no dejen de ser dolorosas e inesperadas, lo que, en todo caso, acorta las distancias entre lo narrado y el archivo traumático propio o familiar del lector. El enlazar el relato de lo presente con tragedias pasadas e hilvanar las generaciones a través de una herencia sentimental compartida, resulta ser una estrategia que posibilita a autoras como Alonso Díaz y Marta Dillón rebajar el impacto del drama propio y colocar la catástrofe contemporánea del sida en un devenir de fatalidades de las que participan otros eventos no menos traumáticos, como las guerras o las hambrunas, las dictaduras y las violencias cotidianas. Esto permite, además, dotar de un espesor referencial a lo narrado, casi siempre reducido al registro de lo auto-biográfico. Así, por ejemplo, en *Futuro Inmediato* Alonso Díaz intercala el drama de su madre (bipolar) y evoca la fuerza de sus antepasados, sobrepuestos a sucesivos duelos.

Resaltar la capacidad de resistencia y renovación de sus ancestros, y en especial de las mujeres, le permite a la autora negociar su propia pérdida y sellar un pacto de resistencia de cara al futuro:

Vinieron a mí imágenes de mis ancestros, Olimpia y Rosa, mis abuelas, viejas, arrugadas, duras y tiernas a la vez, ejemplo vivo en mi memoria de la resistencia; mi abuelo Manuel, que volvió a caballo en vano desde Quiroga hasta Santiago con el dinero suficiente para salvar a su mujer; mi abuelo Pepe, que marchaba a segar el trigo a Castilla, que emigró a Nueva York, que cosía trajes en su Singer para sacar adelante a un manojito de cuatro hijos de los que solo le quedó uno. [...] a la abuela Carolina, que vio marchar a todos sus hijos a Argentina y morir a la única que quedó en la aldea; al abuelo de mi padre, Xan María, que resistía los interrogatorios de la Guardia Civil sin soltar una palabra sobre el paradero de su nieto [...]. Todos vinieron como muestra de que la resistencia era posible. (2010: 222)

Marta Dillón, por su parte, dialogará con la tragedia de su madre, desaparecida durante la dictadura de Argentina. Seguir viviendo hasta lo posible y dignificar la existencia –aún desde un estrecho margen de maniobra–, se vuelve estrategia esencial para lidiar con lo adverso:

Hice lo que pude, seguí viviendo. Mucho después supe que ella hizo lo mismo. En el campo de concentración donde pasó sus últimos días se cambiaba de ropa con las compañeras, para simular que se vestían por la mañana, que tenía algún sentido arreglarse... La vida anida en cualquier agujero. (2004: 57-58)

Para las mujeres, después de treinta años de convivir con el virus, aún sigue siendo un reto contar la vida y la muerte que anidan en el cuerpo seropositivo. Pero también sigue siendo un reto para la crítica literaria y cultural pensar el sida en femenino. Otras lecciones deberán ser aprendidas a partir de otras historias que deberán ser contadas. Estas, sobre todo, nos dejan la certeza de

que las mujeres han estado, en efecto, gestionando, construyendo y preservando activamente la memoria histórica de la enfermedad.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGUILAR RUIZ, Margarita (2003) *Rosario, el rostro femenino del sida*. Chiapas, Editorial Flores de San Cristóbal de las Casas.
- ALIERN PONS, Francesca (1999) *No llores, Laura*. Tarragona, Cinctores Club.
- ALONSO DÍAZ, Xulia (2010) *Futuro Imperfecto*. Vigo, Editorial Galaxia.
- BANZHAF, Marion (1990) *Women, Aids, and Activism*. Nueva York, Women and Aids Book Group.
- BELLATIN, Mario (1994) *Salón de belleza*. Barcelona, Tusquets.
- BOULÉE, Jean Pierre (2002) *HIV Stories. The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*. Liverpool, Liverpool University Press.
- CACHO, Lydia (2003) *Las provincias del alma*. México D.F., DEMAC.
- CERTEAU, Michel de (2000) *La invención de lo cotidiano*. México D.F., Universidad Iberoamericana.
- COLLARD, Cyril (1989) *Les nuits fauves*. Paris, Flammarion.
- COREA, Gena (1992) *The Invisible Epidemic. The Story of Women and AIDS (1981-1990)*. Harper Collins.
- CHAMBERS, Ross (2000) *Facing It, AIDS Diaries and the Death of the Author*. Michigan, University of Michigan Press.
- (2004) *Untimely Interventions. Aids Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting*. Michigan, University of Michigan Press.
- DILLÓN, Marta (2004) *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Editorial Norma.
- DUVE, Pascal de (1993) *Cargo Vie*. France, Jclattès.
- ESQUIVEL, Rosa (1995) *Amor a la vida. Confesiones íntimas de enfermos de sida*. México, Ediciones del Milenio.
- FRANCIS, Myriam (1989) *Tiempos del SIDA: Relatos de la vida real*. San José, Euroamericana de Ediciones.

- GIORGI, Gabriel (2009) "Después de la salud: la escritura del virus". *Estudios*. 17 (enero-junio): 13-34.
- HEREDIA, Raquel (1998) *La agenda de los amigos muertos*. Barcelona, Plaza & Janés.
- HOGAN, Katie (2001) *Woman Take Care: Gender, Race, and the Culture of AIDS*. Cornell University Press.
- JACCOMARD, Hélène (2004) *Lire le sida: témoignages au féminin*. Bern, Peter Lang.
- JOHNSON, Jennifer, MARAGALL, Margarita y VÁZQUEZ, María José, coords. (2009) *Sanar a través de nuestras historias. Las mujeres construyen la memoria histórica del VIH*. Girona, Gráficas Trayter.
- KALA, Violet (1994) *Waste not your tears*. Harare, Baobab Books.
- KINCAID, Jamaica (2000) *Mi hermano*. Barcelona, Editorial Lumen.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (1989) "Enemistad y sororidad: hacia una nueva cultura feminista". *Memoria del CEMOS*. 28: 24-46.
- MERUANE, Lina (2012) *Viajes virales*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- MONTILLA DE MORA, Pedro (2013) "El sida de los excluidos en un país rico". En: Javier de la Torre (ed.) *30 años de VIH-sida en España: Balance y nuevas perspectivas de prevención*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas: 261- 276.
- ORTEU, Josep Maria (1997) *En companyia de la meua solitud: un dietari a l'ombra de l'epidèmia*. Barcelona, Llibres de l'índex.
- PIASSA POLIZZI, Valeria (2003) *¿Por qué a mi?* Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- PITA, Elena (2002) *Amor sin decir Amalia*. Madrid, Punto de lectura.
- RUSSELL, Diana (2006) "Definición de feminicidio y conceptos relacionados". En: Diana E. Russell y Roberta A. Harmes (eds.) *Feminicidio: una perspectiva global*. México DF, Universidad Autónoma de México: 73-96.
- RUTTER-JENSEN, Chloe (2008) "Silencio y violencia social. Discursos de VIH-sida en la novela gay colombiana". *Revista Iberoameri-*

- cana*. LXXIV (223): 471-482.
- SAMSON, Barbara (1994) *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*. París, Editions Fixot.
- SPONGBERG, Mary (1997) *Feminizing Venereal Disease. The Body of the Prostitute in Nineteenth-Century Medical Discourse*. New York, New York University Press.
- TREICHLER, Paula (1999) *How to Have a Theory in an Epidemic. Cultural Chronicles of AIDS*. Duke University Press.
- ZAYÓN, Lourdes y FAJARDO José Ramón, coords. (1997) *Toda esa gente solitaria. 18 cuentos cubanos sobre el sida*. Madrid, Ediciones La Palma.

Heridas y memoria del mundo minero: la búsqueda de la identidad en la novela *El precio del estaño*, de Néstor Taboada Terán (1960)

Baptiste Lavat
(Universidad Montpellier 3)

El día en que fue elegido Evo Morales a la presidencia de Bolivia, una fría noche de diciembre de 2005, me encontraba en Potosí. La ciudad minera, de piedras severas y aire seco y helado, la Villa Imperial de tumultuoso y dolido pasado, estaba sumergida en una peculiar atmósfera, una tensión palpable en las calles, desiertos de silencio barridos por el murmullo del viento altiplánico y el eco de los televisores. Me encontraba hospedado en una sencilla y calurosa pensión de mochileros a orillas del centro histórico, gestionada por una pareja de ancianitos. Les pregunté acerca de un lugar al cual podría acudir para compartir el fervor de tan primordiales elecciones –y una cerveza– con los potosinos.

“Como gane «el Evo» puede salir con confianza joven, me contestaron..., pero si gana «Puto» (el oponente de Morales, el ex presidente Jorge «Tuto» Quiroga, sufría esta delicada deformación de su nombre, que ya había leído en varios carteles esparcidos por las calles de la ciudad) entonces mejor se queda acá, pues va a haber bulla por la ciudad; sabe joven, esta es una ciudad minera, muchos andan con sus cartuchos de dinamita...”

Pude salir. Evo arrasó con el casi 54% de los votos en la primera vuelta¹, y Potosí, como la mayoría de los departamentos bolivianos (en todo caso los de la zona andina del país) festejó la victoria del primer presidente de la República de origen proletario e indígena con júbilo, jolgorio y, esto sí, con dinamita y licor.

Por primera vez desde la Independencia, Bolivia tenía como presidente electo a un hombre que clamaba y reivindicaba su origen indígena y campesino, un hombre de familia y trayectoria humildes, oriundo de uno de los grandes departamentos mineros del país², y cuyos galones políticos los había ganado gracias a su labor sindical. Nación de turbulento y llagado pasado, Bolivia escribía una nueva página de su Historia. Y como era de esperar, la memoria de las heridas y humillaciones, así como el rechazo del capitalismo y la afirmación de la soberanía nacional, ocuparían un lugar esencial en la retórica política masista³.

En el contexto político de comienzos del siglo XXI, marcado, entre otras cosas, por importantes medidas sociales y económicas así como simbólicas⁴ muchas veces vinculadas a los sindicatos

1 El 18 de diciembre de 2005, Evo Morales obtuvo el 53,72% de los votos, frente al 28,62% de su principal opositor, el ex presidente Jorge Quiroga.

2 Evo Morales nació el 26 de octubre de 1959 en Orinoca, departamento de Oruro. A los doce años de edad migró al Chapare, donde con el tiempo y en base a su compromiso socio-político pasó a ser un importante líder sindicalista cocalero, para luego ser elegido diputado para el departamento de Cochabamba (1997) y convertirse en candidato para las presidenciales del 2002. Llegó en esta ocasión a la segunda vuelta frente al candidato Gonzalo Sánchez de Lozada, elegido después en el Congreso. En 2005, ganó las elecciones en la primera vuelta.

3 “Masista” concierne aquí al partido político MAS, Movimiento al socialismo (de nombre completo “Movimiento al Socialismo-Instrumento Político por la Soberanía de los Pueblos”, MAS-IPSP), co-fundado por Morales en 1997.

4 Nacionalización de empresas, renegociación de los contratos relativos a los hidrocarburos nacionales, aumento del salario mínimo y disminución del salario del propio Presidente y de varios funcionarios, creación de becas para estudiantes y profesionales, bonos sociales en diferentes sectores, etc.

y movimientos obreros, pero también por críticas cada vez más severas al gobierno de Morales –acusado de corrupción, narcopolítica, confiscación de los poderes, etc.–, la lectura de *El precio del estaño* (1960), del paceño Néstor Taboada Terán, tiene una extraña resonancia. Novela social basada en documentos históricos y testimonios genuinos, convoca la traumática historia de los recursos naturales bolivianos y de las luchas sociales del mundo minero, piedra angular de la política boliviana y principal foco de los movimientos sindicales del siglo XX. Como bien lo escribe el crítico Leonardo García Pabón: “si la historia de Bolivia tiene una veta transversal, un filón que la atraviesa de lado a lado, es la problemática minera, en torno a la cual se forman algunos de los procesos más importantes de nuestra vida social y política” (2006)⁵. Efectivamente, veremos cómo, mediante la historia de la matanza de los trabajadores mineros de Catavi, Terán reflexiona acerca de diferentes heridas de la historia de su país, más allá del contexto minero del siglo XX sobre el cual se construye el relato.

Taboada Terán, *El precio del estaño*

y la “literatura minera”: trayectorias

Nacido en 1929 en una familia humilde, Néstor Taboada Terán perdió a su padre durante la Guerra del Chaco, lo cual lo obligó a trabajar durante su juventud como linotipista⁶, su primer contacto con la escritura, que destacaría después como una necesidad y vocación de primer orden entre las diversas actividades que ejerció.

5 Leonardo García Pabón (La Paz, Bolivia, 1953) es poeta y crítico literario, profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Oregón, Estados Unidos. Firmó el comentario de la contraportada de la última edición de *El precio del estaño* en Plural Editores (2006), de la cual se extrae la cita.

6 La linotipia (o linotipo), ancestro de las máquinas de escribir, fue inventada en 1886 por Ottmar Mergenthaler. Definición RAE: “Máquina de componer, provista de matrices, de la cual sale la línea formando una sola pieza”.

Con veinte años, ganó el primer premio de un concurso literario estudiantil con el relato *Claroscuro* (1948), donde ya se vislumbraban muchos elementos de su posterior trayectoria literaria, como la impotencia ante la muerte y la denuncia de la opresión sufrida por las clases trabajadoras. En esta misma época ya militaba en las filas del Partido de la Izquierda Revolucionaria, que dejaría dos años después para fundar el Partido Comunista de Bolivia (1950). Su compromiso con la política y la Historia impregnó desde entonces su literatura, en una suerte de búsqueda de equilibrio entre lo artístico-literario y el esmero en la descripción de la realidad: “Toda mi literatura ha sido tomada de la realidad viviente. La ficción entra de contrabando en mi obra y naturalmente sin comprometer lo esencial del relato” (Taboada Terán 2013).

Terán tardaría doce años en publicar su segunda obra, *El precio del estaño* (1960), pronto galardonada con la “Mención de Honor del Premio Nacional de Literatura”. Los años siguientes fueron sinónimo de un gran reconocimiento académico⁷, que lo llevó a ocupar el puesto de director del Departamento de Cultura de la Universidad Técnica de Oruro (UTO) y a dirigir prestigiosas revistas nacionales⁸, sin por ello dejar de lado la escritura. La recopilación de cuentos *Indios en rebelión* (1968) confirmó su afán de denuncia social, ya asentado desde la publicación de *El precio del estaño*, con la cual había pasado a formar parte de los autores de la llamada “novela minera”⁹. Un compromiso político que, con la llegada al poder de Hugo Banzer (1971-1978), le valió una deten-

7 Ha sido condecorado, por ejemplo, con la “Bandera de Oro”, máxima distinción del Parlamento Boliviano.

8 Dirigió las revistas *Cultura Boliviana* (Oruro, 1964-1968) y *Letras Bolivianas* (Cochabamba, 1969-1980).

9 Mencionemos, entre tantos títulos, los clásicos *Aluvión de fuego* (Cerruto 1935), *Metal del diablo* (Céspedes 1946), *Socavones de Angustia* (Ramírez Velarde 1947), *Llallagua* (Querejazu Calvo 1977) y *Cuentos Mineros* (Poppe 1985).

ción de unos meses después de que fueran quemados sus libros en la Plaza 14 de septiembre de Cochabamba. Se exiliaría entonces a la ciudad de Buenos Aires, desde donde retomaría la escritura y publicaría dos de sus más exitosas novelas: *El signo escalonado* (1975) y *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios* (1977). Hoy vive en La Paz, donde sigue escribiendo y militando por la cultura y el compromiso político tanto personal como literario.

El precio del estaño (1960), primera novela del autor, invita a reflexionar sobre uno de los episodios más trágicos de la historia boliviana contemporánea, la llamada *Masacre de Catavi*, enfrentamiento entre un grupo de mineros y las fuerzas armadas bolivianas ocurrido el 21 de diciembre de 1942. Impresiona la abundancia de referencias históricas, sociales y políticas que presenta la novela, junto con un fino y variado abanico de personajes y perfiles psicológicos, que abarcan tanto a los mineros como al mundo político-castrense boliviano y a los potentados extranjeros. Pero más allá de relatar dicho acontecimiento, *El precio del estaño* recuerda también que la literatura debe permitir rescatar la memoria colectiva boliviana, plasmada en este caso en la represión de las luchas obreras y de los movimientos sociales, como aclaró en alguna ocasión el propio autor: “Lo que yo quiero demostrar con esta obra es que las luchas sociales siguen su curso y que los trabajadores siempre están luchando por una vida mejor” (2007).

La novela *El precio del estaño* se inscribe pues indudablemente en las categorías tanto de la novela histórica como de la literatura comprometida, siendo el afán de denuncia una de sus características primordiales. A partir del análisis de la escenificación de los diferentes episodios traumáticos de la historia boliviana, nos enfocaremos alrededor de tres temáticas: el saqueo de los recursos naturales, la insidiosa y permanente violencia del racismo, y la visión de las mujeres en la sociedad boliviana de los años cuarenta. Tres ejes temáticos que, a nuestro parecer, van

tejiendo la narración y permitirán una reflexión sobre los conceptos de identidad, memoria y género, correspondientes a las orientaciones del presente tomo.

Recursos naturales y Conquista(s): génesis de un trauma nacional

Las remembranzas de las terribles condiciones de vida en la Colonia y su vínculo con la situación de los mineros en los años cuarenta constituyen el primer gran trauma de la historia nacional. Haciendo eco de la desenfrenada explotación de la plata durante los siglos XVI y XVII, las numerosas alusiones a la época colonial dibujan un panorama crítico y ácido de la época contemporánea. La primera evocación de la Colonia, sin embargo, presenta a la familia Patiño no como la responsable de esta sórdida reminiscencia, sino como el blanco de la envidia de rivales y admiradores que buscan alguna manera de sacarle provecho, en este caso gracias al matrimonio de una duquesa europea con el hijo del “Rey del Estaño”¹⁰: “La nobleza tradicional europea sacando dividendos de sus escudos imperiales. Como en la Colonia, el Nuevo Mundo alimentando al Viejo Mundo” (2006: 23).

El Rey del Estaño, por su lado, recurre en dos ocasiones a una torpe comparación entre su actitud de presunto benefactor de la patria y la de los conquistadores, inhumanos y desinteresados respecto a las condiciones de vida de los indígenas:

Esto no era encomienda ni repartimiento. A nadie arrastraría atado del pescuezo a la cola de los caballos. Sus obreros tampoco serían

10 El “Rey del estaño”, Simón Iturri Patiño, fue el principal magnate del estaño en Bolivia (uno de los tres llamados “Barones del estaño”). Nació en 1860 en Cochabamba y falleció en 1947 en Buenos Aires.

galeotes. Él, Simón-Iturri-Patiño-para-servir-a-usted, era humano, muy humano [...].

En Oruro y Cochabamba, que vivían con farolitos como en los tiempos del Virrey Toledo, les instaló la luz eléctrica. (2006: 104, 106)

Con todo, estas primeras referencias levemente irónicas en relación con la Conquista, lejos de ser un mero recurso humorístico, constituyen una denuncia de la prolongación de cierta forma de neocolonialismo en Bolivia durante la época de los barones del estaño. De hecho, la actividad de la empresa de Simón Patiño no es descrita como una obra de beneficencia; por el contrario, su funcionamiento es comparado abiertamente con el sistema opresivo de la mita colonial, que parece marcar presencia sin cambios significativos:

No estoy negando, señores, que la industria extractiva del país es tradicionalmente despiadada. Desde los tiempos coloniales...

Organizaron la Sociedad Mutual Protectora de Mineros con estandartes rojos y cintas negras [...]. Pueblo de ensueños, de eterna tristeza, reclamando derechos condenaron el sistema de la mita. (2006: 114, 171)

La mención más explícita de la codicia tanto colonial como contemporánea convoca la triste referencia del máximo símbolo de la explotación, el Cerro Rico de Potosí. Objeto de tanta codicia, causa de tantas muertes y miserias, es el mayor y más famoso testimonio de la profunda huella traumática que dejó grabada en la memoria colectiva la presencia española en las regiones mineras andinas: “Después del saqueo colonial del oro y la plata, ahora dale con el estaño” (2006: 118). Un funesto recuerdo que queda plasmado no solo en los cerros, eternos testigos de las violencias españolas, sino también en las plazas públicas, estatuas y edifi-

cios religiosos de la ciudad minera de Oruro, a la cual viajan los delegados sindicales de Catavi para formular su petición ante las autoridades:

Esta era la Villa Real de San Felipe de Austria, fundada en medio de la naturaleza bravía por el licenciado español Castro y Padilla, con la cruz en la diestra y señalando la horca para colgar herejes [...]. En el interior del templo, arrimada al lado del coro, una Cruz Verde colonial del Santo Oficio. (2006: 48, 50)

Viejo Mundo, encomienda, repartimiento, mita, saqueo, Santo Oficio..., varias palabras que deslindan una sórdida remembranza de la época colonial, tejida a lo largo de la novela como para martillar las sienas del lector, que no puede dejar de ver en la explotación estannífera de los cuarenta una reminiscencia de la Conquista, explotación de muchos para beneficio de pocos. Esta multiplicidad de alusiones a la sobreexplotación minera, sin lugar a dudas el trauma más aciago de la historia regional, viene completada por algunas referencias a diferentes acontecimientos históricos de áspero recuerdo para Bolivia: la derrota en la guerra del Pacífico ante el enemigo chileno¹¹, así como la guerra del Chaco¹² son otros dos trágicos episodios de la primera mitad del siglo XX que aparecen en filigrana a lo largo de la novela.

Los políticos y los militares que orquestran la represión de la huelga tienen un punto en común que les sirve de salvaguarda,

11 La guerra del Pacífico (también conocida como “guerra del Guano” o “guerra del Salitre”) fue un conflicto armado que duró entre 1879 y 1883, en el cual se enfrentaron Chile y la alianza de Bolivia y Perú.

12 La guerra del Chaco opuso a las tropas de Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935, por un conflicto fronterizo acerca de la zona del llamado Chaco Boreal. Debido a la importante cantidad de muertos (un 25% de los combatientes) es considerada una de las guerras más letales de la última centuria.

a saber: el pasado de combatientes en los conflictos recién referidos los convierte en incuestionables defensores de la patria, cuyas decisiones solo pueden ser concebidas, a pesar de su violencia, como medidas benéficas para la salvaguardia de la misma, gran escudo tras el cual se esconden. Los principales ministros, así como el General Pinillos, Presidente de la República¹³, comparten este pasado castrense, que los lleva en más de una ocasión a considerar la huelga minera como un desorden de motivaciones políticas, contrario a los intereses nacionales. Todos son, por otra parte, títeres de la “rosca minera”, oligarquía cuyo poder influye en –por no decir controla– la totalidad de los miembros del gobierno. Esta desastrosa pintura de la clase dirigente oligárquico-política, junto con las continuas referencias a los capítulos más infaustos de la historia nacional, podrían haber sido salvados por evocaciones de figuras y páginas más gloriosas, como las victorias independentistas llevadas a cabo por los libertadores Bolívar y Sucre, que dieron sus nombres respectivos a la patria y su capital. Por el contrario, el autor decide quitarles cualquier posible brío al asociarlos a situaciones contemporáneas poco relucientes, ya sean estas ridículas o contrarias a los ideales que dichos héroes independentistas defendían:

Los retratos de Sucre y Bolívar, sucios de manchas de moscas, rodeaban la imagen del general Teodoro Pinillos presidente constitucional, con su traje de gala de general en jefe.

El ejército heredero de las glorias de Bolívar y Sucre sentaría precedentes. Los regimientos [...] tomaron posesión de las

13 El Presidente Pinillos de la novela es en realidad el General Enrique Peñaranda del Castillo, Presidente de Bolivia entre el 15 de abril de 1940 y el 20 de diciembre de 1943.

cumbres de pedregal y arrasaron el campamento minero, sembraron de cruces la plaza de Uncía, tesoro de congojas.

¡Soldados de la patria, abrirse para el asalto! Estamos en el reino de la espada y a usted le toca el honor de conducir la batalla, mi mayor. Haga de cuenta que yo soy Simón Bolívar y usted Antonio José de Sucre en los campos de Junín y Ayacucho. (2006: 48, 50, 173, 228)

La memoria de los Próceres, manchada de moscas y sangre, completa este retrato desalentador de una identidad enmarañada en sus heridas y en la repetición de sus errores, así como confirma la representación de una Bolivia que, a pesar de la modernidad, ha permanecido en la miseria e injusticia de tiempos remotos.

Indios y mineros: racismo y conflicto de clases

La mordaz desvirtuación de las figuras más ilustres de las Independencias, mestizos y criollos emblemáticos de la nueva era republicana y sus afanes –pronto barridos– de igualdad y justicia, permite enlazar con otro gran trauma identitario presente en la novela: el racismo, mal endémico de Bolivia. Perdura incluso en la actualidad, a pesar de un gobierno de carácter neo indigenista, y se plasma en dos clases de desprecio: uno de índole social, vinculado al trabajo, y otro, mucho más frecuente, de tipo racial. Dirigido esencialmente hacia los indígenas, este último también concierne a los mestizos o “cholos”, y las expresiones de menosprecio y aborrecimiento se multiplican de tal forma que uno podría pensar que, más allá de la temática minera, *El precio del estaño* también es una suerte de crónica sobre el desprecio sufrido desde hace siglos por miles de bolivianos en su propia patria. Nadie, a excepción de los blancos –en esta novela por lo menos–, parece poder escapar de este denigro; ni siquiera los mestizos de categoría social acom-

dada, que en los albores del siglo XX padecen, con la era industrial y la llegada de los empresarios europeos y estadounidenses a América del sur, una nueva oleada de rechazo: “Retornaba el Viejo Mundo a la rutina de sus odios antiguos, aumentado por rencores nuevos como el racismo” (2006: 144). Taboada Terán insiste mucho sobre esta triste realidad que irrumpe en todos los ámbitos de la novela: no solo en los círculos de la alta sociedad, militares o responsables políticos, sino también a veces en boca de mestizos o indígenas, resentidos o vergonzosos de sus raíces.

Mediante insultos: “¡Indios de porquería!”, “No quiero que nadie se achique frente a un enemigo que no es más que una montonera de indios”; “¡Hay que darles duro, no son más que indios y cholos analfabetos!” (2006: 30, 225, 229). Con formulaciones de más refinada violencia: “No son *homo sapiens* sino simplemente *homo fabers*, para ellos el hombre no es más que un proceso de nutrición, simple alimento”; “¿De dónde demonios habrán salido estos salvajes? Los auténticos salvajes eran sumisos, dóciles, obedientes” (2006: 188, 216). A través del humor negro: “Esos tus hijos, te imaginas que disfrazados de piratas [...] habían tratado de ahogarlo en la bañera al hijo de la criada. Si no chilla el pobre chico, el menudo arrebató que íbamos a recibir” (2006: 108). Mediante la negación de uno mismo: “Huaj, gringo y cuernos, qué te pasa para que me ofendas de esta manera. ¡Vas a saber muy bien que yo no soy india! Soy blanca” (2006: 58). En fin, el autor nos lleva hacia un infierno quizás más sofocante aún que el de la mina, un mundo de constante y añejado odio, de indeleble segregación e insidiosa violencia de la que ni el Rey del Estaño puede salvarse. Simón Patiño, hombre más rico de Bolivia y uno de los más ricos del planeta a mediados de los años veinte, sigue siendo, para sus rivales de la élite blanca letrada, un eterno “cholo”, indigno de formar parte del vedado mundo de “los grandes”:

En aquella comedia cotidiana los blancos, dueños del país, expresaban será grande como dicen pero es un cholo, fruto de la violación pertenece a la categoría de los sub-hombres resentidos. El Apartheid nacional, el odio pintoresco y atrabiliario lo perseguía implacable. (2006: 157)

Este rechazo sufrido en carne propia por el poderoso magnate probablemente tuvo profundas consecuencias, dado que abandonó paulatinamente su tierra natal para terminar desconectándose del todo de la realidad de sus propios trabajadores, mineros de pocos recursos como lo había sido él unas décadas antes. Por falta de reconocimiento y aceptación de las oligarquías blancas, Patiño, multimillonario hastiado de Bolivia, se mudó a París y luego a la Argentina, para terminar sin saber de manera muy precisa –a lo mejor por falta de interés– lo que sucedía en los ingenios y minas encargados a los administradores que supuestamente velaban por sus intereses.

Lo mismo pasó con su hijo, el apodado Príncipe Feliz, cuya actitud de rechazo hacia Bolivia prolongó e incluso radicalizó la de su padre: “El futuro heredero del Rey del Estaño había vuelto las espaldas a su patria de origen. Bolivia era una calle cerrada”. Esta consecuencia de un racismo que afecta incluso a los seres más poderosos, hace del caso de la familia Patiño el máximo ejemplo de la visceral y al parecer insuperable fractura de Bolivia, dividida no en dos sino en múltiples bandos que se desprecian mutuamente, con base en diferentes factores y nociones de pertenencia a una u otra categoría social, racial, política o laboral. Trauma nacional de una segregación instaurada desde los albores de la Conquista, todavía tan perceptible en el siglo XX que describe Terán.

Mina y política, mundos varoniles

Otra especificidad de la novela, de notable importancia en el marco de las temáticas que nos ocupan, es el casi inexistente protagonismo de las mujeres o su reductora cuando no infamante descripción. Bien se sabe que el universo minero es poco menos que exclusivamente masculino, sobre todo en lo que concierne a la actividad extractiva en el interior de la mina. Sin embargo, la inmensa mayoría de las situaciones descritas en *El precio del estaño* gira en torno a las huelgas de fines del año 1942 y a las negociaciones entre el gobierno y los delegados del sindicato, transcurriendo finalmente lo esencial de la novela fuera de los socavones. A pesar de ello, la visión que se propone de la mujer es de una trágica trivialidad y superficialidad, es decir, de una generalizada misoginia. La mina no es en este caso el principal ámbito de las actitudes machistas y vulgares que pinta Terán, como para no dejarnos pensar que solo los campesinos y mineros tienden a establecer una infranqueable frontera entre los sexos. La esfera política, desde la cual se toman las decisiones relativas a la huelga y que ocupa la mayoría de los capítulos, es el primer espacio de marcado rechazo de lo femenino, siendo las mujeres reducidas a la mera condición de objetos sexuales, generalmente desprovistas de inteligencia y estereotipadas según cánones europeos, hasta convertirse en verdaderas y superficiales muñecas:

[el Príncipe] Tomaba queridas una tras otra, artistas de cine, teatro, estrellas de cabaret, modelos... Aquellas bandadas de valkirias de rumbosas caderas y prodigiosos senos, nacieron no para coleccionar bastardos. Hacían el amor, no hacían hijos.

Frente a los espejos, como posando ante las cámaras profesionalmente, la hembra humana se dispuso a peinarse [...].

Si no seré un estúpido, discutiendo de política con mi mujer. Schopenhauer ya lo ha dicho hace rato: las mujeres tienen cabellos largos y pensamientos cortos. (2006: 32, 26, 108, 161, 181)¹⁴

En estos círculos de poder, la mujer, al mismo tiempo objeto de fascinación sexual y de repudio una vez consumido el acto, es a menudo considerada como prostituta por el carácter interesado de su relación o matrimonio, asentado en motivos de índole económica:

Un anhelo secreto amamantaba la belleza, que este singular potentado, proveniente de un remoto país de seres cándidos, la hiciera condesa e instalara en un palacio como el de Estoril.

Se había casado a los diecisiete con la Duquesa borbónica¹⁵, su primera ilusión, la sonrisa engañadora, la carne apetecida. Mejor, se había casado con toda la familia. Y toda la familia ahora metiendo mano en los bolsillos del Rey del Estano [...]. No había día que esa avispa de rancia aristocracia, cuerpo frígido y alma diabólica, no le haga escándalos.

El fajo de billetes que recibió la exquisita modelo lo metió en su bolso sin contar [...]. Retornaba a su hogar después de tres días de encierro en el hotel de cinco estrellas con el auténtico Príncipe sudamericano. (2006: 25, 26, 166)¹⁶

14 También aparecen otras referencias a la mujer, poco menos que despreciativas: “En la patria uno se toma a la mujer que quiere, la coge en la campiña con gusto a miel y leche y se acabó” (2006: 111); “En Radio Illimani el tenor Pedro Vargas rendía un homenaje de admiración a una muñequita de cabellos de oro, dientes de perla y labios de rubí” (2006: 205).

15 Antenor Patiño, hijo del Rey del estano, se casó en 1931 con la Duquesa de Dúrcal, María Cristina de Borbón y Bosch-Labrús, pariente de Alfonso XIII de España. Se divorciaron en 1959, después de fuertes disputas legales, obviamente vinculadas a la fortuna de la familia.

16 También podríamos citar otros ejemplos: “Advirtió que en la antesala muchas personas esperaban, entre las cuales una dama de vestido apre-

Otra forma de misoginia de una marcada violencia aparece en la novela. En la alta sociedad el fastidio y la crueldad de los maridos los lleva en algunos casos hasta el extremo de mandar encerrar a sus esposas en alguna institución, cuando no se dejan ellas mismas recluir metafóricamente al aceptar cualquier tipo de deshonras:

Es la momia de la Pickerina, esposa de míster Pickering, cuyo comportamiento frívolo está pagando con el encierro eterno.

Todo el mundo decía lo que tenía que hacer el Príncipe Feliz: encerrarla en el manicomio de Flushing, como lo habían hecho los millonarios Vanderbilt, Krupp y otros cuando se cansaron de sus mujeres de sangre azul.

¿Por qué no echas mano de una mujer nativa? Tengo entendido que en los dominios de tu padre todavía hay mujeres que sonríen, temen, y obedecen a sus maridos. (2006: 60, 23, 25, 85)

La esposa de Simón Patiño, Albina¹⁷, es en realidad la única mujer de noble actitud en la novela. Representante ejemplar de la honra familiar, comparada por su propio esposo con nada menos que la Reina Isabel I de Castilla, en otro juego irónico del autor que asimila así a la pareja Patiño con los primeros responsables de las desgracias ocurridas en Las Indias, los Reyes Católicos: “Has hecho ni más ni menos que la reina Isabel la Católica

tado, enjoyada, y su edad colindando con los treinta, como las que gozaban de la predilección de Honorato de Balzac. Sus tentadores ojos guiñaban a la perfección. ¡Ramera de ministerio!” (2006: 24); “Chinchín, sonando monedas. Es imposible, se quejaba, todas son unas zorras” (2006: 59); “Acostumbrado a tratar a las damas como a prostitutas y a las prostitutas como a damas, los modales del diablito de Georgetown renacieron” (2006: 21).

17 Simón Patiño contrajo matrimonio con Albina Rodríguez Ocampo en 1889. Tuvieron 5 hijos.

de España y comprometes mi gratitud eterna” (2006: 66); “Con estudiada discreción la Reina gustaba ostentar sus joyas como Isabel la Católica” (2006: 205).

Por otra parte, las referencias a la mujer del mundo proletario son tan escasas como impactantes y severas. Mujeres meramente reproductoras, al contrario que las múltiples amantes de los políticos y burgueses destinadas al mero placer sexual, son por lo general toscas, cuando no groseras, y vienen descritas con palabras poco menos que insultantes:

Chola gruesa y madura, de opulentas caderas que parecían batanes de moler ají, lucía anillos, brazaletes y pendientes en el cuello, en las orejas, en los dedos. Prendido en el pecho de su *matiné* de *charmé* inglés, resplandecía un medallón de oro que hacía empalidecer a las queridas de los gringos de la compañía [...]. Sin ningún embarazo la mujerona se levantó las polleras y bajó su bombacha. El *Qhoyaloco* escuchó el borbotamiento que formó un globo de espuma en el suelo: “Ya me estaba reventando”.

¿Quieren combatir con banderas y mujeres? ¿Con mujeres que en la vida solamente saben llorar y parir indios? (2006: 76, 225)

La representación sumamente despectiva de la mujer es, lo vemos, una de las especificidades de este relato, ambientado en un mundo de hombres, en su mayoría machistas y que consideran a su esposa o amantes como meros objetos de placer, cuando no dejan de serlo para convertirse en molestias de las que tienen que deshacerse. Sin embargo, en medio de este panorama aflictivo resalta la imagen de un símbolo femenino potente, capaz de subyugar y someter al hombre: la mina.

La Mina, ¿arquetipo femenino?

La principal explicación acerca de la ausencia de mujeres en las minas es, en el caso de *El precio del estaño*, la tajante afirmación según la cual: “[l]as mujeres hacían desaparecer las vetas con su presencia” (2006: 66). La prohibición del ingreso a la mina para las mujeres del mundo andino ya dio lugar a diferentes investigaciones¹⁸ que coinciden en que el inframundo, por ser morada del “Tío” o Supay –divinidad subterránea que el catolicismo asimila, de forma simplista y errada, al Diablo–, es un espacio varonil y peligroso. Los mineros tienen que dedicarle su vida cuando entran en su reino y no pueden ser molestados o amenazados por la presencia de una mujer. Otras explicaciones apuntan al hecho de que la mina es una personificación de la Pachamama, máxima divinidad femenina generalmente presentada –también de manera errónea o por lo menos simplista– como la bondadosa y protectora Madre Tierra, cuando en realidad también puede convertirse en la tierra que traga y sepulta cuando lo desea. Huelga decirlo, la dualidad es el rasgo común de todas las divinidades andinas, por lo menos hasta antes de su paulatina deformación a partir de los procesos históricos hasta no hace mucho nombrados de manera acrítica como Descubrimiento y Conquista. Resulta particularmente idónea esta idea en el caso de *El precio del estaño*, que si bien parece girar en torno a figuras exclusivamente masculinas, tiene en realidad como principal personaje un potente arquetipo femenino personificado en la mina. La palabra “cerro”, voz masculina y término más común para referirse a los montes y nevados de la Cordillera, encubre la arraigada creencia de que, a pesar de ser territorio del diablo, la mina es LA mujer por antonomasia, encarnación de la Madre Tierra en su más representativa duali-

18 Vid. por ejemplo el magistral estudio de Absi (2003). Resulta asimismo de gran interés el estudio de Salazar-Soler (2002).

dad, es decir, benefactora de los hombres que saben seducirla y adiestrarla o devoradora que los lleva al abismo. Una multiplicidad de metáforas, más o menos obvias, confirma este indudable protagonismo femenino de La Mina en la novela.

El primer paso en la explotación de la veta, que se convertiría poco después en una de las mayores reservas de estaño del mundo, se concretiza con su bautismo bajo el nombre de “La Salvadora”, nombre que refuerza la asimilación mujer-mina. Sin embargo, dicho bautismo no resulta suficiente para que la tierra otorgue sus favores y metales al primer llegado: “Don Miguel de Olivares [...] mostrándose tierno y cariñoso la llamó «La Salvadora del Espíritu Santo». Y la doncella arisca y desdeñosa no le concedió sus primores [...]. La veleidosa no quería someterse” (2006: 41, 67). Esta primera personificación de la mina como mujer, “doncella veleidosa”, plantea desde las primeras páginas de la novela la temática de relación de lucha y seducción entre la Tierra y sus sucesivos dueños o colonos, a quienes decide entregarse o no. Muchos hombres fracasan en el intento, se desaniman o arruinan, y terminan vendiendo la mina como vulgar mercancía. Solo con la llegada de Simón, visionario y obstinado minero, acepta La Salvadora abrirse y desvelar su opulencia mineral a quien supo seducirla y ablandar sus ásperas defensas. Con todo, no obtiene Simón los favores de la mina en la primera tentativa. Recelosa y virtuosa, esta requiere de sacrificios que demuestren el amor y la dedicación de quien la corteja. Al comprar ofrendas y rendirle homenaje a la Pachamama según dictan las culturas ancestrales, sacrificando animales y esparciendo alcohol, alimentos y hojas de coca en el suelo¹⁹, Simón parece reconciliar a la Mina

19 Los ritos de homenaje realizados por Simón el Minero corresponden a la tradicional ch’alla andina: libación de licores, ofrendas de alimentos, serpentina y otros objetos, así como quema de mesas propiciatorias (ko’as).

con la humanidad que, encarnada en los españoles, le había causado tanto daño. Desde este momento La Salvadora se entrega precisamente a un paisano boliviano, humilde y fervoroso que encuentra, por decirlo así, la forma para seducirla y convencerla de entregar su riqueza:

Con la sangre que salía a borbotones de las venas abiertas de los animales²⁰, empapó las paredes de las galerías de la mina [...] Para evitar los celos de la Pachamama, contrató nuevos laboreros y peones jóvenes que no conocían mujeres, virgos auténticos [...].

La ofrenda que necesitaba Pachamama, la voraz y temeraria deidad que gustaba que el sol la poseyera de continuo y nunca dejaran de proveerla de sangre de sacrificios.

La Chascosa era virgen, míster [...]. (2006: 43)

La metáfora sexual, nutrida desde este momento por un denso campo semántico, convierte a La Salvadora en la amante de Simón, decidido a poseerla –en lo literal y figurado– y protegerla ante cualquier intento de “violación” por parte de los envidiosos que en vano intentan arrebatarla:

La incitante y provocadora mina había sido por fin poseída, no solo con cariños y halagos sino con sangre de desfloramiento [...]. El minero Simón advertía la presencia de los yacimientos por el olor íntimo que despedía, como mujer en celo.

20 Al leer esta primera alusión a los sacrificios, no podemos dejar de pensar en la clásica obra *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, que con lujo de detalles analizaría, poco más de diez años después de la publicación de *El precio del estaño*, los estragos causados por las diferentes oleadas de explotación sufridas por el continente a raíz de la Conquista y Colonia españolas.

El minero Simón dispuso los preparativos de defensa del socavón, la abertura mágica de su única amiga, la inusitada amante. (2006: 45, 67)

La descripción, ya no solo de la mina sino también de la actividad extractiva por medio de dicha metáfora erótica, viene completada por una gran diversidad de términos relativos al cuerpo; esencialmente el vientre, suerte de útero de la Mina/Mujer que ya dio a luz el filón de estaño que disimulaba celosamente en sus indómitas profundidades. Se construye así, a lo largo del relato, una rica metáfora continuada de la Mina y el mundo laboral como ser viviente:

No había más que explotarla, excavarla, hurgarle las entrañas [...]. Todos los habitantes de las galerías cesaron de aferrarse como lapas a las rocas del vientre excitado de la montaña. [...] Despreciaban a la muerte que los esperaba en el vientre profundo de la tierra²¹. (2006: 67, 139, 137)

Sin embargo, esta victoria de Simón Patiño nunca deja de ser momentánea, dado que La Salvadora pone a menudo a prueba su entrega y la de sus obreros, amenazándolos con escapar y dejar de obsequiar sus tesoros o con sepultarlos si no homenajean a la Pachamama:

21 Otras ocurrencias completan esta asociación cuerpo femenino/mina: “El filón de casiterita (dióxido de estaño) decoraba las paredes como venas abultadas” (2006: 140); “A pesar de los amantes que había tenido y mantenido [...] ninguno le había dejado el recuerdo de un heredero. Horadar y horadar el socavón sin llegar a la veta” (2006: 76); “Mi cuerpo es como una mina boliviana, no ha quedado un lugar sin agujerear” (2006: 26).

Le instruyeron atacar a La Chascosa²², veta baja que agujereándola ascendería hasta el nivel de los cuadros y piques inmediatos. Profunda y huidiza trataba de escapar.

Hay que dar una ofrenda a la Pachamama si no nos traga a todos nosotros.

El yatiri de Chayanta observó todo esto. La Pachamama está insaciable y quiere sangre de sacrificios, declaró. (2006: 138, 140, 139, 221)

Como podemos observar, la relación con la mina viene marcada desde el principio por la tensión y la inseguridad, perfectamente representativas de la situación vulnerable que de hecho viven a diario los mineros en los socavones. Esta noción de peligro es completada por otro tipo de amenaza que concierne al Rey del Estaño, descubridor y beneficiario de la riqueza de la veta, y por consiguiente principal blanco de sus cambios de humor, antojos y exigencias. Muy pronto en el relato aparece en boca del minero Simón una frase que se repite en tres ocasiones y suena como una advertencia: “Esta mina me está comiendo el alma” (2006: 40, 42, 66). Con esta iterativa observación, Patiño parece tener consciencia desde el principio del poder que la mina ejerce sobre él y que a pesar de sus esfuerzos no logrará invertir, puesto que la Pachamama siempre tiene la última palabra y exige sangre. Mientras mueren los mineros por culpa de la política de su empresa, Patiño, desterrado en la Argentina, se encuentra de repente frente a sí mismo y a las deudas que contrajo con La Salvadora:

Y a él le esperaba la Pachamama, como Mefistófeles a Fausto en el último capítulo del drama, para cobrarse con su pellejo la

22 Definición de la palabra “chascosa” según la RAE: “De pelo enmarañado”.

ofrenda de las mil y una satisfacciones que le deparó en su largo señorío [...]. Por cierto el íntimo deseo de la afectuosa Madre-tierra siempre fue que el Rey sea justo y leal hasta el final de sus días. [...] Envejecía con la opresión en los pulmones, el ahogo en el pecho y las angustias en ascenso. ¿Descubriendo el mal de mina a su edad? (2006: 233)

La Mina-Pachamama, heraldo de la muerte, termina llevándose a la persona a quien más había favorecido, como pago de la deuda de una vida acomodada y opulenta. No es pues de extrañarse que el último paralelismo entre el cuerpo femenino y la mina, al final de la novela, cierre con la imagen de la sangre de los mineros asesinados el círculo metafórico abierto con la sangre de la desfloración de La Salvadora y de los animales sacrificados por el minero Simón: “El estaño fue abandonado, contaminado por un fuerte olor a sangre derramada, a mujer burlada” (2006: 235). La Mina, “burlada” por quien tenía que honrarla y terminó mancillándola con la sangre de sus hijos, contamina el estaño que le valió su fortuna a Patiño, como para anunciar la inminencia de la muerte, que menos de cinco años después lo sorprendería en Argentina. Relación de amor a muerte, de loca pasión por el poder y la posesión del mineral muchas veces tachado de “metal del diablo”²³, la historia de Patiño y La Salvadora parece ilustrar los estremecimientos de todo el mundo minero, condenado a nacer, vivir y morir en la sangre y la ilusión de una efímera bonanza que apenas alcanzada ya se desvanece. Una efímera prosperidad que, sin lugar a dudas, sigue amenazando a Bolivia.

23 Más allá del libro homónimo de Augusto Céspedes, varios cuentos y ensayos asocian la plata o a las diferentes vetas de minerales con la figura del Diablo, como es el caso por ejemplo del cuento de Adolfo Costa Du Ruel “Plata del diablo”, en *El Embrujo del Oro* (1948).

BIBLIOGRAFÍA:

- ABSI, Pascale (2003) *Les ministres du diable. Le travail et ses représentations dans les mines de Potosi, Bolivie*. Paris, L'Harmattan.
- CERRUTO, Óscar (1935) *Aluvión de fuego*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- CÉSPEDES, Augusto (1946) *Metal del diablo*. La Paz, La Calle.
- POPPE, René (1985) *Cuentos mineros*. La Paz, Isla.
- QUEREJAZU CALVO, Roberto (1977) *Llallagua*. La Paz, Los amigos del libro.
- RAMÍREZ VELARDE, Fernando (1947) *Socavones de Angustia*. Bolivia, Editorial América.
- SALAZAR SOLER, Carmen (2002) *Anthropologie des mineurs des Andes: dans les entrailles de la terre*. Paris, L'Harmattan.
- TABOADA TERÁN, Néstor (2006 [1960]) *El precio del estaño*. La Paz, Plural.
- (2007) "Néstor Taboada Terán presentó *El precio del estaño*". *Bolivia Noticias*. En: <http://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia34459.asp> [27.01.2007].
- (2013) "Interview Literatura: Néstor Taboada Terán". *La Patria digital*. En: <http://lapatriaenlinea.com/?nota=132547> [20.01.2013].

PARTE III:

La identidad
como vínculo:
hacia una memoria
femenina específica

Presas y piratas. Memoria, nostalgia, fascinación y política de archivo*

Helena González Fernández
(Universidad de Barcelona)

Más allá de la (com)unidad y el patriarchivo

Los conceptos memoria y vínculo resultan muy fecundos para hacer pensable una comunidad compleja que aspire a formularse, al menos, desde la intersección de la diferencia sexual, la nación y la sexualidad, y no se limite a mantener, siguiendo a Derrida, su patriarchivo¹. Desde esta perspectiva la comunidad no se define a partir de una suma de lo idéntico, esencia, territorio delimitado o relato estable, sino que abandona el confort de lo homogéneo y los relatos naturalizados, y se sitúa precisamente en el intersticio, la diferencia, la necesidad del vínculo. Roberto Esposito articula su definición de la comunidad como límite en el que acaba el yo, y Hannah Arendt provee una imagen fecunda: la idea de la comunidad como distancia, como una mesa que sirve de espacio *entre* (Birulés 2012: 30). Siguiendo esta línea, Marta Segarra resulta

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del s. XXI* (FEM2014-57076-P) y del grupo de investigación *GRC Creació i pensament de les dones* GRC *Creació i pensament de les dones* (2014 SGR 44).

1 Jacques Derrida aclara que la palabra archivo procede de *arkhē*, que remite a *commencement*, allí donde las cosas comienzan, y *commandment*, allí donde se ejercen la autoridad, el orden social; se refiere, pues, al lugar y la ley (1995: 27). Por su parte, Marta Segarra subraya que el término *patriarchive* implica tres conceptos cruciales: memoria (*archive*), género (*patriarcat*), tal como había subrayado Derrida (1995), y, además, nación en tanto que origen (*patrie*) (2014: 178). En este cruce me sitúo.

esclarecedora cuando defiende una concepción de la comunidad que implica la necesidad del vínculo:

pensar la comunidad no como una afirmación de determinadas características o propiedades que nos reunirían con otros individuos semejantes [...], sino como una “expropiación” de nosotros mismos, es decir, no como algo que “rellena” la brecha que existe entre los individuos sino como aquello que se sitúa en ese *creux* o vacío, en el “entre”. (2012: 9)

Renunciar a la (*com*)*unidad*² para hacer pensable una *comunidad* en la que se tenga en cuenta el vínculo y la interseccionalidad permite habilitar ese espacio *entre* desde donde revisar la política de archivo, de tal manera que, tal como propongo, tanto la memoria como la ficción sirvan para hacer pensable la complejidad. Aunque solo las experiencias encarnadas nos permiten hablar de memoria en sentido estricto, la ficcionalización de esas experiencias resulta a menudo mucho más eficaz influyente, y relevante, quizás porque hacen disponible la experiencia singular como “memoria común” e incluso llegan a convertirse en indicadores ineludibles para la “memoria popular”. Así pues, usaré el concepto memoria de manera amplia. En nuestra contemporaneidad pensar la comunidad implica necesariamente contar con los sujetos que emergen con el feminismo (en parti-

2 Sabadell y Segarra utilizan el concepto “(comm)unity” para definir la nación a partir de R. Iveković. De esta manera subrayan que la homogeneidad lastra la idea de lo común en la definición habitual de la nación y que condiciona la vida de las personas en términos geopolíticos pero también identitarios: “The nation is the imposed (comm)unity, certainly not common to all, and it is the political and symbolic space where patriarchy is in practice and rendered viable” (2014: 11).

cular, las mujeres, las lesbianas) y las políticas de archivo deben ser revisadas de acuerdo a ello.

En los años 2005 y 2009 se publican dos libros que considero un síntoma del cambio en la política de archivo en Galicia, aunque solo sea por un breve período: *Cárcere de Ventas*, de Mercedes Núñez, y *Piratas*, de María Reimóndez. Existe en ese momento un gran interés por las memorias de las mujeres que ni siquiera habían sido documentadas, aunque hubiesen dejado rastro. Se constata una búsqueda de esos relatos, no solo por su carencia, sino porque sus experiencias y sus escritos son considerados como más innovadores. La suya es la novedad de las silenciadas, de las invisibilizadas, de las que no habían tenido voz propia y por fin narran en primera persona. Al mismo tiempo se detecta una moda cultural de “lo femenino”, ese concepto tan confuso y sospechoso que puede indicar posiciones emancipadoras radicales y su contrario. Esta moda surge en Galicia alentada, sin duda, por la eficacia de las factorías culturales feministas y sus redes de complicidad, lo cual se suma al protagonismo creciente de las mujeres en el ámbito de lo público, ese protagonismo que corrige el giro misógino que se aprecia en Occidente de la mano de la llamada “crisis económica” y actúa como importante corrector de toda diferencia. Esta moda es un cuchillo de doble filo: en un corte, la invisibilidad de las mujeres, su experiencia y su deseo; en el otro corte, esa misma visibilidad usada para neutralizar su intención política, convertirla en pasajera y arbitraria. Pero esa escritura *à la mode* de las mujeres, y particularmente la escritura que responde a los proyectos feministas, aportaron nuevos enfoques para una política de las mujeres al tiempo que ofrecían a las numerosas lectoras/compradoras ficciones en las que podían reconocer experiencias y deseos; reconocerse. El reconocimiento en esa escritura se vio favorecida por las muchas carencias que se detectaban (que se

detectan) en las estructuras del galleguismo, lastradas tanto por el edenismo tradicionalista como por la fantasía de la normalización³. Desde los sectores más innovadores e ideologizados se asume en seguida que la diferencia sexual actúa como indicador de modernidad de la comunidad nacional. Esto no significa la conversión súbita de Galicia en un paraíso feminista –¡lástima!– sino una redefinición de la nación que permita situarla en los debates intelectuales y políticos de la contemporaneidad y, de esta manera, ocupar un lugar reconocible en el mapa global. Si los discursos liberales de Occidente han sabido utilizar la situación de las mujeres para subrayar y evidenciar una profundísima brecha cultural y social que justificó guerras e invasiones en Oriente Medio, el ansia normalizadora de la cultura gallega incorporó ese genérico “lo femenino” para subrayar que Galicia era una nación que no permanecía confinada en el “retraso” patriarcal premoderno, que estaba a la altura de su contemporaneidad, y en ese discurso las políticas, las producciones y las representaciones de las mujeres son un síntoma⁴.

3 ¿Cómo se incorporan estas escritoras a “lo común”? Desde las posiciones más conservadoras se aceptan e incorporan “las herederas de Rosalía”. Es cierto que la genealogía rosaliana había sido una táctica que el feminismo galleguista/nacionalista puso en práctica desde la década de 1980 para autorizar esta “gramática violenta” disidente, pero al mismo tiempo, resultó (y resulta) bastante fácil vaciarla de contenido político cuando la *imago* rosaliana responde a una minusvaloración y mistificación de la escritora. Así pues también se puede convertir a Rosalía en un cuchillo de doble filo, y por eso conviene leer con cuidado qué estrategias se utilizan para naturalizar, sobreexponer y controlar las disidencias de las escritoras bajo la exhibición de una aparente aceptación.

4 El estudio histórico demuestra que nada fue regalado. Las revistas feministas de este período dan buena cuenta de ello; consúltese el portal web *A Saia. Hemeroteca Feminista Galega* (González Fernández y Mariño Costales, 2014).

El testimonio y la ficcionalización de la historia

Cárcere de Ventas y *Piratas* me parecen casos paradigmáticos para pensar la conversión de un patriarchivo de la (com)unidad en un archivo de la comunidad que incorpore, y no solo añada, la memoria y el relato de la diferencia sexual y la sexualidad. Los propongo como marco de análisis heterodoxo porque con ellos veremos que la memoria de la experiencia de las mujeres se convierte en un factor decisivo de ese nuevo archivo comunal que propone el feminismo nacionalista en un momento en que la “gramática violeta” forma parte ya del repertorio cultural. Se trata de dos textualizaciones de la memoria que, aunque muy diferentes, me parecen relevantes para analizar en qué términos se renegoció el espacio *entre* de la diferencia sexual, la sexualidad y la nación. *Cárcere de Ventas* (2005) escrito por Mercedes/Mercè Núñez, es un libro de memorias que recoge la experiencia en una prisión para mujeres en los primeros años del franquismo. La autora lo escribe como documento y testimonio, ya que responde, según declara ella misma en la primera edición, a la petición expresa de las prisioneras: “Explica a los de la calle lo que has visto aquí” (Núñez 1967: 12). Por su parte, *Piratas* (2009), de María Reimóndez, es una propuesta híbrida entre la novela de aventuras y la novela histórica. En él se ficcionaliza la vida de las dos conocidas piratas inglesas del siglo XVIII, Mary/Mark Read y Anne Bonney, cuyas vidas, cuerpos e identidades se triangulan con un poderoso personaje –de ficción–, una esclava negra liberta, Madame Ébano, que guarda la memoria de la esclavitud, ejerce de sanadora y es la única instruida de las tres. *Piratas*, escrita en tercera persona, cede a menudo un lugar para la memoria de la llegada al lesbianismo, la articulación de la identidad sexual contada en primera persona y las ansias de libertad asociadas desde el romanticismo con el tópico del pirata en el mar. La novela subraya, por medio de la paradoja, quiénes pueden escribir y fijar su propia memoria y quiénes quedarán a expensas de la historia oficial. Cu-

riosamente Madame Ébano/Malinke hará memoria de su vida en una larga carta, sin duda para dar voz al sujeto político más silenciado por su raza y deshumanización por medio de la esclavitud. Sin embargo Mary/Mark Read, excelente soldado y pirata pero analfabeta, solo cuenta con la memoria oral, desordenada, que aparece cuando le asaltan sus recuerdos y cuando relata su peripecia vital a Charles Johnson, el autor real de *A General History of the Pyrates* (2ª. ed. 1724), contemporáneo de Read y Bonney y, de hecho, su primer biógrafo. La Mary Read que ficcionaliza Reimóndez tiene un gran interés en que se conserve la historia de su vida, y se siente traicionada cuando descubre que Johnson, el escriba al servicio del patriarquivo, y por lo tanto, el escriba de la “ley” y la “patria”, tergiversa su relato para perjudicarla en el juicio del final de la novela. Desde la ficción, *Piratas* quiere ofrecer la “verdadera” historia de Mary Read, la que no recogió Johnson y por esa razón son sus memorias las que articulan la trama⁵.

A pesar de las diferencias abismales en el tono y en la intención de ambos libros, tanto la traducción gallega de las memorias carcelarias de Núñez como la novela de Reimóndez, actúan como síntoma de ese momento histórico en que las instituciones políticas elaboran leyes y acciones de género, sexualidad y memoria histórica. Se trata de un breve paréntesis durante el cual los gobiernos de Galicia –el bipartito PSdG-BNG, entre 2005 y 2009– y de España –PSOE, entre 2004 y 2011– utilizan estas políticas para hacer muy evidentes los cambios. Dan un salto hacia adelante para visibilizar y legitimar nuevos roles, y dan un salto atrás para recuperar las memorias y hechos que habían ocultado tanto la bota de Franco como el pacto de la Transición. No exentos

5 Zoé Valdés, Alain Surget o Mireil Calmel reescriben la historia de estas piratas en la primera década del siglo XXI, lo que confirma que el texto de Reimóndez es el indicio de un cuestionamiento generalizado.

de importantes conflictos, incluso entre sus filas, e importantes contradicciones, estos gobiernos constituyen un paréntesis –¿o un espejismo?– en el giro conservador que fuerza el PP a partir de la era Aznar, y aún más a partir de la llamada “crisis económica”.

Ambos libros responden a una voluntad de transformar el patriarquivo, dando testimonio de las oprimidas y las silenciadas. Una desde el testimonio del trauma y de las víctimas de la guerra; la otra desde la diversión y la intriga de una novela de aventuras híbrida en que las heroínas/víctimas actúan al margen. Ambas autorizan voces que no necesitan encardinarse en primer término en las reglas de la nación y su tendencia totalizadora, aunque, como veremos, estos textos problematizan el marco nacional. Es el puente entre ambas obras, lleno de riesgos, el que me permite interrogarme sobre cómo se resignifican estas experiencias del pasado en el archivo de la comunidad, así como su capacidad para establecer vínculos.

La memoria de las presas de Mercedes Núñez *Cárcere de Ventas* es la traducción gallega de la crónica que Mercedes Núñez hace de las prisiones franquistas en *Cárcel de Ventas* (2005). La primera edición, española, aparece en una editorial comunista de París (1969), y forma parte de un programa de recuperación de narradoras imprevistas de la guerra civil y el exilio. El libro no cumple ninguno de los criterios exigidos para ser tenido en cuenta dentro de la literatura gallega en sentido estricto, sin embargo acostumbro a afirmar que Mercedes Núñez es una “escritora” de tres libros: sus dos volúmenes de memorias y la biografía que le escribe Carme Vidal, y que en sí misma constituye una peripecia en contra de los fascismos y a favor de la dignidad de las mujeres como víctimas⁶. Mercedes Núñez no formaría parte de

6 Hija de catalana y gallego, participa esporádicamente de las actividades del Centro Galego de Barcelona, se relaciona con los círculos higienistas y trabaja

este corpus si Carme Vidal no hubiese tenido un empeño político en crear canales para la recuperación de la memoria histórica específica de las mujeres gallegas y escribir su biografía. La pregunta es, ¿en qué medida influyen en la constitución de vínculos en el ámbito de lo literario escritoras como Syra Alonso o Mercedes Núñez, consideradas testimonios y no narradoras? No escribían en gallego –por lo tanto rompían con el criterio filológico–, no son narradoras de ficción, y tampoco habían sido consideradas, hasta ese momento, destacadas figuras del galleguismo. Pero Carme Vidal hace una apuesta muy fuerte, perseverante, política y existosa. En *A Nosa Terra*, una editorial de trayectoria marcadamente nacionalista y que tiene como objetivo expreso producir solo libros en gallego, crea la colección “Mulleres”. El catálogo de la colección constituyó en sí mismo una propuesta osada y en cierta manera un inventario de esas “narradoras no previstas”, ya que se proponía publicar biografías, memorias y cartas de mujeres de la historia de Galicia del siglo XX, traduciendo casi siempre el texto original al gallego. En esto se distingue de los criterios de Isaac Díaz Pardo, el máximo referente en la preservación de la memo-

en el Consulado de Chile en Barcelona. Participa en la defensa de Barcelona, es encarcelada y llevada a la cárcel de Ventas, en la que se hacían mujeres y niños y se cometen todo tipo de atrocidades. Cuando sale de prisión, huye a Francia y en París acaba por participar en la *résistance*. Detenida por los nazis, la confinan en el campo de exterminio de Ravensbrück. Se niega a regresar a España hasta que finaliza el franquismo y acaba por ser la primera delegada gallega de la Amical Matthaussen en Vigo. *Cárcel de Ventas* y *El carretó dels gossos* (Barcelona, 1980), escritos respectivamente en castellano y catalán, recogen una memoria de voluntad colectiva, no únicamente personal e íntima, del confinamiento en Ventas y Ravensbrück. Es el testimonio de la comunista que habla en nombre de las encarceladas y silenciadas, que se responsabiliza de la memoria de todas ellas y con este testimonio documental establece un vínculo de afectos con las víctimas. Antón Riveiro Coello reescribe en parte su vida en la novela *Laura no deserto* (2012).

ria histórica, quien en la desaparecida Edición do Castro mostró su empeño por publicar todo tipo de materiales con las mínimas intervenciones editoriales posibles; su intención era reproducir el documento de manera fidedigna, aunque fuese menos legible, para no velar ni el testimonio ni la verdad⁷.

Carme Vidal supo encontrar un lugar visagra en el feminismo y postnacionalismo⁸ sin necesidad de usar ese concepto. Desde una posición legitimada y cargada de intención política, hace suyo el concepto etimológico de nación, es decir, el vínculo del origen y el vínculo familiar, para recuperar esas vidas. Son los cuerpos de las autoras, y no sus textos, los que legitiman su inclusión en el archivo. La propuesta funcionó y estas biografías y memorias se incorporaron con mucho reconocimiento y pocos cuestionamientos. ¿Qué mecanismos utilizó Carme Vidal, quien, por otra parte, ha sido y es una infatigable y ferviente nacionalista y defensora del idioma gallego? El relato biográfico y la traducción. En momentos en que las políticas y el discurso dominante era sensible a las experiencias silenciadas de la guerra y la represión, y a la reivindicación de las mujeres, el cuerpo de la autora justifica el corpus y, la traducción al gallego evita el rechazo que provocaría romper con el hegemónico criterio filológico. La traducción, entonces, dota de porosidad, permeabilidad y complejidad el campo cultural.

7 En la colección “Mulleres” se publicaron biografías de actrices como la Bella Otero o María Casares, diarios del exilio en México de Syra Alonso o la traducción de ese libro olvidado de Mercedes Núñez: *Cárcel de Ventas*. Cuando la colección se interrumpió Carmen Vidal estaba siguiendo la pista a otras mujeres de vidas intensas como Hortensia Blanch Pita (Silvia Mistral), o María Luz Morales.

8 Es un concepto común en el iberismo angloamericano, en particular en Joseba Gabilondo y Kirsty Hooper, y que desde Galicia ha estudiado Burghard Baltrusch.

La pregunta sobre la vigencia del criterio filológico es, de hecho, uno de los interrogantes espinosos que tienen encima de la mesa las literaturas que se definen en primer lugar por el idioma cuando se convierte en síntoma visible de la nación, como le ocurre a las literaturas del marco ibérico, incluidas la española o la portuguesa. Creo que existe consenso al considerar que los prejuicios de diferencia sexual/clase/sexualidad a lo largo del siglo XIX y XX operan en relación al idioma, que se ha gestionado a menudo como privativo de “una” manera de entender la nación –la lengua de la (com)unidad–, y que ha regulado la diferencia sexual y la sexualidad de manera restrictiva, como se hace evidente en el patriarchivo. Rosalía de Castro constituye un buen punto de partida para pensar todos estos conflictos en la línea que abre Vilavedra (2012). Así pues, la elección de idioma por parte de las escritoras no es inocente, a menudo es la consecuencia de las dificultades que encontraban las mujeres en los discursos nacionales –que las confinaba en roles restringidos– y eso se debe tener en cuenta en la vertebración de la memoria en común. Además, no lo olvidemos, el idioma, la lengua en que se establecen vínculos, en que se aprende el mundo, es una experiencia ligada al cuerpo, algo que suele quedar relegado por las aproximaciones sociolingüísticas más normativas. Y como la experiencia no es normativa sino que es la norma la que pretende ordenar la experiencia, conviene no olvidar lo que afirmaba Hélène Cixous (2004: 127) respecto de su propia infancia cuando dice que ella “subía y bajaba la escalera de las lenguas”.

Aunque la historiografía literaria ha conseguido problematizar los límites del criterio filológico, lo cierto es que los discursos literarios nacionales no se atreven a afrontarlo en tiempo presente, y lo hacen solo de manera excepcional y retrospectiva, justificando con circunstancias históricas esta excepción, entre otras cosas por los mecanismos de legitimación y autorización que ejercen un

canon nacional. La literatura catalana reciente, sin embargo, nos ofrece un caso que permite añadir elementos al debate sobre el criterio filológico y la aceptación de las excepciones. Uno de los textos *orgánicos* del Tricentenario de la Guerra de Secesión de 1714, que acompaña la celebración independentista de Cataluña, es la novela histórica *Victus* (2012). Su autor, Albert Sanchez-Piñol es uno de los más conocidos y populares narradores catalanes en catalán y la editorial, La Campana, cuenta con una trayectoria nacionalista incontestable, pero el texto original está en español, aunque existe traducción al catalán. Sorprendentemente *Victus* quiebra, sin que haya discusión, el criterio filológico. Sin entrar en muchos detalles, aunque la recepción de este libro es bien interesante, el interrogante que me interesa resolver es: ¿qué evita la polémica en un momento tan sensible a todos los indicadores nacionales? A mi modo de ver la figura pública del autor como intelectual nacionalista es muy relevante, pero una de las razones más poderosas es la misma que permite la inclusión en el archivo de la colección “Mulleres” de Carme Vidal sin polémica: la memoria (histórica). Al estudiar las memorias de la guerra civil y el exilio de las mujeres gallegas intenté indagar y demostrar el deseo de escritura de esas narradoras no previstas para legitimar la inclusión de sus textos en el corpus gallego, pero el caso *Victus* me lleva a pensar que no es el deseo de escritura sino sobre todo el valor como documento de la memoria histórica lo que ha legitimado la narrativa testimonial de estos corpus liminares, en un territorio entre lenguas, en un territorio entre géneros (González Fernández 2009). Sin duda, algunas de las ideas del postnacionalismo han calado en los uniformes de la nación, pero no creo que sea esta la razón de la aceptación sin discusión desde las filas nacionalistas. El archivo encuentra en la memoria particular de Mercedes Núñez un argumentario excepcional, en todas sus acepciones, para alimentar la memoria histórica, que es una me-

moria que toma partido, y dando un salto atrás no solo rescata el pasado sino que legitima el presente.

Las piratas de María Reimóndez y la sexualidad

La relevancia de *Piratas* (2009) de María Reimóndez radica justamente en lo contrario, en el poder de la ficcionalización de personajes históricos que no encajan en el marco de la memoria histórica pero ofrecen muchos argumentos para una historia de la identidad lésbica y del feminismo. Mary Read, travestida como Mark Read, y Anne Bonney, dos piratas británicas bien conocidas como luchadoras y lesbianas, pasadas por el filtro de la ficción, proveen de modelos, de espejos de ficción, y actúan como legitimadoras de una posición identitaria y política. La autora explicaba que es “en parte unha novela de piratas, e tamén unha novela histórica pero ten moitas outras facetas” (Reimóndez *ápu*d Xerais 2009). Esto sitúa a Reimóndez en una línea de escritoras gallegas de la que forman parte María Xosé Queizán, referente obligado en la literatura gallega de mujeres y en la literatura feminista, y Teresa Moure. Entre ellas median muchas diferencias y una significativa distancia generacional, pero comparten un perfil autorial semejante: el de la escritora feminista y nacionalista que planea y lleva a cabo un proyecto literario ambicioso, y que al mismo tiempo actúa como intelectual comprometida y activista. En estos casos el texto autorial es tan relevante como el texto de creación. Cuando se lee literatura con una autoría explícita, leemos textos ligados a cuerpos, aunque lo que sepamos de estos cuerpos, es decir, el relato autorial, también sea texto⁹.

9 Me parece relevante explicitar por qué razón he elegido este libro y no otros que me parecen fructíferos y necesarios para analizar el papel de la ficción feminista y la memoria. Podría haber elegido títulos de las autoras citadas, por ejemplo *Antígona ou a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán es una obra de teatro en defensa de la razón de Antígona localizada en la Edad Me-

Reimóndez elige una memoria excéntrica completamente desligada del discurso nacional. Mark Read en su primer encuentro con Madame Ébano responde como corresponde al estereotipo romántico del pirata: “Polo que a min respecta non hai patrias nin conquistas, só mar” (Reimóndez 2009: 175).

La novela se organiza en tres partes o colores: el azul del mar, el rojo de la sangre y el negro de la prisión, y la sangre de las heridas confundiéndose con la sangre menstrual ocupa muchas de las páginas en las que se explica el reconocimiento de Mark como Mary; la épica muestra así una nueva relación con los cuer-

dia gallega, un momento fundamental para la narración de los orígenes de la nación, o bien su novela *Amor de tango* (1992), que reconstruye la historia de la ciudad de Vigo al tiempo que recrea la vida de las obreras en los intensos años 1920 y 1930. Pero estas obras serían los antecedentes, no un síntoma de la negociación que se produce en la primera década del s. XXI. Podría haber elegido *Unha primavera para Aldara* (2008), una exitosa obra teatral de Teresa Moure, situada en un convento del siglo XV en el que nos encontramos con una relación lésbica entre una sabia abadesa y una mujer que ejerce de soldado. Esta obra, que empezó siendo un guión para televisión, recibió los premios de teatro Rafael Dieste 2007 y María Casares 2009 y en su segunda edición aparece incluido en una colección juvenil, “Fóra de xogo”, lo que añade muchos elementos que hacen aún más interesante su caso, y se escribe en el período que me interesa. Sin embargo, las obras citadas ubican la acción en un episodio de la historia de Galicia y se reescriben incardinando la recuperación ficcional de la experiencia de las mujeres en un momento fundamental de la historia de la nación. La memoria feminista y lésbica debe negociar en primer término con el lugar y la memoria de la nación, cuestión interesante, sin duda, y que recogen en cierto modo la intención de los textos fundacionales del pensamiento feminista reciente: *A muller en Galicia* (1977) e *Recuperemos as mans* (1980) de María Xosé Queizán. Es decir, nos llevaría a plantear las dificultades de la negociación de diferencia sexual y la sexualidad contra los privilegios del discurso de la nación; el “ellas” frente al “nosotros”. Lo que convierte a *Piratas* en un síntoma es precisamente el cambio de marco, el hecho de escribirse desde fuera del discurso nacional, de la nación como origen, del documento histórico, de los personajes modélicos.

pos. Ninguna de las tres protagonistas tiene la más mínima relación con Galicia, ni siquiera a través de esas peripecias vitales que permiten encontrar “un gallego” hasta en los lugares más insospechados, que es uno de los tópicos constituyentes de la emigración cuando se concibe como forma simpática de expansión nacional. El hecho de ser piratas en mares y tierras de frontera acentúa los conflictos con la nación y con sus instituciones de control. Del mismo modo en que actúa la narrativa distópica, es el alejamiento del presente y la huida de la identificación nacional lo que permite que esta ficción problematice de manera más eficaz las cuestiones identitarias.

Piratas propone un pacto de lectura inicial que promete diversión, entretenimiento y aventuras que se sitúa en el polo opuesto al documento del trauma de Núñez. El pacto de lectura inicial parte de la apariencia apolítica; la cubierta del libro, deliberadamente infantil, contribuye de manera decisiva. El enredo que provoca el descubrimiento de que Mark Read es en realidad Mary Read no solo provee pasajes humorísticos, sino que propicia la retransca, ese humor crítico que produce unas buenas risas, ese humor que entretiene al tiempo que le da profundidad a las afirmaciones de los personajes. La novela, desde el principio, responde a un programa de defensa de la libertad de las mujeres y del lesbianismo cargado de críticas a la Historia, aventuras, cuestionamiento de las identidades, amor, celos y sexualidad explícita. Es cierto, sin embargo, que poco a poco, según avanza la toma de conciencia de Mary Read, el tono se transforma, y la promesa de felicidad (lectora) lleva a la constatación del triste final de las silenciadas. Reimóndez elige unas protagonistas que rompen con la moral, que no se pueden reducir a los estereotipos de mujeres “buenas” del discurso heteronormativo. Ambas piratas, Mary y Anne, sin caer en el extremo de la *femme fatale*, tienen la capacidad de mentir, robar y matar, y

la ejercen, aunque ya sabemos que en las novelas de aventuras la muerte es una peripecia, no un dilema.

Cárcere de Ventas y *Piratas* son los extremos del marco en que se articula una memoria en común de las mujeres y las lesbianas; una memoria que no es particular, que sale del gueto, que se entreteje con la memoria de la comunidad y que parte de los cuerpos como lugar desde el que decirse.

Núñez retrata las víctimas del fascismo en unas circunstancias extremadamente precarias, en un lugar de excepción, de no-derecho: la prisión franquista es lugar de tortura y hacinamiento. Los episodios de su libro relatan con detalle y precisión las carencias higiénicas que muestran la cárcel como el más abyecto de los lugares y desvela cómo se produce el proceso de deshumanización de las enemigas en esos primeros tiempos del franquismo: falta de vestidos, material de aseo o lugares adecuados para dormir; marcas físicas y psicológicas de la tortura; el castigo a las madres por medio de las lesiones físicas, la muerte o el robo de los hijos; la imposibilidad de velar convenientemente los cadáveres por la presencia de las ratas; o la ausencia de condiciones higiénicas. Los cuerpos de las presas evidencian el ensañamiento de un régimen que se había maquillado como dictablanda.

Los cuerpos de *Piratas* son mucho más afirmativos y celebrativos porque su lugar de excepción está fuera de la ley. O casi. Hasta su muerte se resisten a ser domadas en la casa del amo: la pirata en el barco reniega del corsario y el soldado; la liberta en el prostíbulo goza de la libertad de no tener que hacer disponible su cuerpo gracias a ser una sabia de las hierbas. Las tres protagonistas rompen con los estereotipos de una feminidad blandengue que se articula a partir del prejuicio de la inferioridad física y la dependencia del varón. Mary Read tiene el cuerpo de un buen soldado bien entrenado. Vestida por su madre desde la infancia como niño para asegurar la supervivencia de ambas en tanto que

huérfana y viuda, entra a servir en el ejército y luego empieza a navegar. De ella se destaca su fuerza física. Por su parte, Anne Bonney, que nunca oculta su identidad como mujer, también es una mujer fuerte y respetada por su carácter. Tanto la blanca pero sucia Anne como la negra y perfumada Madame Ébano destacan por su atractivo físico. La novela incluye muchas escenas sexuales, en las que el juego continuo de cuerpo y ropas subraya el erotismo, cuestiona las identidades y evita la lectura voyeurista.

Este marco provee de memoria numerosos nudos que permiten replantearse el pasado en relación a la biopolítica. Este desplazamiento de la narración de la nación hacia los cuerpos permite dar un giro muy importante y adecuado a la crítica de la memoria. Recuperar esos cuerpos nada o poco representados no constituye a penas un acto de reparación histórica que sirva para parchear las ausencias, visibilizando lo oculto, y que se limite a completar una narrativa de la memoria. Recuperar esos cuerpos hace pensables sus experiencias, su deseo, sus vínculos. Las presas, las comunistas, las asesinadas, las madres torturadas, las negras liberas y sabias, las lesbianas, las trans, las mujeres que pueden matar como las piratas, desordenan el relato de la (com)unidad y lo transforman en una memoria en común, cosida con los retazos de todas esas memorias particulares, que se incorporan sin que la nación actúe como un corsé, pero que pasan a formar parte del archivo.

Memoria, amnesia, nostalgia y fascinación

Pensar la memoria de los cuerpos implica al menos problematizar la negociación de la amnesia, la nostalgia y la fascinación aunque sea solo brevemente.

Carolee Schneemann, una de las artistas feministas de cabecera para pensar la escritura, la cultura desde el cuerpo sexuado femenino y su inscripción, formulaba una paradoja que afecta a la

vertebración de la memoria: la urgencia de presente y la amnesia frente al pasado reciente, que es el primer concepto que me interesa. “Vivimos en una cultura del olvido que perpetra una especie de negativa auto-inducida en la que el significado del pasado reciente se pierde continuamente o es deformado... de la misma manera que la historia feminista fue siempre perdida o deformada” (Scheneemann *ápu*d Kauffman 1998: 79).

Esa amnesia conduce al síndrome de la inauguración adánica reiterada, lleva a tomar por nuevo lo que no es tal, e induce a un debilitamiento de cualquier posicionamiento que pretenda ser político ya que carece de la legitimación que confiere la herencia recibida. La herencia no es apenas una selección de lo que se recibe y debe ser gestionada con sus contradicciones. Eso implica que cada individuo, grupo o comunidad asume su deuda de recuperación de su pasado con las herramientas epistemológicas e ideológicas de su tiempo.

Ya hemos visto que Carme Vidal articula una estrategia eficaz que rescata el documento del archivo y hace inteligible los cuerpos de las represaliadas. Por su parte, María Reimóndez recurre a la ficción en un momento en que la memoria del lesbianismo en Galicia está apenas empezando a relatarse¹⁰. Los libros de Núñez y Reimóndez, entre otros, disponibilizan esas narra-

10 De hecho, muy poco antes de la publicación de *Piratas* el investigador Narciso de Gabriel documenta en *Marcela e Elisa. Alén dos homes* (2008) el primer matrimonio gay de España formado por dos maestras. Conviene recordar que en 2004 se aprueba la llamada Ley integral contra la violencia de género; en 2005 la Ley del matrimonio entre personas del mismo sexo; y en 2006, tras muchas dilaciones, por fin se aprueba la Ley de memoria histórica, derogada de facto por el gobierno Rajoy. La legalización, sin embargo, necesita de una narrativa que legitime la norma, que haga inteligibles, pensables, vulnerables y gozosos esos cuerpos. Que proporcionen imaginario, símbolos, reconocimiento, testimonio, documento y emociones (la empatía es la clave).

ciones de experiencias diversas mostrando que ese giro al pasado se produce desde una recuperación de los cuerpos.

El segundo concepto implicado en esta negociación es la nostalgia. La recuperación del pasado de una comunidad se ha fundamentado a menudo en ella hasta convertirse en tópico. La *saudade*¹¹, tematizada y convertida en una explicitación de la ausencia y alejamiento de un origen –no solo geográfico–, ha dado lugar a una producción cultural abundante. Además el nacionalismo gallego en el siglo XX lo elevó al rango de rasgo psicológico diferencial. Pero, más allá de esta formulación *anosada* (hecha nuestra), la nostalgia abre su propia constelación conceptual, con términos como origen, edenismo, paraíso original, evasión del presente, dialéctica pasado-futuro... En general descreo de ese tipo de narrativas, porque han fomentado la idealización conservadora del origen, de la casa, suelen responder a una tendencia muy acusada por recuperar esos episodios genesíacos, edénicos, como pértiga que permita saltar a un futuro indefinido sin tener que enfrentarse al presente y olvidando de manera calculada parte de la herencia. Esa *saudade* edénica vendría a comportarse casi como la cara opuesta a lo que denunciaba Carolee Schneemann, ya que fomentaría una ausencia de presente, una postergación de los desafíos que atañen y piden respuesta. Los discursos de la nación, que por definición parten de una narrativa de lo que liga a la “casa”, al origen, tienen una larga experiencia en ese salto con pértiga al que me refería.

11 El concepto de *saudade* entraña una gran variabilidad. Dicho de una manera muy simplificada, en la cultura popular portuguesa remite a una nostalgia del imperio perdido, en la gallega se vincula con el relato de la emigración y en la brasileña ha sido tematizada por la *bossa nova*. Desde el discurso intelectual, filosófico y artístico hay innumerables aproximaciones que remodelan el concepto bajo nuevas significaciones que lo hacen más transversal y complejo.

La nostalgia también abre debate en las narrativas feministas y lésbicas, atravesando posiciones políticas y discursos identitarios, aunque estas carezcan de una tradición narrativa secular que permita un regreso confortable al pasado. Sin embargo, su formulación es diferente porque, como afirmaba Alicia Ostriker (1985 *ápu*d Green 1991: 296), los hombres pueden desear ser Hamlet pero qué mujer querría ser Ofelia. Partiendo de ella Gayle Green consideraba la nostalgia, que etimológicamente significa la vuelta al hogar, como reaccionaria, ya que devuelve a las mujeres a estereotipos regresivos y formas productivas de memoria feminista liberadora y progresiva. “In fact, nostalgia and remembering are in some sense antithetical, since nostalgia is a forgetting, merely, regressive, whereas memory may look back in order to move forward and transform disabling fictions to enabling fictions, altering our relations to the present and future” (Green 1991: 298). Aunque reconozco que no se puede resolver las implicaciones políticas y simbólicas de la nostalgia de manera apresurada, si para Green la memoria surge como respuesta a momentos de crisis, para Stuart Tannock es justamente lo opuesto. Él defiende que la nostalgia es un elemento crucial en la estructura de los sentimientos en la cultura occidental de la Modernidad ya que la invocación de un pasado precisamente es respuesta a un presente deficiente.

The nostalgic subject turns to the past to find/construct sources of identity, agency, or community, that are felt to be lacking, blocked, subverted, or threatened in the present. Invoking the past, the nostalgic subject may be involved in escaping or evading, in critiquing, or in mobilizing to overcome the present experience of loss of identity, lack of agency, or absence of community. (1995: 454)

En su estudio sobre historia de la música pop y el proyecto de una *lesbian nation* en la década de 1970, Karin Quimby (1997: 193) afirma que “the personal is nostalgic is political”, y lo pone en relación con las contradicciones que esa mirada hacia el pasado provoca en las entrevistadas las recopilaciones nostálgicas de música de la década de 1970. Por una parte, se añora y celebra con tristeza un tiempo lleno de posibilidades, y al mismo tiempo, dicen ellas, se constata la derrota de una *lesbian nation* que no se llegó a materializar. La *lesbian nation*, recordemos, fue una de las propuestas más destacadas del feminismo radical, la denominada “solución feminista”, tal como se afirmaba en el subtítulo del libro de Jill Johnston (1973). Esa nostalgia de una comunidad feliz y emancipada pero nunca realizada remite a una fantasía de sororidad, de *sisterhood*, de identidad afirmativa pero homogénea: “a certain nostalgic lesbian feminist fantasy of sisterhood (of a white, middle-class kind, at least). The fantasy of a homogeneous lesbian nation is much harder to sustain today with the increased awareness of women’s vast differences from one another” (Quimby 1997: 187).

Piratas se puede leer desde esa nostalgia que, como hemos dicho, se nutre de materia ficcional para cubrir una memoria vacía y contestar el documento histórico. Las tres protagonistas parecen haber construido una red de relaciones exclusivas entre mujeres iguales basada en el amor y la liberación de todo tipo de opresión contra las mujeres; de hecho en las intervenciones de Mary Read y Madame Ébano hay continuas denuncias explícitas de todo tipo de violencia física, institucional o simbólica, que vienen a contrarrestar cualquier tentación de edenismo evasivo y, por lo tanto, cuestionan la idea misma de origen en el relato de la nación. Lo que hay de nostálgico en esta revolución hecha desde la lucha y el amor responde a una política que no solo se alimenta de memorias perdidas sino que provee de argumentos para el análisis de las violencias presentes.

El tercer concepto que apunto en esa negociación es inevitable en la memoria vinculada al trauma: la fascinación. Alain Badiou habla de la fascinación ante el horror a la que está sometido el ser humano:

Estamos obrigados a considerar que a atrocidade fascina, é un dato da natureza humana. A memoria non é un remedio inmediato contra esa fascinación. No caso dos desastres políticos, dese horror absoluto que foi Auschwitz, a cuestión fundamental é procurar acompañar a lembranza cunha intelixencia crítica do que pasou alí. A homenaxe que se lle rende ás vítimas non abunda. (2005: 6)

Aurora Marco, una de las investigadoras que con más empeño se ha dedicado a recuperar la memoria de las mujeres, recuerda que el trato que recibían como botín de guerra era una forma específica de violencia contra ellas, basada en el abuso sexual, en la violación de un cuerpo marcado por la pertenencia, la reproducción y el origen.

Os golpistas chamábanlles as *queridas* dos *bandoleiros*. E exercían sobre elas unha sorte de represión que engadía á absoluta brutalidade empregada cos homes un elemento patriarcal, do que a máxima expresión era o abuso sexual. Querían escarmentar a unha caste de mulleres que desafiaban o réxime coa súa liberdade. (Pérez Pena 2014)

La colección “Mulleres” provee un nuevo marco para pensar la comunidad nacional que incluye a las mujeres. El confort de la nostalgia se substituye por una memoria reactiva, que extiende la responsabilidad del testimonio al lector pero también lo fascina. La acción de recuperación, narración, estudio y visibilización de

estas vidas se pone en marcha, sin duda, desde las filas feministas. Historia, memoria e identidad nacional confluyen a menudo en este momento en el que la recuperación de las silenciadas coincide con la monumentalización de la memoria histórica de 1936. En cierto sentido un libro como el de *Cárcere de Ventas* se concibe como monumento de tinta que provee de argumentación la creación de la identidad política y cultural de la nación.

Pero la fascinación también actúa en el caso de esas otras figuras que han quebrado las normas y se descubren retrospectivamente. Es la fascinación por las heroínas, por aquellas mujeres excepcionales que recogen *nuestros* deseos proyectados en el futuro.

Cuerpos, vínculo y política de archivo

Acabo, intentando responder a dos preguntas. La primera: ¿cómo se leen estos textos que se hacen cargo de las iguales? La primera lectura, sin duda, tiene que ver con el poder regulador del archivo y como se utiliza en la articulación de la memoria en común, pero también con el poder de la posibilidad del duelo. Obviamente, el marco que venía dado era el del pacto de la Transición, fundamentado en el olvido de vencedores y vencidos que se está operando en este momento, pero me interesa apuntar la especificidad de la experiencia (los cuerpos y las vidas de las mujeres) y su memoria (el relato). Me interesa en particular el caso de Mercedes Núñez porque ella escribe los cuerpos de las víctimas con todo detalle sin apenas filtros, intentado acomodar su testimonio a la fuerza brutal de la mirada documental. Una “prueba de autenticidad”, un “reportaje de la prisión” como dice Marcos Ana (*ápu*d Núñez 1967: 7) en su prólogo a la primera edición. Los cuerpos de las otras mujeres son la evidencia del daño y del trauma, pero también hay que decir que tanto cuerpo torturado y tanta abyección puede saturar y hacer insoportable la lectura de tanto horror.

Esta negociación de la memoria histórica de las mujeres abre un nuevo interrogante sobre la negociación de estas memorias parciales en la mesa común que tiene que ver con la lectura de la historia como proveedora de modelos y singularidades. Me refiero a la fascinación que ejerce la heroicidad, en este caso, la heroicidad de las víctimas. ¿Cómo se han leído y cómo se leen estos textos? ¿Como experiencias específicas de las mujeres sometidas a un marco de silenciamiento específico? En tanto que documentos de la represión y el trauma parecen responder a una especie de “justicia histórica”, a una apropiación del archivo cerrado, y al mismo tiempo el relato de la (com)unidad ensalza la excepcionalidad y la heroicidad de estas mujeres, las encorseta en el estereotipo. De nuevo Marcos Ana da las pistas sobre la lectura que el discurso patriarcal del trauma les concede a ellas como víctimas:

[...] aquellas mujeres, las mujeres presas, que fueron siempre nuestro orgullo y de quienes no hemos escrito aún lo necesario. En *Cárcel de Ventas* vemos cruzar ancianas como fuertes raíces; madres con sus hijos en brazos o en el vientre todavía; jóvenes, adolescentes, con tan sencilla grandeza, incluso ante el sacrificio supremo, que conmueve hasta el llanto su fuerza insospechada. Parece que los hombres estuvieran hechos para soportar esas pruebas, pero es justo recordar que las mujeres, en aquella hora, rayaron no pocas veces a más altura que nosotros. (Núñez 1967: 8)

En el sincero reconocimiento de Marcos Ana a las compañeras revolucionarias se evidencia la singularidad sacrificial de la experiencia de las mujeres, la tipología de la mujer confinada en la extrema vulnerabilidad en todas las edades de la vida –la anciana, la madre y la joven– en las que al hombre se le reconoce autonomía o saber. Se evidencia también, con una naturalidad sincera y por eso más letal, la tradicional conversión de los cuer-

pos femeninos en alegorías sobre las que se proyecta el relato de la comunidad: el origen, la procreación, el futuro. Todo ello re-
donda en la consideración del carácter excepcional de su sacrificio. Este prólogo de Marcos Ana no aparece en la edición gallega y se sustituye por la biografía, profusamente documentada, de Carme Vidal. Se propone, pues, un nuevo contrato lector: el testimonio de Mercedes Núñez se leerá desde la memoria del trauma, el republicanismo, el comunismo, pero también en la intersección del nacionalismo y el feminismo. Porque la consideración de las mujeres como sujetos entra en conflicto con esa retórica sacrificial, aunque sea utilizada por un camarada político que también ha sufrido la misma experiencia.

Mucha de la literatura crítica sobre la escritura y la documentación del trauma ha tratado esta cuestión. Fascina el horror de las víctimas pero también fascinan las heroínas. Por esa razón también nos fascinan los tres personajes de *Piratas*. Ellas se debaten en el marco de la abolición de la esclavitud y la institución matrimonial como relación amo-esclava, y que se debate tanto en los círculos abolicionistas como feministas. Frente a esta esclavitud de blancas y negras, *Piratas* propone una *lesbian nation* apoyándose en una política de los afectos y la sexualidad entre iguales. El final de la novela es precisamente una provocación a pensar un mundo de mujeres en el que ellas pueden ser heroínas. Mary Read, la pirata travestida de hombre tiene un final digno de heroína. Muere sin claudicar de sus convicciones. La heroína de esta *lesbian nation* fascina para interrogar y nos responsabiliza de la lectura, del poder político de la lectura.

El segundo interrogante es: ¿cómo pueden actuar como vínculo para un memoria en común y específica, gallega? Quimby formula de manera muy productiva el papel de la “memoria popular” de la comunidad lesbiana en sus entrevistas sobre la *lesbian nation*. Ella parte de una forma de reconstrucción del pasado

en la que la memoria activa la reconstrucción de hechos pasados en la que lo prioritario, más que la verdad es la proyección del pasado sobre el presente.

For subcultures and politically oppressed groups, restaging the past can be an act of recuperation and resistance. Given the paucity of any official lesbian history, the investigation of popular memory remains a crucial way to assess lesbian consciousness. Popular memory functions as one way to reconstruct past events, not so much to distinguish a certain truth as to show how that past gets interpreted and informs present-day lesbian culture and consciousness. (1997: 194)

Mercedes Núñez y María Reimóndez, que parten del testimonio y las evidencias de la historia, modelan el vínculo a través de la constatación de un pasado, es decir, de la superación de la amnesia, y la articulación de emociones que conmueven: entre la nostalgia y la fascinación.

Mercedes Núñez es una comunista que se empeña en guardar memoria de las atrocidades de los fascismos, el de Franco y el de Hitler. Su “nosotras” se sitúa en espacios de excepción. María Reimóndez, por su parte desterritorializa sus protagonistas y las sitúa en islas, barcos y prostíbulos, en lugares fuera de control. ¿Cómo pueden entonces actuar espacios y cuerpos tan excéntricos como vínculo específico en el caso gallego? Precisamente porque el patriarchivo, que cuenta con muestras de cuerpos erotizados y cuerpos sublimados para delimitar sus modelos, carecía de la memoria y la experiencia de estos cuerpos sin reificarlos, sin delimitarlos. Es cierto que la producción cultural feminista había hecho disponible un imaginario de cuerpos que apelan e interrogan, pero fueron leídos en su momento como excepciones, como textos marginales, o como memoria parcial de las mujeres

y lo femenino, como matriarchivo gestionado desde los mismos principios que el patriarchivo. Hay que esperar a ese comienzo del siglo XXI para que se revaloricen las políticas de la memoria, se popularicen los testimonios de represaliadas y se expliciten las diferencias como base para la construcción de un archivo que incorpore las diferencias y los cuerpos. Son estos cuerpos diferentes los que posibilitan una comunidad *entre*, una comunidad basada en el vínculo. En la creación de ese nuevo marco son decisivos algunos cambios de importancia. En primer lugar, la pujanza de los feminismos y la presencia pública de las mujeres en Galicia, que inevitablemente interrogan desde otro lugar esos testimonios silenciados. En segundo lugar, el fin de la etapa de la normalización de los años ochenta y noventa para dar paso a un período, breve, de diferenciación. Y en tercer lugar con la necesidad de revisión del pacto de la Transición, con su desmemoria.

Propongo considerar, pues, *Cárcere de Ventas* y *Piratas* como síntomas de un cambio de marco. Propongo leerlos como memorias escritas que hacen pensables y confieren autoridad a cuerpos y memorias que el archivo de la (com)unidad no había registrado, y que, frente a la norma oponen las experiencias. Esas narraciones puestas en común que buscan el espacio *entre*, que tienen en cuenta los cuerpos, la memoria y la ficcionalización de la experiencia, es lo que permite crear vínculos, y les permite a las lesbianas, a las mujeres, modificar la política de archivo.

BIBLIOGRAFÍA:

- BADIOU, Alain (2005) *Auschwitz. A memoria non abunda*. Santiago de Compostela, Amastra-n-gallar.
- BIRULÉS, Fina (2012) "La distancia como figura de la comunidad". En: Marta Segarra (ed.) *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona, Icaria: 29-41.

- CIXOUS, Hélène y DERRIDA, Jacques (2004) *Lengua por venir/Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Barcelona, Icaria.
- DERRIDA, Jacques (1995) "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics*. 25 (2): 9-23.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2009) "Las escritoras imprevistas, testimonios gallegos de la guerra, la represión y el exilio". En: Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.) *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*. Barcelona, Icaria: 49-76.
- y MARIÑO COSTALES, Mariam (2014) *A Saia. Hemeroteca Feminista Galega*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura/Centre Dona i Literatura.
- GREEN, Gayle (1991) "Feminist fiction and the uses of memory". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 6 (2): 290-321.
- JOHNSON, Jill (1977) *Lesbian Nation: The Feminist Solution*. New York, Simon and Schuster,
- KAUFFMAN, Linda (1998) *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Madrid, Cátedra.
- NÚÑEZ, Mercedes (1967) *Cárcel de Ventas*. París, Editions de la Librairie du Globe.
- (2005) *Cárcere de Ventas*. Ed. Carme Vidal. Vigo, A Nosa Terra.
- PÉREZ PENA, Marcos (2014) "As mulleres represaliadas foron abríndonos un camiño" [Entrevista a Aurora Marco]. *Praza pública* (15 abril). En: <http://praza.com/movimentos-sociais/6961/as-mulleres-represaliadas-foron-abrindonos-un-camino/> [varias consultas].
- QUIMBY, Karin (1997) "Notes for a Musical History of Lesbian Consciousness". En: Dana Alice Heller (ed.) *Cross-purpose: Lesbians, Feminist, and the Limits of Alliance*. Indiana U.P.: 186-204.
- REIMÓNDEZ, María (2009) *Piratas*. Vigo, Xerais.
- SABADELL-NIETO, Joana y SEGARRA, Marta (2014) "Impossible Communities? On Gender, Vulnerability, and Community". En:

- Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra (eds.) *Differences in Common*. Amsterdam/New York, Rodopi: 7-18.
- SEGARRA, Marta (2012) "Comunidades y literatura". En: Marta Segarra (ed.) *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona, Icaria: 7-27.
- TANNOCK, Stuart (1995) "Nostalgia Critique". *Cultural Studies*. 9 (3): 453-464.
- VILAVEDRA, Dolores (2012) "Rosalía de Castro: escribir desde la(s) frontera(s)". En: Helena González Fernández y María do Cebreiro Villar (eds.) *Canon y subversión: la obra narrativa de Rosalía de Castro*. Barcelona, Icaria: 45-60.
- XERAIS (2009) "María Reimóndez, entrevistas tras a presentación de *Pirata*". *Blog de Xerais*, (1/7/2009). En: <http://www.xerais.es> [varias consultas].

Recuperación de la memoria femenina y *queer* a través de la crítica literaria. Rebeca Uribe, una voz silenciada. Memoria de una escritora insumisa

Silvia Quezada Camberos
(Universidad de Guadalajara)

Introducción

La poeta mexicana Rebeca Uribe (1911-1949) publicó en vida seis títulos de tirajes limitados, ediciones de autor que no encontraron un sitio en la política de las publicaciones de su época debido a la censura. Abordó el tema del amor lésbico desde una postura refinada, pulcra en la forma. Los lectores que desconocían el nivel léxico semántico de la poesía escuchaban una voz melodiosa, quizá por ello los Talleres Gráficos de la Nación le maquilaron sus libros; pero quienes sabían desentrañar el significado de un símil, una metáfora o una sinécdoque, leían una realidad sexual expuesta, codificada en eufemismos, oculta para el grueso de los lectores, pero concisa y audaz para los avezados.

La aceptación de la obra de Rebeca Uribe fue relativa. Por un lado ofreció recitales de sus poemas en el máximo foro de la ciudad de México: el Palacio de Bellas Artes –recinto que fue inaugurado en 1934 después de treinta años de construcción, donde también participó como actriz–, y publicó en revistas literarias especializadas; sin embargo, sus textos no llegaron a las páginas de las significativas publicaciones literarias de su tiempo, a pesar de que existía amistad entre Uribe y los directores de estas, como fue el caso de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Agustín Lazo y Andrés Henestrosa, quienes no la incluyeron en las páginas de

la revista *Contemporáneos*, o Efraín Huerta y Octavio Paz, quienes dirigieron la revista *Taller*, donde no hay evidencia de los versos de la poeta.

La relevancia del análisis de una muestra de los poemas escritos por esta autora, consiste en explorar las formas discursivas utilizadas en esta poesía “secreta” y reinscribir esa textualización en la historia (literaria) de México, lugar donde articula su sentido. La poesía de Rebeca Uribe se apuntala en el uso de algunos adjetivos, así como símiles y metáforas frutales, los cuales van a constituirse como tropos recurrentes. Este trabajo trata de demostrar la existencia de una jerga poética usada de modo velado en la escritura lésbica a través de eufemismos conocidos únicamente en el ambiente homosexual de la primera mitad de la vigésima centuria.

Materiales y métodos

Las estrofas de los poemas citados en este artículo pertenecen al libro *Toda yo hecha poesía. Rebeca Uribe: Un estudio biográfico* (Quezada 2013), volumen que reúne sesenta y seis poemas publicados entre 1933 y 1949. Los textos se encuentran fechados originalmente en 1935; llevan por títulos: “Deseo”, divulgado por primera vez en la ciudad de México en *Revista de Revistas*; “La mujer de carne” y “Salvajismo”, aparecidos en la revista *Cúspide* en enero y septiembre de 1935, en ese orden. El método elegido para su interpretación es el análisis retórico propuesto por Gérard Genette, quien enfocó su atención en la forma como se expresan los pensamientos, es decir, en los enunciados.

El sistema crítico aborda a la retórica (conjunto de figuras literarias) como su herramienta principal; la observa como un modo de expresión distinta al pensamiento natural. Las figuras localizadas fueron las expresiones que se separaron de las expectativas de un discurso ordinario. Dichas desviaciones se observaron para captar las asociaciones que el poema establece entre

materiales semánticos que difícilmente podrían asociarse en el habla cotidiana.

La estilística moderna destaca las peculiaridades del texto con base en los enunciados, en el uso de las figuras. El estudio de las expresiones lingüísticas permite caracterizar la obra, validar “el estilo”, considerado como el uso individual que cada autor le da al lenguaje común. La connotación descubre la particularidad de la obra literaria, analiza, sintetiza y proyecta una hipótesis basada en el estilo individual trabajado por el autor.

Para distinguir los enunciados retóricos localizables en la poesía de Rebeca Uribe fue necesario contextualizar los pensamientos predominantes en los años treinta y cuarenta del siglo XX en México, las nociones alrededor del cuerpo y su sexualidad. Solo de esta manera se puede determinar el grado de la connotación que cada una de las figuras provoca. Una vez establecidos los supuestos teóricos que dilucidan que una figura literaria es una expresión imprevista para un determinado pensamiento, se observaron las desviaciones producidas en el nivel de la forma de cada uno de los tres poemas.

Entre los materiales se considera también el libro *Eufeba y Nemisa. Cantos lesbianos*, de Beatriz Ofelia, por ser el único referente localizado con la temática sexual propuesta, volumen firmado solo con sus nombres de pila, como muchos otros de sus libros. Manos anónimas han escrito el apellido en las páginas interiores de los volúmenes, para su registro y reconocimiento: González; la autora publicó también con el nombre de Beatelia.

La figura de Rebeca Uribe se materializó en la narrativa como personaje literario en *La estrella vacía* de Luis Spota, pieza que se incluyen entre los materiales porque en ella se realiza un retrato de la poeta. La presenta como una callejera vulgar y oportunista, una aspirante a actriz que no es capaz de aprender sus parlamentos y solo es llamada para ser compañía nocturna.

Sin embargo, la persona real fue actriz de teatro, ofrecía recitales en los escenarios principales del país y fue nombrada como parte de los primeros renovadores del teatro en México por Margarita Mendoza López (1985).

Resultados

El texto “Deseo” (Quezada 2013: 131)¹ se compone de cuatro sextetos lira de versos blancos, muy frecuente en la poesía moderna, a partir de Jorge Guillén con la aparición de su obra *Cántico* el año 1928. Está escrito en primera persona, exhibe un yo poético que aspira con avidez el encuentro con el otro por medio de los sentidos, a quien le demanda enfáticamente en medio de admiraciones: “¡Quiero que esta noche/ abras tus oídos/ a todos los ruidos!”. La petición, como se lee, es de naturaleza auditiva. Al sentido del oído se añade en la segunda estrofa el de la vista cuando exclama: “¡Quiero que tus ojos/ vean todas las cosas/ que miran los míos!”; refiriéndose a un paisaje compartido. El gusto se suma en la tercera estrofa: “¡Bebe, amante, bebe/ en la copa llena/ que llevo esta noche/ de mi cuerpo”. El tacto es convocado cuando se pide: “¡Ábreme una vena/ que clame tu fuego!”. La naturaleza de la unión de los cuerpos se explicita cuando el yo poético aconseja: “Escucha el rumor/ con que se abre el broche/ de mi extraño amor”; como se percibe, el planteamiento del poema nos remite a la invitación sexual seduciendo los sentidos del otro por parte de ese *yo poético*.

Desde la primera estrofa se instala a unos amantes en un ambiente nocturno, propicio al silencio y, a la vez, a la concentración de todo lo que rodea el encuentro de los cuerpos. Los sentidos se agudizan y el mandato amoroso finge ser autoritario cuando

1 Para facilitar la lectura se citará una sola vez la página del poema en cuestión, entrecorriéndose los versos referidos.

en realidad se trata de una invitación a manera de un ruego. Los enunciados o figuras surgen al equiparar el cuerpo con una copa idónea de llenar la sed del otro (símil), pero sobre todo al evocar “el broche” de la mujer (metáfora), quien posee un “extraño amor”. La virtud física –vagina– es siempre nombrada por tradición como el mayor tesoro de la mujer, una joya poseedora de un broche que solo puede ser abierto cuando su propietaria lo permita.

El oído debe permanecer atento a los ruidos, incluso al del rumor, que viene de otro sitio, y se conforma en el momento de la consumación del acto carnal. El eufemismo del broche actúa como una metáfora. Se le otorga a la vulva el nombre de broche para indicar los semas de cerrado, abierto, unión. Su utilización en el contexto del encuentro sexual se adecuaba perfectamente a la necesidad de nombrar un objeto tabú.

El poema “Deseo” usa el adjetivo “extraño” para calificar al amor. Es un texto insumiso si se piensa que para la mujer mexicana de 1935 el ejercicio de la sexualidad se encontraba íntimamente ligado con la fertilidad, no con el placer del cuerpo, tal como nos lo recuerda Michel Foucault en su *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir* donde se expone: “La famille conjugale la confisque. Et l’absorbe tout entière dans le sérieux de la fonction de reproduire” (1976: 9-10), donde el mundo de la mujer es privado y su núcleo de acción es el familiar.

La mujer debía de tener por objetivo primordial ser madre, y las acciones de alcoba pocas veces eran sugeridas por las voces femeninas, por lo cual el texto poético representa un atrevimiento mayúsculo, debido a la supresión consciente del máximo deber de la mujer: utilizar su cuerpo para la preservación de la especie. Cabe aclarar que para 1930 la tasa de crecimiento era baja en México, por ello el gobierno promulgó: “El modelo ideal era la familia con muchos hijos y se premió a la madre más fecunda, especialmente cuando era muy joven o muy mayor de edad” (Tuñón 2006: 13-

14); de este modo, se incrementó considerablemente la población, duplicándose entre 1940 y 1950.

Queda en evidencia que la mujer no podía decidir acerca de practicar una sexualidad libre en el placer, y mucho menos que ese goce fuera producido entre mujeres. Rosa María González Victoria afirmó que al desenvolver con libertad la sexualidad se exponían “al rechazo y la discriminación en su propia familia” (2012: 10). Agregó que no solo:

la familia sino también la iglesia [son] instituciones que juegan un papel predominante en la estigmatización de la homosexualidad. Así, mientras en sus hogares expresan vivir entre represión, apoyo, restricciones y negociación, fuera de estos experimentan otras formas de discriminación. En la calle y los espacios públicos se sienten “marginados” [...] la calle y la escuela son dos lugares donde se encuentran expuestos no solo a la intolerancia, sino a la violencia. (2012: 11-12)

En otro de los textos poéticos mexicanos de la época, Beatriz Ofelia escribió un libro llamado *Eufeba y Nemisa. Cantos lesbianos* cuya escena amorosa entre dos mujeres ocurre en un lugar maravilloso donde reina Antífona, quien procura que las hembras que se amen estén juntas mientras lo deseen: “Nos dejamos de ver algún tiempo hasta que Antífona nos trajo a este país, donde el amor es raro” (1939: 17). De nuevo el adjetivo para el amor: “raro”, “extraño”, es decir, infrecuente. Es pertinente hacer notar el uso del término “amante” (sustantivo y adjetivo) y no “amado”.

La existencia de este libro permite saber que el amor lésbico pertenecía al discurso de la literatura en la provincia mexicana –se excluye solo a la Ciudad de México– de los años treinta, ya que esta permite visualizar a las escritoras más valientes por no hacerlo en una ciudad cosmopolita como lo es la capital del país,

aunque su distribución se realizara con ejemplares sin datos de imprenta, en ediciones de autor y de modo subrepticio debido al contexto represivo de su tiempo, pues había habido anteriormente múltiples crímenes de odio por homofobia; situación que desde los años treinta hasta el 2011, según Rosa María González Victoria, se ha acentuado contra la comunidad “Lésbico, Gay, Bisexual y Transexual” (LGBT).

En enero de 1935, Rebeca Uribe publicó una serie de textos en la revista *Cúspide*, publicación de provincia de gran aceptación en el medio literario. La distribución versal en la página donde se inserta cada una de las composiciones de Uribe imita la formación de un collar, a modo de la poesía visual de José Juan Tablada. El contenido de esos poemas causa tal revuelo que la autora sale de su ciudad, Guadalajara, rumbo a la ciudad de México.

El título de esa inserción literaria lleva por nombre “Las dominadoras”, y está compuesta por textos como “La mujer de oro”, donde describe las características de una fémina ambiciosa y sensual; “La mujer de nervios”, donde se caracteriza a un ente insatisfecho con su entorno y con mayor evidencia contra su rol social; “La mujer de piedra”, poseedora de un corazón inamovible; “La mujer de alma”, sufriente y engañada; y “La mujer de carne”, el texto más atrevido de la serie.

En este último poema (Quezada 2013: 135) se ofrece la visión de un cuerpo femenino desnudo, entrecubierta la piel con telas, encajes, terciopelos y sedas: “en la curva rosada del fruto de los senos,/ en las piernas, una hada/ puso un rasgo de armonía/ tan grande, tan completa,/ que al mirarse, ¡ella misma/ extasiada se queda!”. El cuadro plástico es soberbio, se convoca la belleza de Venus y el carácter de la mujer descrita se revela en dos versos definitivos: “Bella como un ensueño,/ la atrae el goce extraño”. De nuevo se recurre al adjetivo “extraño” para exponer el amor lésbico.

La mujer “vive/ de placer y materia”, sin importarle el alma y su destino, solo le importa la satisfacción de la carne: “No sufre, porque nunca/ se ata al que la ama,/ porque ella solo busca/ la materia, no el alma...”, estos versos remiten al canto de los goliardos, quienes postularon acerca del placer carnal: “Mientras la juventud florecía,/ permitido y deseable/ fue hacer cuanto placía,/ obedecer al impulso/ de correr para alcanzar/ el placer de la carne” (Carmina Burana 1987: 79).

“La mujer de carne” sabe que la vida es frágil, pasajera; la juventud se esfuma, por eso hay que vivir el instante; las alusiones chocan a todas luces con las enseñanzas religiosas en apogeo para 1935, las cuales dictaban que las mujeres debían de ser fieles y estar:

unidas a sus maridos por lazos civiles y religiosos que no rompen por divorcios, ni por separaciones ilícitas, aunque los maridos por lo general tengan deslices de amor más o menos trascendentales. Pero lo que sobre todo las caracteriza es un altruismo inagotable, y una delicadeza de sentimientos... son criaturas genuinamente aristocráticas; es decir organismos exquisitos. (Maldonado y Álvarez 2007: 5)

La temeridad de la voz poética consiste en primera instancia en escribir un texto que aborda la desnudez femenina en tono de alabanza, tocando con sutileza cada una de las partes del cuerpo humano, pero en realidad, la verdadera audacia se encuentra en el placer *voyeur* que desatan los versos, tanto en la propia voz lírica como en el lector que se aproxima a la composición. Hay una suerte de puesta en abismo, donde la estructura fractal deja ver al poseedor(a) de la voz imaginando una escena erotizada, que al mismo tiempo es contemplada por el lector del poema.

El director de la revista *Cúspide*, Miguel Segovia, sostuvo el escándalo y publicó en Guadalajara, Jalisco, meses después (sep-

tiembre 1935) un trabajo más de Uribe, aunque ella ya vivía en la ciudad de México en compañía de su pareja sentimental; se trata del poema “Salvajismo”, compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos cada una. El texto es el más intenso de esta voz lírica, en relación con su obra completa. “Salvajismo” aborda el tema tabú del encuentro sexual, donde el yo poético habla de un amor somnoliento que necesita vigorizarse.

El uso del modo imperativo en el texto es parte de un sadismo inquietante: “¡Hazme sufrir para poder quererte, pido la garra cruel que me atormente. Muerde esta boca de obelisco rojo, hinca tus uñas en mi carne joven” (Quezada 2013: 141). Es el amor entre fieras. Se convoca a Eros con uñas y dientes, con atrocidad. El tú se sacude, zahiere, muerde, desflora, enmaraña cual víbora:

Enrédame tus brazos, dos serpientes,
Y guarda entre la comba de tus manos,
Como fruta morena, mis dos senos!
¡Hazme sufrir para poder quererte! (2013: 141)

La serpiente, símbolo del mal para las mayorías de las culturas occidentales, se duplica para corresponder a las manos, a los dos senos; como se lee, los símiles elegidos para las formas femeninas son los frutos y las flores. Los pechos son en “La mujer de carne” frutos para el tacto y el gusto, y en “Salvajismo” la flor de obelisco rojo es la boca propicia no para el beso, sino para la mordedura.

Si la poesía es “el testimonio de los sentidos” como afirma Octavio Paz en *La llama doble* (2007: 9), la poesía de Rebeca Uribe convoca también a la conciencia para explicarse la desazón de no sentirse amada. La tesitura poética elige el sonido fuerte de la consonante [r] para mostrar el arrebató, como puede oírse en los versos que recién se han citado: “sufrir para poder quererte... pido

la garra cruel que me atormente... Muerde esta boca de obelisco rojo". De alguna manera, la revelación de la necesidad de sentir crea un universo alterno: el de la soledad de la voz lírica y su deseo de autodestrucción.

El sujeto lírico que enuncia el "Salvajismo" está en búsqueda solo del placer, en una especie de hedonismo racional, sin importar los riesgos: "Por medio de estos recursos [las figuras literarias] las poetisas se liberan del pudor que la sociedad de su época les exige y retratan mujeres apasionadas, tentadoras, ardientes, voluptuosas e incitantes [...] otras tienen connotaciones masoquistas" (Morilla Palacios 2007: 292). El cierre de "Salvajismo" es contundente, de una crueldad vital dirigida al sufrimiento, estrofa que se cita por su importancia retórica:

Hinca tus uñas en mi carne joven,
no importa el llanto que me inunda toda,
¡mas busca entre mis fibras esa fuente,
donde me dicen que el amor se esconde! (Quezada 2013: 141)

La obtención a cualquier precio del placer (sadismo) de la petición es doble. Se busca que las dos personas involucradas sientan el paroxismo. La búsqueda remite a los rincones ocultos de la carne que tendrán que ser explorados. La forma de representación elegida es el lenguaje eufemístico, la autora busca atenuar la alusión directa a los genitales usando un término menos negativo para la época; la inhibición discursiva dice "mis fibras" para no causar aversión en las emociones, para atarse a la costumbre social que implicaba no hablar de la vulva, a causa de la sacralidad poseedora del término en aquella época.

Resulta pertinente agregar que el registro idiomático de Rebeca Uribe no utiliza nunca términos alusivos directos; en su poesía no se escribe nunca la palabra "sexo" ni sus derivados. La

única palabra textual es “senos”, la cual compara siempre con la redondez y la suavidad de los frutos, y para hablar del gozo del coito se permite la palabra “espasmo”. Asimismo, es llamativo que en los versos de Uribe la piel de la persona amada siempre es blanca (ideal modernista, por su semejanza con el mármol), y, en cambio, en aquellos donde la voz lírica se presenta en primera persona “como fruta morena” (“Salvajismo”), es decir, piel de color, coincide con la piel de la propia poeta.

Los versos de los tres poemas presentados son muestra de los temas frecuentes de las composiciones de Rebeca Uribe. La actitud insumisa de la autora fue sello distintivo en su labor de escritura: en uno de los primeros poemas en prosa que publicó en 1932, nombrado “Por ti misma”, se dirigió a la mujer en general, pero sobre todo a aquella desheredada de la fortuna, a quien arredra: “Educa tu inteligencia, tu corazón y tu voluntad, entonces poseerás lo mejor en este mundo: te poseerás tú misma” (Uribe 1932: 5).

Entre las constantes de la poesía uribiana se destacan la contemplación, el deseo por el cuerpo, el llamado a las emociones. El amante está siempre ausente, o es sujeto pasivo que requiere el llamado del yo poético para reaccionar. Hay una insatisfacción permanente, el recuerdo de un amor melancólico, un estar en el presente vacío, sin que nada ni nadie llene las expectativas de estar viva.

La característica central del trabajo de la mexicana fue la rebeldía, la no aceptación del *status* femenino; los versos de la autora no se refieren a la actividad sexual con fines de reproducción, sino que se complacen en el erotismo, tal como lo propuso Georges Bataille: “lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños” (1988: 23). De acuerdo con el teórico francés, es

la necesidad de sustituir el aislamiento del ser por sentimientos de continuidad profunda lo que provoca el encuentro con el otro. El estigma de su lesbianismo provocó marginación editorial en un sector, cuya homofobia era recalcitrante. La lectura de los poemas de Rebeca Uribe sugiere las exhaustivas luchas de poder “que interfieren para transformar una cosa en otra” (Maldonado y Álvarez 2007: 1) no tan evidente para el lector.

Discusión

Los años treinta en México fueron de una gran agitación social, debido al término de la Revolución, al empobrecimiento del país y al reforzamiento de la educación. El gobierno apoyó la creación de diversos organismos culturales, como el Fondo de Cultura Económica (FCE) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La presencia de estas dos instituciones orientó el interés por publicar obras donde el carácter mexicano y sus retos dieran fe del progreso alcanzable; un ejemplo lo constituye el *Ulises Criollo* (1936), de Martín Luis Guzmán.

Si bien la literatura se afianzó en el estilo realista para dar a conocer el modo de vivir de obreros, campesinos y familias medias, hubo otro grupo de escritores que siguió interesándose por el universo íntimo. Cabe aclarar que la literatura es una herramienta sociocultural; esta requiere, casi en todos los casos, una mayor distancia del hecho histórico al cual refiere o hace alusión.

Los poetas de la revista *Contemporáneos* y la revista *Taller*, las dos publicaciones literarias más importantes de los treinta, se manifestaron a favor del yo lírico, escribiendo alrededor del amor, la soledad y la muerte. Antes que hablar de la Revolución y sus consecuencias se decantaron por el paisaje, la ciudad y el hombre moderno. Las escritoras mexicanas tuvieron poca presencia: en la primera publicación apenas despuntó el nombre de su mecenas, la ensayista Antonieta Rivas Mercado. No es hasta 1941 que una

revista escrita por mujeres centra las miradas en una publicación nacional: *Rueca* (1941-1952).

En un delimitado artículo en torno a “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México (1930-1950)”, Elvia Montes de Oca Navas analiza de qué manera las publicaciones guiaron el conocimiento de la mujer hacia la imagen deseable para sí mismas y para los otros, quienes esperaban ver cumplidos en ellas los ideales de su tiempo. Los títulos de las revistas *El hogar*, *La familia y/o Paquita*. *Semanario para grandes y chicas* pueden dar cuenta de la directriz de la ideología predominante.

En sus reflexiones finales, la autora reconoce cómo la lectura de las revistas reseñadas “fija un modelo propio de la sociedad patriarcal estratificada y con inamovibles visiones de los papeles de hombres y mujeres” (2003: 157), aunque reconoce que esa misma lectura pudo provocar lectoras disidentes, quienes se atrevieran a leer distinto, sin anclarse al puro funcionamiento del hogar, la salud y el bienestar de la familia, el cuidado de la moda y del físico como primera medida de valor.

Es un hecho que la política de silencio alrededor del tema del lesbianismo en la prensa y los productos editoriales persistió en México durante las primeras tres cuartas partes del siglo XX. En opinión de algunos (Gimeno 2003: 1) esta invisibilidad se constituyó en una ventaja porque permitió vivir con mayor libertad, sin la persecución existente hacia los homosexuales, aunque esa “invisibilidad” cambiara de perspectiva cuando se convirtió en marginación.

Carlos Roumagnac (s.f.) –criminólogo, inspector de policía y periodista de aquella época– condenó a la mujer lesbiana y a los hombres homosexuales porque eran quienes delinquían por traicionar la imagen que la sociedad les había asignado. Agregó: “las mujeres se encuentran expuestas a condiciones biológicas y ambientales similares, y todas las de clases subalternas urbanas

[y rurales] son potencialmente temibles e indignas de confianza”. Tomó un caso de difusión masiva:

el de María Villa, quien asesina a otra mujer. Su sentencia conlleva un rigor extremo, veinte años de prisión, en una época en que los varones asesinos de mujeres [eran] perdonados por una justicia selectiva. María Villa simboliza la ruptura de la moral femenina de esos años. (Maldonado y Álvarez 2007: 6)

Las condiciones de homosexuales, lesbianas y mujeres durante los años treinta, y no difieren muchos de hoy día, eran a todas luces de un machismo, clasismo y racismo aberrantes.

La poesía lésbica en México se conforma por voces que se dieron a conocer en los años treinta del siglo XX, entre ellas Rebeca Uribe y Beatriz Ofelia, quienes divulgaron su trabajo en ediciones de autor debido a la dificultad de su publicación por la naturaleza temática. Por ende, los libros fueron de escasa existencia en bibliotecas institucionales. Con versos pulidos con lenguajes diferentes, las autoras fueron marginadas de los círculos literarios de poder, para evitar discusiones estériles en el marco social predominante con respecto a sus roles. El fenómeno de la censura persistió hasta el reconocimiento del feminismo como primera bandera, tanto en el análisis científico como en la producción misma. Parecía natural desdeñar lo que se encontraba fuera de la norma moral y religiosa.

El género de la poesía es, en contraposición de los otros, el repositorio más abundante del discurso lésbico, de acuerdo con Elena M. Martínez (1997). La autora afirmó: antes que la novela o el cuento, es el verso el vehículo para acercarse al discurso erótico, autobiográfico y de crítica que escriben las mujeres. En el recuento de poetas realizado por la investigadora hay un salto cronológico enorme entre las mexicanas que cita: Sor Juana Inés

de la Cruz (1648-1695) y Nancy Cárdenas (1934-1994), vacío que desde nuestro punto de vista se debe a dos razones.

La primera se une al comentario de Elena M. Martínez cuando afirma: “Tradicionalmente, las escritoras en explorar cuestiones lésbicas en su obra han recurrido a un código de reticencias y de juegos de ocultamiento para que estos contenidos pasen inadvertidos a la crítica social” (1997: 58); lo que no puede decirse directamente se trabaja con la retórica. Ese discurso subjetivo tiende a ser captado por unos cuantos críticos, quienes desde los sitios de poder rechazan o ensalzan la obra. Hay una imposición enmarcada en un contexto sociocultural. Un ejemplo claro lo ofrecen los versos de Sor Juana, los cuales después de más de tres siglos y medio no han podido dilucidarse del todo en la cuestión del posible discurso lésbico de composiciones dedicadas a “Filis” y a la “Divina Lysi mía”; los juicios al respecto apuntan a un grado extremo de amistad, de sumo agradecimiento y respeto por parte de la religiosa para las destinatarias de tales composiciones.

Si bien las autoras del siglo XX abordan el tema de modo abierto (Sabina Berman, Nancy Cárdenas, Mercedes Roffé como claros ejemplos), las primeras mujeres del vigésimo siglo no tuvieron el clima social adecuado para ese decir, hecho que se convierte en la segunda motivación a considerar; el discurso versal de Rebeca Uribe así lo demuestra. Es de llamar la atención que el discurso homosexual fue censurado con menor fuerza que en el caso del discurso lésbico, así lo prueban los textos aparecidos en la revista *Contemporáneos* por citar solo una de ellas.

Ahora bien, la poesía lésbica mexicana ha venido siendo descubierta por parte de la crítica literaria de forma gradual. En un país conservador y católico como lo es México, el fenómeno se desvela lentamente en los círculos académicos, sobre todo por los centros documentales de mujeres y departamentos de estudios de género. Francesca Gargallo confirma: “La clandestinidad del

lesbianismo, poco visible y poco estudiado, se quebró de repente a finales de los años setenta, cuando muchas mujeres decidieron dar la cara y asumir su sexualidad como parte de una cultura contestataria y desafiante” (*ápu*d Mogrovejo 2000: 2).

Al eufemismo y disfemismo reinantes para nombrar a las mujeres lesbianas, el término “raro” persistió en la primera mitad del siglo XX para los homosexuales; de acuerdo con Carlos Monsiváis, la palabra era de las menos ofensivas y al mismo tiempo, descriptiva de cierto comportamiento sexual: “«rarito», voz que denota la extrañeza divertida ante los prófugos de la Norma (de la naturaleza humana)” (1997: 12).

La poesía y la narrativa escritas por mujeres que hablan de hembras ha guardado una identidad con aquel “yo” en párrafos y versos. En primera persona se escribe la autobiografía, el recuerdo de la adolescencia relacionada con el despertar del sexo y el poema que desata el nudo de la carne. El amor y la pasión son “raras” hasta los años sesenta, porque no hay otra palabra que oculte y descifre al mismo tiempo su naturaleza.

Años más adelante, el adjetivo persiste. Recordemos la cinta *Me siento extraña*, del director Enrique Marín Maqueda, quien lanzó en 1977 la primera película de temática lesbiana en el mundo occidental, film que tuvo un gran éxito en taquilla porque además del tema tuvo en sus roles protagónicos a dos actrices bastante populares: Rocío Durcal y Bárbara Rey. La tragicomedia erótica hablada en español muestra una historia objetiva, sin inclinación hacia la censura ni al elogio.

Virginia Guarinos reporta la cantidad de espectadores que acudieron a las salas en aquel 1977, dando la cifra de 974.970 personas, quienes se dejaron seducir por nuevos temas en el cine, los cuales habían sido “hasta el momento tabú, mucho más censurados, prohibidos, como la homosexualidad” (2008: 53). Habrá

que hacer notar que la temática atrajo a aquellos que veían en las escenas un motivo de complacencia machista.

El título de la cinta, eufemístico a todas luces, no ofendió la moral pública. Las formas léxicas pasan desapercibidas cuando dejan de nombrar en modo directo el asunto que tocan. Son los especialistas, particularmente de la semántica y la dialectología, quienes pueden estudiar ese fenómeno del habla, y los resultados se divulgan de manera tan gradual que cuando llegan al conocimiento de todos el asunto motor ha perdido su fuerza.

Rebeca Uribe deslizó el concepto del “amor extraño” y del “raro amor” en sus poemas sin que el lector advirtiera con claridad de qué se estaba hablando. La propuesta de Chamizo Domínguez (2003: 45), respecto al pensamiento metafórico que todos los hablantes poseemos, habla de las estructuras sociales predominantes. Si los eufemismos se pueden estudiar del mismo modo como se estudian las metáforas, las voces “raro” y “extraño” propusieron una sexualidad poética diversa a lo establecido por el canon.

La propuesta ideológica del existencialismo en la obra de Uribe eclipsa a los otros contenidos. La seguridad de la muerte, inevitable para todos, inclina las acciones hacia la vida plena e intensa, integrada en todos los placeres posibles. Su poesía es una invitación constante a vivir sin cortapisas morales, religiosas, sociales. El “yo poético” de sus versos muestra una frustración de vida que solo se compensa con la alegría del instante. La conciencia social de la autora pocas veces se vio reflejada en su obra poética, pero se hizo presente en su obra ensayística y periodística; tema de otro artículo por venir. Seguramente sus ideas en torno al papel de la mujer en la sociedad de los años treinta y cuarenta causaron silencios incómodos, y muy seguramente siguen haciéndolo a pesar de que han transcurrido más de ochenta años desde su publicación.

Al momento de su muerte Rebeca Uribe se desempeñaba como secretaria de la actriz María Félix. La amistad entre ellas era considerada dentro de la norma: se las veía juntas en eventos sociales, grabaciones cinematográficas, pruebas de vestuario y peinado. Rebeca era además de su secretaria, su amiga íntima, por lo menos de ese modo la nombraban las columnas de opinión de los años cuarenta. Una prueba de esta cercanía puede constatare en los libros biográficos de María Félix, donde se observa a Rebeca Uribe compartiendo veladas de cabaret en el Minuit, las pistas interiores de aeropuertos y las fotografías en set de cines. Pero esta fraternidad pasó a ser una relación complicada con la muerte de la secretaria y dama de compañía de la famosa “diva” del cine mexicano.

Félix expresó en *Todas mis guerras* que no pudo evitar resultar involucrada en las acusaciones de lesbianismo y de homicidio de su secretaria: “En su bolso encontraron una foto mía y ese dato bastó para que los periódicos me acusaran [...] la prensa me cargó el muertito” (Félix 1993: 101). El caso estuvo en los titulares de los principales diarios de México por espacio de quince días, con versiones contradictorias, basadas en la especulación y el morbo.

Para Carlos Monsiváis (1997) la muerte se produjo por un descuido en la administración de una sustancia tóxica, cocaína, acto ocurrido bajo la sombra de un *ghetto* diminuto y cerrado, poco conocido por la sociedad de los años cuarenta, el del lesbianismo. Los diarios vivieron un éxito inusitado en sus ventas, a tal grado que hubo ediciones especiales y periódicos recién acuñados, como fue el caso de *El Clarín* (1949). Día con día la fuente policiaca ocupó la primera página, en una especie de entrega folletinesca de los avances de las averiguaciones. El hecho de que la escritora fuera localizada en un motel de paso, adonde había llegado acompañada de otra mujer, quien la había abandonado a la mañana siguiente del arribo, fue la base del escándalo.

Los intelectuales de la época prefirieron guardar silencio, pocos amigos quisieron involucrarse en el escándalo. Apenas el poeta Efraín Huerta, íntimo amigo de Rebeca Uribe, se atrevió a publicar un poema en memoria de la escritora, en *Cinema Reporter* (Silva Lomelí 2014: s/p). La poesía de Uribe enmudeció; pudo más la censura de aquellos días que la música de las palabras de la poeta. Si el interés despertado en la opinión pública por medio de los diarios la mantuvo como tema de conversación por quince días, la poesía quedó en esos días en segundo plano.

En Guadalajara, ciudad natal de Rebeca Uribe, el periódico *El Informador* expresó en torno a las causas tan discutidas de su muerte que giraban alrededor de dos posibilidades (suicidio o asesinato): “Luego se han venido bordando conjeturas de mil matices, desde las ingenuas que hablaban de un asesinato comunista, hasta las más atrevidas e impublicables en un periódico serio como el nuestro” (1949: 5). Además de ser sujeto predilecto de la prensa y la radio, el documental de cine y la charla callejera, la persona de Rebeca Uribe también se convirtió en personaje novelado.

El periodista Luis Spota vio en el hecho de la muerte trágica una oportunidad para narrar una historia de dos provincianas que llegan a la ciudad de México con el ánimo de destacar en el mundo artístico, Olga Lang y Teresa Mallén, personajes a quienes el público lector identificó de inmediato con María Félix y Rebeca Uribe. Spota gozaba de la simpatía de los lectores de diarios, quienes lo leían como un cronista de actualidades: “Spota aunaba a su amenidad periodística, el sentido de actualidad de un buen columnista de sociales” (Monsiváis 1960: 37).

Olga fue presentada por Spota como una mujer ambiciosa, premeditada en cada una de sus acciones; en cambio Teresa se deja arrastrar con rapidez por la fiesta y el desenfreno. El resultado es que Olga triunfa, mientras que Teresa se convierte en una adicta. La novela se titula *La estrella vacía*, se publicó en 1950, a escasos

meses del fallecimiento de Rebeca Uribe, el mismo año. Su éxito de ventas fue inusitado, porque de algún modo los diarios provocaron la antesala para el morbo.

Conclusiones

El personaje de Teresa Mallén es denostado profesionalmente en lo concerniente a su arte dramático. Se la caracteriza como una actriz desmemoriada: “Teresa equivocó un par de veces sus parlamentos, antes de poder recitarlos de corrido. Hubo otro ¡Corte! estentóreo y las luces se apagaron” (Spota 1986: 39). En cuanto al tratamiento de los intereses profesionales de Mallén se llega al grado de negar su gusto literario: “Dentro de la librería Misrachi la temperatura era fresca y agradable. En la calle, el último calor del verano derretía las carnes en sudor. Teresa se detuvo ante el aparador. Solo había libros: mercancía que no le interesaba” (1986: 225). Habrá que recordar que Rebeca Uribe publicó seis libros de poemas, uno de ellos en más de una edición.

El ser ficticio de Teresa Mallén es también castigado en su papel moral; se le adjudica una sexualidad sin freno:

Viró los ojos hacia la otra almohada y ya no dudó que alguien había dormido con ella. En la sábana halló ciertos indicios que confirmaron la sospecha de que su acompañante había sido un macho. “¿quién carajos sería?” (1986: 164)

El personaje femenino es presentado en compañía de múltiples amantes, sin que exprese amor por ninguno de ellos.

La novela de Luis Spota fue llevada al cine por Tito Davison y Emilio Gómez Muriel, en 1958, obteniendo el papel protagónico la propia María Félix. Rita Macedo (quien fuera esposa del escritor Carlos Fuentes) personificó a Teresa Mallén. La trama descalificó

a Teresa y ensalzó a Olga, aunque ambas fueron revestidas con la ambición y el comportamiento fallido para una mujer decente. Cabe conjeturar que la maquinaria social, clasista y corrupta en torno a María Félix pudo engranarse a favor de la actriz y, en consecuencia, contra la imagen y persona de Rebeca Uribe.

El peso del escándalo en torno a la muerte de la poeta mexicana fue de tales dimensiones, que su familia no quiso nunca hablar de ello. Las entrevistas con la Srta. Teresa Acosta Mondragón y con el Sr. Fernando Acosta, concertadas en la ciudad de Guadalajara, solo permitieron un cruce moderado de opiniones alrededor de los libros de la autora, los cuales “fueron retirados de la circulación por altos funcionarios gubernamentales” (Acosta 2014), sin querer dar nombres, para no comprometerse. Es significativo que han transcurrido más de sesenta años del escándalo, y aún prevalece en sus familiares la consigna del silencio.

Reconocimientos

La obra poética de la escritora comenzó a ser estudiada en los círculos académicos a partir del año 2012, encaminándose a desentrañar no solo sus versos, sino su presencia en los ámbitos teatrales y periodísticos de México. Al momento de cerrar este artículo, cuatro estudiantes de posgrado se encuentran trabajando documentos de tesis. Es un hecho que la poesía de Rebeca Uribe llegará a mayores círculos académicos y críticos a partir de 2014, y que su obra será dada a conocer a nivel docencia por los trabajos titulados a “La presencia de Rebeca Uribe en el diario *El Informador* de Guadalajara (1925-1949)”; “El amor en ausencia en *Llovizna* de Rebeca Uribe”; “La figura escénica de Rebeca Uribe dentro de los festivales del Teatro Degollado (1932-1942)”. Artista multifacética, develará sus aristas pictóricas, periodísticas y versales en futuros próximos. Antes de finalizar estas palabras, externo mi agrade-

cimiento, de particular manera, a Leonor Alejandra Silva Lomelí, de The University of Texas at El Paso, por la lectura y corrección final de este artículo.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACOSTA, Fernando (2014) "Entrevista con Silvia Quezada". Guadalajara, México, 8 de mayo.
- BATAILLE, Georges (1988) *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- OFELIA, Beatriz (1939) *Eufeba y Nemisa. Cantos lesbianos*. Guadalajara, Edición de autor.
- La poesía de los Goliardos Carmina Burana* (1997). Pról., selección, trad. y notas de Carlos Montemayor. México, SEP (Colección Cien del Mundo).
- CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro (2003) "La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo". *Panacea*. 15: 45-51.
- EL INFORMADOR (1949) *El Informador* (Guadalajara, México). 21 de agosto: 5.
- FOUCAULT, Michel (1976) *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*. París, Gallimard.
- FÉLIX, María (1993) *Todas mis guerras*. Pról. Enrique Krauze. México, Clío.
- GIMENO, Beatriz (2003) "El amor que no osa decir su nombre... La invisibilidad de las lesbianas". *Revista de la UNED*. 3: 1-11.
- GONZÁLEZ VICTORIA, Rosa María (2012) *La construcción de identidades homosexuales en México: Un caso de discriminación, intolerancia, violencia y estigmatización en un grupo de jóvenes urbanos*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. En: http://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/4934/investigacion_social_2012.pdf [varias consultas]
- GUARINOS, Virginia (2008) *Quaderns de cine*. En: <http://sitio.festiceantioquia.com/10transicionespanola/descargas/Virgi>

- nia%20Guarino.%20Mujer%20en%20la%20Transicon.pdf pp.51-62 [07.03.2014].
- MALDONADO, Ezequiel y ÁLVAREZ, Concepción (2007) "La criminalidad en el México de los años treinta". Publicaciones de la Universidad Autónoma Metropolitana. http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/num9/a_criminalidad.htm#n3 [varias consultas]
- MARTÍNEZ, Elena M. (1997) "Breve panorama de la literatura lésbica latinoamericana en el siglo XX". *Educación y Biblioteca* (Salamanca). 9 (81): 58-62.
- MENDOZA-LÓPEZ, Margarita (1985) *Los primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*. México, Instituto Mexicano del Seguro Social.
- MOGROVEJO, Norma (2000) *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México, Plaza y Valdéz.
- MONSIVÁIS, Carlos (1960) "Luis Spota, novelista del futuro". *Revista de la Universidad de México*. s.p.
- (1997) "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen. A propósito de lo «Queer» y lo «rarito»". *Debate feminista*. 16: 11-33.
- MONTES DE OCA NAVAS, Elvia (2003) "La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México. 1930-1950". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* (Universidad Autónoma del Estado de México). 32: 143-159.
- MORILLA PALACIOS, Ana (2007) "Mercedes Matamoros y Safo de Lesbos". *Foro de Educación*. 9: 20-32.
- PAZ, Octavio (2007 [1993]) *La llama doble*. Barcelona, Seix Barral.
- QUEZADA, Silvia (2013) *Toda yo hecha poesía*. Guadalajara, Seminario de Cultura Mexicana.
- SPOTA, Luis (1987 [1950]) *La estrella vacía*. México, Grijalbo.
- SILVA LOMELÍ, Leonor Alejandra (2014) *La poesía erótica de Rebeca Uribe: liberación de la voz lírica*. El Paso, The University of Texas at

El Paso (Tesis de maestría, inédita).

URIBE, Rebeca (1932) "Por ti misma". *Semanario Alma femenina* (Guadalajara). I: 5.

TUÑÓN, Julia (2006) *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. Coord. Elena Urrutia. México, Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México.

De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz: memoria, amor y género*

Ana Garrido González, Katarzyna Moszczyńska-Dürst
(Universidad de Varsovia)

Aspectos metodológicos previos

La dificultad de analizar, nombrar y definir una práctica artística femenina radica en estudiar la creatividad y la productividad de las mujeres sin por ello caer en trampas esencialistas. Por eso, antes de proceder al análisis de *De tu ventana a la mía* (2011) de Paula Ortiz, queremos subrayar que no pretendemos sostener la existencia de una escritura o de un cine “femeninos” partiendo de una concepción esencialista del texto literario o fílmico sino que tenemos la intención de analizar los textos de autoría femenina en relación con la situación sociocultural de las creadoras, teniendo en cuenta los condicionantes a que se ve sometida una producción artística dentro de cada cultura patriarcal concreta. Siguiendo a Hélène Cixous (1995), asumimos también la dificultad que supone para una *femme-auteur* situarse en la tradición literaria o cinematográfica, es decir, en un sistema de representación condicionado por la previa exclusión y la invisibilidad de la mujer como “otra” que “siempre ha funcionado en el discurso del hombre, significante referido al significante contrario” (1995: 59). Así, en un intento de alejarnos de todo tipo de esencialismos, no pretendemos discernir las cualidades lingüísticas o cinematográficas, los tropos, tomas y estructuras comunes única y específicamente para la creación de mujeres, independientemente del contexto de producción. No obstante, partimos de la premisa

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación Teoría de las emociones y el género en la cultura popular del s. XXI (FEM2014-57076-P).

de que en los textos de autoría femenina está disponible una co-dificación de la “gramática violeta” basada en “la afirmación de la subjetividad emergente y la subversión de lo instituido” (González Fernández 2008: 33). De manera particular, siguiendo a Carmen Martín Gaité (1987), analizaremos la inscripción de la memoria, las emociones y el enfoque femeninos como fruto de una tradición sociocultural que ha determinado no sólo la educación, el horizonte de expectativas y de experiencias de las mujeres, sino también sus “miradas” y modos particulares de expresión.

Una ventana a la memoria

Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración. (Martín Gaité 1993: 115)

El cruce entre los estudios de género y las investigaciones recientes sobre la memoria arrojan nueva luz sobre los testimonios y representaciones del pasado; nuestra decisión de combinar las dos categorías de análisis tiene su origen en la crítica al discurso historiográfico tradicional, ejercida desde las posiciones del feminismo postestructuralista a fin de des-mistificarlo, poner en tela de juicio su construcción patrilínea y la exclusión de las mujeres de la historia oficial. Así, se deconstruye la Historia limitada a su función de “historia del hombre” (*his-story*, no *her-story*), es decir, la narración producida en función de la cultura patriarcal dominante. En otras palabras, el punto de partida radica en el escepticismo respecto a la historiografía, marcada por la posición inevitablemente política del sujeto que recuerda y olvida, narra y silencia, así como una postura crítica respon-

sable en relación con las representaciones históricas literarias y artísticas, concebidas como un específico acto de memoria.

El título mismo de su opera prima, *De tu ventana a la mía*, demuestra que la recuperación de la memoria y de la mirada de las mujeres se ha convertido en un reto y un compromiso para Paula Ortiz. Este texto fílmico se presenta como una suerte de homenaje brindado a Carmen Martín Gaité al evocar su famoso ensayo *Desde la ventana (Enfoque femenino de la literatura española)* de 1987, que incluye al final del libro un cuento presentado como “apéndice arbitrario”, titulado “De su ventana a la mía”, título casi idéntico a la película. Ortiz retoma y reivindica la figura y la memoria de la “mujer ventanera”.

Nadie preguntó a estas mujeres cómo querían vivir. Las recordamos en casa, siempre tejiendo al caer la tarde junto a la ventana, en silencio, mirando de cuando en cuando tras el cristal. Creemos ingenuamente que, dedicadas al cuidado de otros, carecieron de una vida propia. En realidad, estas mujeres se vieron obligadas a afrontar vivencias y acontecimientos cuya aspereza, hondura y densidad resultan casi insoportables. (Ortiz, en línea)

En efecto, el hilo conductor que une las tres narraciones ambientadas en distintas épocas de la historia de España son las tres protagonistas y la codificación de una mirada de mujer que en numerosas escenas conecta con el mundo exterior a través de una ventana. Ya que las tres narraciones se presentan de forma simultánea, esto permite codificar el mencionado hilo conductor, de manera metafórica, como el hilo de costura que une a las tres protagonistas principales justo cuando se encuentran junto a una ventana, mirando el mundo desde el interior de sus casas de manera casi idéntica:



Fig. 1. Las tres escenas en las que las protagonistas hacen costura frente a la ventana en *De tu ventana a la mía* de Paula Ortiz (2011).

De este modo, el motivo de la mujer que observa el mundo a través de una ventana refiere a la división patriarcal que en la modernidad se hace, del tiempo y del espacio, entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino. La mujer tiene, como única vía de escape, la ventana mientras que el hombre se otorga a sí

mismo la responsabilidad de formar parte de y ser un agente en la esfera pública, en la que tienen lugar todas las transformaciones sociopolíticas. Al encerrar a la mujer en el espacio doméstico la codifica en términos de una “constancia”, como un ser que permanece en espera, invariable, realizando sus actividades cotidianas (Cixous 1995: 18). Así, al reunir las tres historias bajo la poderosa figura de la mujer-ventanera, las imágenes de las tres protagonistas no son sino reflejos oblicuos la una de la otra y Paula Ortiz parece repetir tras Carmen Martín Gaité:

Pocos han reparado en la significación que la ventana tuvo entonces y ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar, condenada a la pasividad y a la rutina. ¿Quién puede, sin embargo, ni ha podido nunca negarle a la mujer el consuelo de mirar por la ventana y de sacarle partido a los ensueños y meditaciones que puede acarrearle esta tregua en las tareas que tantas veces sienten como agobiantes e insatisfactorias? La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz, otros perfiles que no sean los del interior, que contraste con éstos. (1987: 36)

Al centrarse en las emociones y la mirada de las mujeres, presenta el reverso, la “otra cara” de la historia, dirigiendo el foco a lo reiterativo de la memoria femenina. Encerradas en el papel del ángel del hogar hasta el comienzo de la Transición de la dictadura a la democracia en 1975, es solo durante el corto periodo de la República y la guerra civil –omitido en la película no por puro azar– cuando las españolas pueden participar más activamente en la vida pública de su país. Es muy significativo que los tres hilos argumentales, ambientados en 1923, 1942 y

1975 respectivamente, corresponden a distintas etapas de la vida, desde la adolescencia hasta una edad muy madura, con lo cual se pueden leer como un intento de evocar la memoria colectiva de las mujeres españolas cuyas trayectorias vitales fueron limitadas por la trágica historia de España desde la década de los veinte hasta el final de la dictadura.

El primer hilo argumental se puede interpretar como un canto a la “mujer nueva” que soñaba con la educación en la segunda década del s. XX. “Son rapazas con mentes e corazóns vivos, cheas de sonhos e proxectos, que se achegan aos templos da ciencia e da arte” (Kollontai 2008: 313)¹. Mujeres que querían ser universitarias y que parecía que iban a tenerlo todo, pero se perdieron en la espera porque la sociedad no estaba preparada para ellas y porque ese tiempo de libertad y cambio fue efímero, así que sus sueños se vieron obstaculizados o truncados por completo. Recordemos que fue a partir del 8 de marzo de 1910 cuando, por una Orden Real, se les permitió a las españolas el acceso libre a la educación superior, pero que no se puede hablar de una revolución instantánea en el ámbito académico (Gómez-Ferrer 2011). La mítica fecha de 1910 marca, más bien, el principio de una evolución que le permitió a Violeta adentrarse en los enigmas de la botánica al lado de su tío, biólogo y antiguo profesor universitario, para poder empezar más adelante una carrera académica. La joven protagonista vive con él y su mujer en un ambiente aparentemente idílico, separada por completo del mundo exterior hasta que Manuel, un antiguo alumno de su tío, busca cobijo en su casa para evitar el ejército y poder huir a Francia. Si bien Violeta y Manuel parecen compartir el mismo sueño de estudiar en la Sorbona y convertirse en grandes científicos, así como una misma idea sobre el enamoramiento, que se puede concebir como crítica de la

1 Se cita según la edición que tenemos disponible, en gallego.

ideología del amor romántico, el encuentro solo llega a transformar y desestabilizar la vida de Violeta, sin dejar impronta en la trayectoria de Manuel. Cuando tras su primera relación sexual el chico huye a Francia para poder realizar allí sus estudios, vemos que no deja que las emociones se apoderen de él y lleva a cabo sus planes como si no hubiese sucedido nada; la joven protagonista, en cambio, pierde por completo el interés en sus estudios, solo sufre y se dedica a esperar.

De este modo, la película establece lazos intertextuales con las coordenadas literarias del amor romántico, representación literaria que en sus inicios siempre fue trágica, puesto que en el Romanticismo no había finales felices y el amor surgía junto con la falta, o sea, gracias al célebre “obstáculo” que generaba la emoción (Simmonet *et al.* 2004: 99). Como en el caso del amor cortés, su gran precursor, el sufrimiento amoroso de los románticos ennoblecía a quienes lo padecían, y se convertía entonces en una muestra de su sensibilidad excepcional, así como en una fuente inagotable de inspiración literaria. Lejos de denotar degradación del sujeto enamorado (masculino), el amor romántico “desgraciado” se convertía en el elemento constitutivo de su ser espiritual y motivo de orgullo, pero no solía obstaculizar trayectorias vitales masculinas o poner trabas en la realización de sus sueños profesionales (Rougemont de 2010; Illouz 2007).

Violeta, en cambio, a partir de su encuentro con Manuel vive por y para el amor; sin embargo, no se aprovecha de su sufrimiento como fuente de inspiración poética. Quiere, más bien, convertirse en musa, halagada por el sujeto masculino, de ahí que reciba con agradecimiento las presuntas cartas de Manuel, escritas, como se descubre más adelante, por su tío, quien asume el papel de un impostor romántico para paliar el malestar de la chica. El discurso romántico epistolar, impostado por el tío en nombre de Manuel, es así parodiado como discurso “prestado”, como palabra “en lugar del

otro”. Cuando en un momento culminante, llena de desesperación, Violeta pretende seguir los pasos de su amado y huir a Francia, el destino le recuerda de forma traumática las limitaciones que se le imponen en razón de género: en el túnel que une a ambos países es brutalmente atacada y violada por un desconocido. A partir de entonces, tras un amago de suicidio, empieza el largo periodo de recuperación que termina con la escritura: la protagonista se escribe a sí misma una carta de despedida en nombre de Manuel.

La segunda de las tramas, centrada en la historia de Inés, y, recordemos, ambientada en la primera posguerra, es un homenaje a la memoria de las mujeres de la “generación perdida”, que “durante un tiempo muy breve, creyeron que podían engañar al destino de su sexo” (Roig 2000: 50). Tras haber vivido una revolución política durante la II República y haber conocido el amor y la sexualidad en una relación igualitaria y democrática con Paco, un combatiente anarquista, Inés tuvo que experimentar la caída del bando republicano que, aparte del sufrimiento vinculado a conflictos bélicos, significó también una involución en la vida de las mujeres españolas. Es en el imaginario social de la República y del bando republicano durante la guerra civil donde aparecen nuevos modelos de mujeres que ya no están dispuestas a seguir participando en el mundo solo a través de unas miradas furtivas lanzadas a la calle desde sus ventanas (*vid.* Martín Gaité 1994). Dicho periodo, codificado en la película a través de su simbólico silenciamiento, supuso, sin duda, una ruptura con la cultura patriarcal al traer, entre otras medidas, la legislación del voto femenino, así como reformas en todos los ámbitos de la vida y una mayor participación de las mujeres en la esfera pública (Gómez-Ferrer 2011).

En 1942, Inés sobrevive sola cultivando una tierra que es casi un desierto y vendiendo huevos, para no poner en peligro la vida de Paco, quien, como podemos suponer, pertenece a la guerrilla y solo puede visitarla a escondidas. La celebración de su boda y el

posterior embarazo son los últimos momentos felices en sus vidas, ya que justo después, Paco es encarcelado y, más tarde, será fusilado como “enemigo” del nuevo sistema político, mientras que Inés sufre las represalias y teme por la vida de su hijo. Se ve obligada a encerrarse en su casa para pasar desapercibida observando el mundo desde su ventana, porque, como le advierte una de las activistas republicanas, a la que como a ella le han rapado la cabeza al cero, le podrían quitar el niño. Con esta advertencia y con la pérdida de la trenza de Inés, la película codifica y activa la memoria traumática de las mujeres, provocada por el robo de niños y los abusos y humillaciones reservados para ellas. Crímenes perpetrados por la dictadura franquista y casi ausentes en la historia oficial.

El último de los hilos argumentales empieza en el otoño de 1975 y se centra en la vida de Luisa, una mujer mayor, hipocondríaca y con ciertos rasgos histéricos, que se puede entender como evocación de las mujeres ventaneras que pasaron a la historia como pacientes de Freud. Al final de la dictadura, comparte con sus antecesoras su condición de mujer recluida en el espacio doméstico, compartido con su prima, Isabel, y en numerosas ocasiones, se comunica con el mundo exterior a través de las ventanas de su casa. Le apasionan las películas románticas, codificadas como sucesoras de las novelas sentimentales y criticadas por el feminismo de segunda ola (*vid.* Friedan 1965) por ser un dispositivo de control nocivo que el discurso normativo utiliza para vigilar y limitar la vida de mujeres. Influida por el imaginario filmico, quiere vivir un amor que no cabe en la realidad cotidiana, enamorarse de alguien que sea como “un galán de película” y que este hombre excepcional la bese al estilo hollywoodiense para dotar su vida de sentido. Por culpa de estas expectativas, rechaza el sincero amor de Valentín, cuyo aspecto físico cotidiano y su profesión –es dueño de una mercería– no le parecen lo suficientemente “románticos” como para enamorarse de él. Incluso cuando este le da muestra de sus sentimientos sinceros en circunstancias traumáticas

(la compra de un sostén con relleno en previsión de la amputación de un pecho por culpa de un cáncer), ella lo rechaza.

El punto de inflexión en esta narración lo marca, pues, la enfermedad: cuando a la protagonista le diagnostican el cáncer de mama, una de sus primeras reacciones es la búsqueda tan desesperada como fallida de un candidato que se convierta en el galán de su película de amor. También en este punto la narración establece relaciones intertextuales con el célebre ensayo de Carmen Martín Gaité; no hay que olvidar que la escritora entendía el éxito de las novelas sentimentales entre las mujeres lectoras como secuela directa de su encierro en el espacio doméstico y falta de otros proyectos vitales. A pesar de entender las razones de tal éxito, la escritora critica a los maestros de las grandes novelas realistas por representar la pasión, y, en muchos casos, el amor adúltero, como la única vía de huida del vacío de la rutina cotidiana y del llamado “tedio femenino”, “opción copiosa y ambigua, por otra parte, ya que nunca dejaba de llevar por moraleja la condena del sexo más o menos velada” (Martín Gaité 1987: 32).

Las tres historias amorosas de Violeta, Inés y Luisa parecen confirmar los postulados de la teoría de las emociones llevados a cabo últimamente: la construcción de sus esquemas cognitivo-emocionales sucede involuntariamente, o sea, no responden al libre albedrío ni al consenso consciente, sino que lo cultural se codifica como natural. Las protagonistas viven sus experiencias y fantasías amorosas como algo “natural” al aplicar a los estímulos fisiológicos unos esquemas que nos son impuestos en cuanto producto de la socialización misma (Bourdieu 2000). De ahí que el análisis de sus narraciones amorosas necesariamente deba tomar en cuenta otras características, construcciones de identidades y otredades, valores y valoraciones del sistema social que genera la figura de la “mujer ventanera”. Es decir, las reglas, normas de comunicación e interpretación, producción y reproducción de contenidos y expectativas afectivas con sus tabúes, prohibiciones tácticas, sus promesas, así como con sus roles de género, mo-

delos proscriptivos y prescriptivos femeninos o masculinos, tienen un fuerte carácter socioideológico y solo pueden entenderse dentro de marcos históricos concretos.

La Penélope y su código secreto: un nuevo relato para la comunidad

[...] desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos y resulta difícil enhebrar una aguja; supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. (Martín Gaité 1987:115)

A semejanza de lo que ocurre en el cuento de Carmen Martín Gaité, “De su ventana a la mía” (1987), aunque este hable de una madre y una hija, Ortiz también presenta en su película a tres Penélope que viajan con su imaginación y su deseo a través de la ventana.

La mirada enmarcada, en esos momentos de rutina diaria que también se observan en la película de Ortiz, hace posible la introspección y al tiempo desvela ese código comunicacional liminar que une a unas mujeres ventaneras a otras y muestra su mundo en su diversidad, en su complejidad, representando metonímicamente al sujeto político clausurado por la dictadura, pero que, a partir de las ventanas que se abren, se ve capaz aún de recordar y de soñar.

Estaba mucho más allá, en ese más allá ilocalizable adonde precisamente ponen proa los ojos de todas las mujeres del mundo cuando miran por una ventana y la convierten en punto de embarque, en andén, en alfombra mágica desde donde se hacen invisibles para fugarse. (Martín Gaité 1987: 114)

La película presenta tres épocas, tres estaciones, tres edades, tres paisajes, y el hilo de un ovillo que rueda de una a otra mientras cosen tras la ventana, casi en un mundo al margen o más bien en el margen. Tres Penélopes que viven la carencia de lo perdido o de lo nunca alcanzado pues “la idea era generar un tapiz para mostrar que, a pesar del espacio, del tiempo y de la edad, hay historias que comparten un secreto universal femenino” (Ortiz, en línea).

Ellas fueron las que se quedaron, las que tuvieron que vivir de sueños, imaginaciones y recuerdos, cosiendo junto a su ventana. No obstante, tanto en el cuento de Martín Gaité como en la película de Ortiz, la espera ya no está centrada en el retorno. El héroe ya no es el personaje central. Ha quedado relegado a un segundo plano en este relato de la espera en el que la corporalidad de las mujeres resulta reveladora: las voces calladas en el espacio privado de la casa se revelan en la mirada al exterior, enmarcada por la ventana. A través de ellas se transmite un código secreto, aprendido lentamente y transmitido de una generación a otra, un entendimiento propio sobre las cosas del mundo.

lo que hacía no era propiamente escribir, sino mover los dedos con gestos muy precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río. Se trataba de una especie de código secreto, de un juego que ella había estado mucho tiempo tratándose de enseñar. (Martín Gaité 1987: 113)

En la película, como en el cuento, los caracteres de ese código secreto son los reflejos de la luz en un espejo y no es casual que sea Inés, la más emancipada de las tres protagonistas, la que con su hija en brazos se sitúe frente al espejo para crear destellos de luz. Inés decide dejar atrás el luto y el dolor de la mujer marcada

a quien han rapado el cabello, y la luz de su espejo, su mensaje secreto, llega a los espejos de Luisa y Violeta.



Fig. 2. Collage de escenas de la película, sucesivas y por este orden, en las que los juegos de luces que hace Inés frente al espejo se reflejan en el interior de las casas de las otras dos protagonistas en *De tu ventana a la mía* de Paula Ortiz (2011).

Las tres Penélope de Ortiz prestan su perspectiva desde la narración de las otras, recuperando la memoria común desde los márgenes. Penélope puede soñar porque es capaz de comprender, de recordar, de descodificar mejor que nadie el mundo que la rodea, porque su larga espera puede ser vista como un largo viaje introspectivo. En el cuento de Martín Gaité la hija ya adulta ha viajado físicamente. Sentada en la habitación de un hotel en Nueva York se comunica por medio de los reflejos de un espejito que a través de su ventana llegan a la ventana de su madre, una ventana iluminada por el sol poniente que vibra con los destellos de colores como la de Violeta en la película. La ventana del cuento de Martín Gaité es además una suma de muchas ventanas y está muy lejos, “en ese más allá ilocalizable adonde precisamente ponen proa los ojos de todas las mujeres del mundo” (1987: 114). Sin embargo, lo que más felicidad causa en la hija es el ser, por fin, diestra en un juego que le fue secretamente enseñado desde niña. En este sentido el cuento ilustra el momento último del aprendizaje mientras que Inés y su hija son el comienzo.

Cuanto más lejano el viaje de Penélope, cuanto más larga la tela, más complejo y específico el código. El viaje maternal establece la distancia porque esta distancia es promesa de vínculos más potentes con la hija. El relato sugiere este viaje “en femenino”, este tejido de lo femenino, este entretejer entre madre e hija, que sin embargo solo se concibe en la distancia. Si la hija puede soñar y a lo mejor escribir es precisamente porque es portadora de ese código compartido con esa extraña Penélope. (Mékouar-Hertzberg 2014: 16)

Como decía una de las tres Penélopes de Itziar Pascual: “Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos” (2001: 33). El mundo observado por esta mirada que está prendida a un cuerpo, que está preso en una casa y a una rutina, que está preso en un contexto de silenciamiento (por razones históricas y por ser mujer), constituye otra descodificación del mundo y convierte a Penélope en la custodiadora de la memoria colectiva. La vida simple y cotidiana de la mujer común, desde los ojos de la mujer común, gana en profundidad. Se nos presenta como existencia hecha de angustia, frustración, sufrimiento, renuncia y prisión, y con el relato de su existencia surgen todas esas vidas silenciadas al margen de la historia.

Por otra parte, no es casual que la película represente tres de las cuatro estaciones del año, las tres edades de la vida y algo más. Violeta simboliza la primavera (de 1923), una primavera que no llega a florecer, porque se apaga con el trauma. Está encerrada en una hermosa jaula que es un vergel y es consciente de cómo el tiempo se ha parado a su alrededor como entrando en un largo letargo: “Háblame para que no se duerman mis sentidos” (Ortiz 2011). Ella misma es consciente de la involución que es su vida y reflexiona sobre su situación: “¿puede una mariposa transformarse en larva?” (2011).

Inés actúa como metáfora del verano (de 1940) y casi llega a alcanzar la plenitud, pues ella representa un salto hacia adelante. Es la dueña de su vida a pesar de la adversidad, y como hemos visto, vive un amor más libre, menos encorsetado por fórmulas preestablecidas. Además, conoce su posición en el mundo y sabe lo que el futuro le puede deparar: “Que me sé tu calor de memoria. Por si un día te vas o te escondes” (2011). El cartel de la película

resulta significativo en este aspecto, pues es el amor más libre, el de Inés y Paco, el que anuncia la película:



Fig. 3. Cartel que publicitó la película *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz (2011).

Los hombres en esta película están relegados a un segundo plano pero su presencia no es secundaria pues constituyen otra descodificación del modelo de hombre: el maqui al que conocemos no por sus actos heroicos, sino por su pasión y su entrega a una mujer, el tío culto que quiere que su sobrina estudie, el tendero humano capaz de un afecto sincero y de no rechazar a Luisa ante la enfermedad. Sin embargo, solo Inés llega a vivir el amor con plenitud y tras la pérdida sabe levantarse y seguir adelante. En cierta manera, la forma en que ha vivido es en sí misma una victoria y camina decidida hacia el futuro. Si Violeta ve frustrado su camino hacia la formación, Inés llega a ser una mujer independiente y la podríamos describir de forma muy similar a como Kollontai describe a Mathilde, protagonista de la

novela homónima de Karl Hauptmann: “diante nosa está unha nai orgullosa e soa, un centro en si mesmo. A personalidade de Mathilde medra e fortalécese con cada novo sufrimento, cada nova páxina da vida amósaa máis forte, cun *ego* inconmovible” (Kollontai 2008: 315).

Finalmente, Luisa representa el otoño (de 1945), es una vuelta atrás. Quizás es precisamente su relato el que mejor muestra la importancia, la necesidad de memoria. Ha crecido en el silencio, en el “no debes, no puedes y no llames la atención”. Como hemos apuntado, será la enfermedad lo que la haga reaccionar pero en su proceso de negación prefiere caer víctima del amor romántico y busca un ideal que no existe: “Dame un beso como en las películas” (2011). Al mismo tiempo Luisa constituye una inflexión, “un hasta aquí esta oscuridad insoportable”, cuando se revela contra la educación que han recibido ella y su prima:

Eso, eso, tú a callar que eso es lo que nos han enseñado, pero ¿sabes una cosa? Yo ya no pienso callar más ¿Y sabes otra? Que no pienso seguir encerrada aquí, viendo la vida a través de los cristales. Voy a vivirla. Y con quien yo quiera. (Ortiz 2011)

Así, al igual que Penélope, que tejía la mortaja de su suegro durante el día y la deshacía durante la noche, estas mujeres tejen para afrontar la imposición de “vivencias y acontecimientos cuya aspereza, hondura y densidad resultan casi insoportables” (Ortiz, en línea). Pero, como ya hemos señalado, las tres historias no son historias aisladas. Hay un código secreto que las une y es por eso que el ovillo de Ariadna recorre los tres cuentos que configuran la película y permite vislumbrar una salida al laberinto, aunque sea apenas un atisbo.

Estas mujeres, que sostienen el hilo que las une con fuerza, han convertido la espera en un espacio para la subjetividad fe-

menina a partir del cual es posible observar otra perspectiva de la realidad. Ellas representan la permanencia y su tejer desde la ventana es lo que permite la reconstrucción de la memoria que busca, en el pasado silenciado, los mecanismos para construir una nueva identidad comunitaria que sea capaz de incidir y modificar el presente (Colmeiro 2011: 21). No son ya figuras pasivas, cuya existencia depende del héroe, de un Ulises que las inmoviliza en la espera de un retorno incierto. Tejen para emprender el viaje, su viaje, solas. Porque como dice el estribillo de la banda sonora de Fito Páez, cuando parece que nada es posible, ellas se repiten: “¿Quién dijo que todo está perdido? / Yo vengo a ofrecer mi corazón / Como un documento inalterable / Yo vengo a ofrecer mi corazón” (Ortiz 2011).

Materializar sus vidas, sus mundos y sus conflictos:
la codificación visual de la mujer ventanera

Rara vez se sitúa al espectador ante un protagonismo colectivo femenino que muestre los tópicos, modos de amar, de ver y vivir el mundo desde lo cotidiano, en el espacio doméstico, ante la celebración de la vida de las mujeres o que plantee el reconocimiento de su duelo y aluda a temas como el suicidio y la transformación. Sin embargo, todos los recursos técnicos y narrativos de *De tu ventana a la mía* están pensados para mostrar otro modelo de mujer, para mostrar no el espacio exterior de heroicidad sino el espacio interior, el otro lado de la ventana. El lugar en el que viven las que resisten y siguen hacia delante a pesar de la adversidad.

De modo similar a como ocurre en la película *Las horas* de S. Daldry², son las tres mujeres las que asumen el protagonismo y muestran la otra cara de la historia, al tiempo que se subvierten

2 Película basada en la novela homónima de M. Cunningham como homenaje a V. Woolf.

los aspectos temporales, espaciales y lógicos. En *De tu ventana a la mía* lo que vincula las historias narradas en distintas épocas, es la repetición de los *leit-motifs* (pérdida, aislamiento, soledad, vulnerabilidad), el intercambio de planos, las secuencias parecidas, el entrecruzamiento de escenas, la combinación (el reflejo) de imágenes, la repetición de los mismos motivos musicales, la abolición del tiempo que separa las historias y las funde en una.

Las creadoras influidas por la *écriture féminine* pretenden romper las fronteras “falologocéntricas” entre los varios géneros y discursos literarios (*vid.* Cixous 1995). Siguiendo esta estela, Paula Ortiz funde en su cine ensayo, narrativa y poesía en un particular homenaje a Carmen Martín Gaité. Así mismo, el lenguaje poético de la película se caracteriza por su complejidad formal, su evocación metafórica e innovación artística: el preciosismo de la fotografía, las claras alusiones a referentes pictóricos (los pre-rafaelistas, Vermeer de Delft, Genovés), las ubicaciones que son en sí una metáfora (el vergel húmedo, el desierto árido, la ciudad hostil), la comunicación entre los actores y con el espectador sin apenas diálogos, el acercamiento de la cámara a la piel de las protagonistas, la expresividad de miradas y gestos... La narración es en sí una metáfora en esta película, es ese hilo que se tiñe de rojo cuando Inés se corta con él y recorre las escenas, y llega rojo y paralelo al hilo de colgar la ropa de la ventana del piso en el que viven Luisa y su prima.

De tu ventana a la mía está cargada de influencias y diálogos intertextuales y artísticos. Como ya hemos señalado, hay un clarísimo homenaje a Carmen Martín Gaité pero también podemos encontrar otras influencias literarias. Así, el beso furtivo que Luisa le pide a su prima es semejante al beso furtivo a la vecina en *Las horas* y la historia del cuento de Violeta que está claramente inspirado en un texto de Federico García Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, en el que la sobrina de un botánico

espera un amor que no vuelve. Resulta muy significativo que el título del relato de Lorca también haga referencia a otro código secreto de comunicación. Por otra parte, la estética del cuento de Violeta es prerrafaelista y la escena de la bañera tras la violación de la protagonista evoca claramente a *Ophelia*, el cuadro de Millais.



Fig. 4. Escena posterior a la violación de Violeta.

La escuela prerrafaelista se centraba, entre otras cosas, en la exaltación y recuperación de la naturaleza, lo que a su vez encaja con la formación estadounidense de Paula Ortiz y su admiración –declarada en diversas entrevistas– por Terrence Malick, director que trabaja sobre cómo la naturaleza influye en las personas. En este sentido, son significativas las palabras del joven estudiante del que se enamora Violeta: “las flores no se cortan” (Ortiz 2011). Las flores, como violeta, están cautivas y unidas por sus raíces a un mismo lugar.



Fig. 5. Escena en la que Violeta relee las cartas que en realidad le envía su tío en *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz (2011).

Otra influencia pictórica la podemos encontrar también en la historia de Luisa: la ciudad; el individuo solitario; la reivindicación de la amnistía; el abrazo de los manifestantes en la película –semejante al cuadro *El abrazo* de 1976–; o la toma a vista de pájaro, recuerdan los cuadros de Genovés.



Fig. 6. Una de las escenas finales del la película, en la cual Luisa disfruta enfrentándose al mundo. La rodea una manifestación proamnistía en la que se produce un abrazo fraternal en *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz (2011).



Fig. 7. Una de las escenas finales de la película. Toma a vista de pájaro con Luisa en el centro entre octavillas proamnistía. *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz (2011).

Asimismo, junto a todas estas referencias culturales, habría que añadir otras imágenes que hacen claramente referencia al imaginario de la memoria colectiva del Estado español. Algunas ya las hemos señalado, como los presos y los fusilados, las referencias no verbalizadas a los maquis, el rapado al cero como castigo para las republicanas o la preocupación de estas ante la posibilidad de

que sus hijos les sean robados. Pero también encontramos otras imágenes más sutiles, más de puertas para adentro, como las tías solteras que existieron casi en cada familia y que por tener una salud frágil o ir uniéndose a un luto tras otro, en un tiempo en el que una muerte significaba un año de ropa oscura y recogimiento, no llegaron a vivir su juventud.

En resumen, resulta evidente que la película que tratamos en este artículo pretende trascender la cinta. Para ello busca una estética marcadamente sensorial y poética, llena de metáforas visuales, de referencias culturales e históricas, que apelan en general a todos los sentidos porque pretende provocar un efecto en el espectador. Es una película memorialista que más que verse se siente:

Queremos captar las luces en los atardeceres del trigo y las mañanas tras los visillos de ganchillo, el frescor de la hierba al alba, el frío del agua al lavar en invierno, la textura de las patatas aún con tierra, la aguja en el dedal al enhebrar... mirar despacio las cosas pequeñas e íntimas. Queremos evocar las soledades, melancolías, caricias, sensualidades, miedos, angustias, encierros y contradicciones que vivieron dentro de casa, detrás de sus ventanas. Buscaremos la cercanía de la piel, el aliento y la mirada del actor, y el detalle de los objetos que significan y materializan su vida, su mundo y su conflicto. (Ortiz, en línea)

Cuando Katarzyna Paszkiewicz analiza *La vida secreta de las palabras* de Isabel Coixet, en el capítulo publicado en este mismo libro, parte de la convicción, siguiendo las teorías de Gilles Deleuze, de que el cine de esta autora apela tanto a los sentidos de la vista y el oído como a los sentidos que técnicamente no puede alcanzar. Paszkiewicz, como veremos, recurre también a las teorizaciones de Laura Marks sobre el cine intercultural, para quien ciertas obras fílmicas tienen la capacidad de evocar los recuer-

dos de los otros que son particularmente difíciles de representar, traspasando los límites de la visión y de la sonoridad. Nosotras también consideramos que, en efecto, *De tu ventana a la mía* es el intento de materializar la vida, el mundo y los conflictos de las tres protagonistas, lo que conlleva la necesidad de ir más allá de las imágenes y de las palabras.

Si en la película de Coixet son las pequeñas rutinas de la protagonista (estrenar jabón cada vez que se lava, comer solo pollo, arroz y manzanas, hacer llamadas en las que no habla...) y la recuperación del gusto por los sabores y los olores lo que nos muestra la verdadera dimensión del dolor y del trauma, en *De tu ventana a la mía* ocurre algo semejante. En la película de Ortiz los objetos y el medio que rodea a las protagonistas produce sensaciones: el sostén con relleno para sustituir la pérdida de un pecho, los espejos capaces de dar luz al encierro de Paco, la pluma con la que Violeta escribe, la fragilidad de las flores, el tacto de la tierra al tener que agacharse ante una reja de una cárcel que no es más que una cueva, la ausencia del tacto de la trenza, la humedad continua a la que está expuesta Violeta... La escasez de diálogos, subrayamos, abre paso a otros modos de narrar que se perciben por todos los sentidos.

Todavía subsiste, como podemos observar al leer algunas de las críticas publicadas sobre *De tu ventana a la mía*, la idea de que las películas protagonizadas por mujeres y dirigidas por ellas están destinadas exclusivamente a mujeres y son películas en exceso poéticas, lentas y muy metafóricas. Sin embargo, como señala Paszkiewicz (2015), los sentidos no audiovisuales no siempre aparecen como una marca de exceso, que serviría simplemente para enriquecer una representación cinematográfica. Cuando la narración de la pérdida y el duelo no es capaz de dar cuenta de la experiencia corporal ni transmitir la memoria individual de los horrores de la guerra/posguerra y dictaduras son las imágenes, los

sonidos y los objetos los que despiertan todos los sentidos del espectador y juntos son capaces de evocar la memoria colectiva, pues funcionan como acto fundacional de un reclamo cultural y político que sitúa lo personal y lo corporal en el horizonte colectivo.

Conclusiones

La narrativa impuesta por el poder político, moral y religioso dictatorial está delimitada en la cinta de Ortiz por las teorías críticas feministas, que claman por “otra” lectura, promotora de las voces marginadas. La República componía una comunidad que se había proclamado libre, que estaba caminado poco a poco cara otra concepción del mundo y que de repente fue subyugada, barrida de la historia por los pronunciamientos oficiales que habían convertido una idea de España como estado con cabida para las diferencias –de nación y de género–, en una nación sin fisuras proclamando su historia como unísona y esencial: “una, grande y libre”. La mirada silenciosa rescata de la memoria una verdad rechazada por la historia de los periodos dictatoriales españoles que no admitía ni la diversidad cultural ni los discursos que surgen desde el margen. Sin embargo, a través de las ventanas, se consigue mostrar lo que significaron estos tres períodos, avistar la España que se desenvolvía, que resistía, en el interior de las casas y que ocupaban sujetos aislados, solos, marcados por la elección de la individualidad. Las mujeres prestan su cuerpo y su experiencia vital para construir otra narrativa de la comunidad y su voz o su no voz simboliza las varias voces silenciadas:

O xénero garda memoria recente dos mecanismos de expulsión dos espazos e ritos do poder: silenciamento, obxectualización, carencia de nome propio, imposibilidade de acceso aos códigos (agramaticalidade), unha situación que comparten con

outras situacións de extranxeiría e exilio. (González Fernández 2005: 224)

La historia se ha escrito en base a la narrativa de los héroes, construidos como representación de la experiencia universal, del hombre y, por tanto, de las mujeres en tanto que sus complementos, pero ellas desde sus actos cotidianos ponen en entredicho el discurso hegemónico y desde otra mirada muestran aquello que se quedó al margen. Su código secreto es aquel que nos permite leer entre las líneas de la historia y recuperar la memoria de lo no dicho, de aquello que les pasó a ellas y a ellos pero que solo desde la vulnerabilidad podemos entender cómo van ellas más allá de las guerras perdidas y los hechos heroicos. Los rostros ventaneros a los que se acerca la cámara de Ortiz, hasta el punto de que podemos sentir su tacto, son capaces de verbalizar lo impronunciable y dibujar una memoria completa y compleja que alcance a mostrar cómo las dictaduras destrozaron una comunidad que se encaminaba hacia un mundo nuevo y plural, cómo destrozaron sus rasgos, su diversidad, sus identidades y la sumieron en un largo y oscuro túnel. En este sentido, es significativo que de algún modo los tres personajes sigan adelante y recuperen o mantengan su identidad. Violeta no se convierte en Ofelia, no opta por el suicidio –la desaparición–, opta por escribirse a sí misma una carta de despedida y por dejar de esperar: el autorreconocimiento. Inés camina orgullosa con su hija y vive en una casa sin espejos cubiertos. A Luisa de algún modo la enfermedad la lleva a querer vivir y recuperar su identidad. De este modo la doble opresión de la mujer y su marginalidad dentro del margen se muestra como la mirada más completa y compleja a la hora de recuperar la memoria que fue silenciada: así “los márgenes, lejos de ser excluyentes, resultan ser eficaces transformadores de los centros” (González

Fernández 2008: 33). Las ventanas y las mujeres que miran detrás de ellas se encargan de ello.

Bibliografía:

- BOURDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- CIXOUS, Hélène (1995) *La risa de la Medusa*. Madrid, Anthropos.
- COLMEIRO, José (2011) “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”. *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. 4: 17-34. En: <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>. [22/12/2014].
- FRIEDAN, Betty (1965) *La mística de la feminidad*. Barcelona, Sagitario.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (2011) *Historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*. Madrid, Arco Libros.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2005) *Elas o paraugas totalizador: escritoras, xénero e nación*. Vigo, Xerais.
- (2008) “Encrucijadas identitarias gallegas y el laboratorio del lenguaje”. En: Manuela Palacios González, Helena González Fernández (eds.) *Palabras Extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. A Coruña, NetBiblo: 29-48.
- ILLOUZ, Eva (2007) *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires, Madrid, Katz Editores.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987) *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama.
- MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadia (2014) “Construcciones de las subjetividades femeninas en la literatura: el viaje de Penélope”. En: Luis Edurne de Chocarro, María del Carmen Sáenz Berceo (coords.) *Oriente y occidente: la construcción de la subjetividad femenina*. Rioja, Universidad de la Rioja: 11-26.
- ORTIZ, Paula (2011) *De tu ventana a la mía*. DVD, FILMAFFINITY.
- (s.f.) Web oficial de la película *De tu ventana a la mía*. En: <http://>

- detuventanaalamia.com [varias consultas].
- PASCUAL, Itziar (2001) *Las voces de Penélope*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm0136> [varias consultas].
- PASZKIEWICZ, Katarzyna (2015) "La vida secreta de los sentidos: La memoria individual y colectiva en la obra de Isabel Coixet". En: Aránzazu Calderón Puerta, Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.) *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia: 407-426.
- KOLLONTAI, Alexandra (2008) *Amor vermello e escritos sociais e políticos*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións e Xunta de Galicia.
- ROIG, Montserrat (2000) *La hora violeta*. Madrid, Castalia.
- ROUGEMONT DE, Denis (2010) *El amor y occidente*. Barcelona, Kairós.
- SIMMONNET, Dominique y otros (2004) *La más bella historia del amor*. Buenos Aires, FCE.
- ZAVALA, Iris M. (2004) *La otra mirada del siglo XX: la mujer en la sociedad contemporánea*. Madrid, La Esfera de los Libros.

La vida secreta de los sentidos: la memoria individual y colectiva en la obra de Isabel Coixet

Katarzyna Paszkiewicz

(Centre Dona i Literatura, Universidad de Barcelona)

Podría parecer que los sentidos del olfato, el gusto o el tacto no forman parte de la imagen audiovisual, por lo cual, tal y como señala Vivian Sobchack (1992), no es de sorprender que gran parte de la teoría fílmica no se haya ocupado de ellos. Christian Metz (1982) argumentó, por ejemplo, que el cine reproduce una jerarquía estética entre los sentidos de distancia (la vista y el oído) y los sentidos de proximidad como el tacto, el gusto, el olfato o la cenestesia. “It is no accident that the main socially acceptable arts are based on the senses at a distance, and that those which depend on the senses of contact are often regarded as «minor» arts (e.g. the culinary arts, the arts of perfumes, etc.)” (1982: 59-60). Sin embargo, podríamos plantearnos la pregunta: ¿puede una película representar una experiencia no audiovisual? Siguiendo las recientes teorías fílmicas que se nutren de la fenomenología y del pensamiento de Gilles Deleuze (1985), este ensayo parte de la convicción de que el cine apela tanto a los sentidos de la vista y el oído como a los sentidos que técnicamente no puede alcanzar¹. En particular, tomando en cuenta los objetivos de este volumen, recurriremos a las teorizaciones de Laura Marks (2000) sobre el

1 Existen, por supuesto, una serie de tecnologías que intentan generar los efectos de experiencias no audiovisuales, como las salas IMAX o la llamada “Olorvisión”. Estas invenciones quedan fuera del alcance de este artículo.

cine intercultural, según las cuales ciertas obras fílmicas tienen la capacidad de evocar los recuerdos de los otros que son particularmente difíciles de representar, traspasando los límites de la visión y de la sonoridad.

La vida secreta de las palabras (2005), película de Isabel Coixet en la cual vamos a centrar este análisis y que versa sobre el tema de la memoria individual y de la memoria colectiva, es un buen ejemplo de cómo el cine puede apelar al contacto –a los “pensamientos carnales” en términos de Sobchack (2004)– para recrear los recuerdos que van más allá de la expresión puramente audiovisual. Como intentaremos demostrar, la experiencia multisensorial y somática que esta película ofrece es difícilmente abarcable desde los paradigmas de la visión e identificación fílmica más tradicionales; en este sentido se comprende mejor desde el modelo de percepción corporeizada y relacional, tal y como la teorizan los trabajos de Vivian Sobchack (1992, 2004), Laura Marks (2000, 2002) o Jennifer Barker (2009)². Dichas teóricas recurren a la comprensión fenomenológica del cuerpo, afirmando que la crítica de cine se ha centrado, casi exclusivamente, en las cualidades visibles e inteligibles del cine –en lo que la narrativa o las imágenes significan– y no tanto en el impacto sensorial –en cómo la película nos hace sentir–. Así, Sobchack afirma:

2 La conceptualización de la experiencia afectiva de los espectadores en términos de respuestas corporales se puede trazar desde mucho antes, por ejemplo, en la obra de Walter Benjamin (1973) o en la perspectiva que asume Siegfried Kracauer (2004). En concreto, de Benjamin resulta útil la noción del ojo como un “órgano táctil” que implica un cuerpo material y sensual que percibe, mientras que la perspectiva fenomenológica de Kracauer permite afirmar que “the material elements that present themselves in film directly stimulate the *material layers* of the human being: his nerves, his senses, his entire *physiological substance*” (ápuđ Sobchack 2004: 55).

Classical and contemporary film theories have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of the experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator –all *viewers viewing*, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the *perception of expression* and the *expression of perception*. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the *intersubjective* basis of objective cinematic communication. (1992: 5, énfasis en el original)

La centralidad del cuerpo táctil y sensual del perceptor es fundamental para la teórica, que –recurriendo a la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty– moviliza el concepto de *encarnación* para pensar sobre el ojo y la visión como un sitio responsivo, que posibilita y genera una experiencia de cine sensorial como un mundo material. La experiencia espectral afectiva posiciona al espectador como un cuerpo vivido que responde al mundo constituido por la película. Así, el ojo y la visión no están desconectados del cuerpo, sino que permiten una percepción del cine más holística. “The address of the eye forces us to consider the *embodied* nature of vision, the body’s radical contribution to the constitution of the film experience”, escribe Sobchack (1992: 25), afirmando que no vemos las películas solamente a través de nuestros ojos, sino que también asimilamos las películas de manera somática, con todo nuestro cuerpo, siendo afectados por las imágenes incluso antes de que se procese la información cognitiva o antes de la identificación inconsciente:

Even at the movies our vision and hearing are informed and given meaning by our other modes of sensory access to the world: our capacity not only to see and hear but also to proprioceptively feel our weight, dimension, gravity, and movement in the world. In sum, the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies.*(2004: 59-60, énfasis en el original)

Siguiendo el pensamiento de Sobchack, teóricas como Marks o Barker recurren al sentido del tacto como punto de partida para teorizar sobre la reversibilidad de la experiencia fílmica: el espectador *toca* y al mismo tiempo *es tocado* por la película. Marks, cuyas teorizaciones sobre el cuerpo y la memoria resultan de relevancia clave para este artículo, desarrolla el término “visualidad háptica” para describir el modo de mirar sensible a las texturas de las imágenes, que ocurre cuando el ojo funciona como órgano de tacto (2000: 2). Para la teórica, este tipo de visualidad acerca al espectador a la superficie de la imagen, anulando la distancia entre los dos. “The viewer relinquishes her own sense of separateness from the image” (2000: 124); la película, por lo tanto, transfiere la presencia del objeto representado a los espectadores (2000: xvii).

Las cualidades hápticas surgen ante todo en la experiencia del espectador: sus ojos se deslizan sobre la superficie de la imagen en lugar de sumergirse en su profundidad (2000: 162). Marks lleva estas ideas al terreno político y ético, apuntando a la crítica del llamado ocular-centrismo, que –tal y como lo ponen en evidencia los estudios fílmicos feministas desde el psicoanálisis– relaciona la visión con la distanciamiento del cuerpo y la cosificación, así como con el control sobre el yo y sobre los otros (2000: 133)³. La teórica

3 Aquí habría que insistir en el carácter occidental de esta visualidad, tal y como lo demuestra Martin Jay en su célebre estudio *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (2007), en el cual

afirma que mientras la visualidad óptica depende de una separación entre el sujeto que mira y el objeto que es mirado, invitando a una mirada distante que permite al espectador organizarse como un sujeto que “lo percibe todo” (2000: 133), la visualidad háptica evade la vista distanciada, volviendo al espectador vulnerable a la imagen y cuestionando la relación de dominio que caracteriza la visualidad óptica (2000: 185). Al rechazar la plenitud visual y perturbar el poder tradicionalmente implícito en la visualidad óptica, las imágenes hápticas rehúyen de la mirada controladora sobre los cuerpos de los otros.

El cine de Isabel Coixet entronca abiertamente con las cuestiones que venimos analizando: las relaciones de poder implícitas en la visualidad óptica y las cualidades táctiles de las imágenes que pueden llegar a desestabilizarla. Según demuestra Susan Martín Márquez en su análisis de dos títulos de la directora producidos en diferentes momentos de su carrera –su primer filme, el cortometraje *Mira y verás* de 1984, y el largometraje *Mi vida sin mí* de 2003–, las películas de Coixet “entablan un diálogo productivo tanto con la «teoría de la mirada» feminista basada en el psicoanálisis que surgió en los setenta, como con la reciente teorización de un cine «háptico» inspirado en acercamientos fenomenológicos al medio” (2013: 45). En la *Vida secreta de las palabras*, Coixet también contribuye a estos discursos teóricos participando en los debates en cuanto a las prácticas visuales, profundamente vinculadas a las construcciones de género.

La película trata de una mujer hipoacúsica, Hanna (Sarah Polley), quien, tras haber sido forzada a tomarse vacaciones, acepta un trabajo de enfermera en una plataforma petrolífera donde deberá cuidar a Josef (Tim Robbins), un hombre que ha perdido

argumenta que en la tradición epistémica occidental el ojo supone una distancia con el mundo.

temporalmente la visión por culpa de un incendio. Josef está en cama y tiene quemaduras graves en todo el cuerpo, luego de haber intentado salvar de las llamas a su mejor amigo. La trama del filme parece constituir una respuesta directa a la teoría de la mirada de Laura Mulvey (1975) y John Berger (1972) –con el cual la directora mantuvo un intenso intercambio intelectual–, en particular por lo que se refiere a su crítica de la visión cosificadora sobre el cuerpo de la mujer. A Josef le es negado el poder de la mirada y, por consiguiente, la sensación de dominio sobre Hanna –una situación de impotencia que le hace reaccionar con agresión verbal hacia la joven, tal y como se puede observar ya desde el primer diálogo que se desarrolla entre ambos. Al no tener acceso a su apariencia física, Josef intenta a toda costa sacar alguna información de Hanna para garantizarse una posición de autoridad sobre la joven⁴ y de esta manera aliviar su propio sentimiento de incapacidad y subordinación:

¿Y cómo se llama? Imagino que ahora que me ha cogido la polla y estoy meando delante de usted, podríamos llamarnos por nuestros nombres, o incluso empezar una nueva vida juntos, quién sabe [...]. ¿De dónde es usted? ¿Está casada? ¿Tiene novio, novia? ¿Prefiere el día o la noche? ¿Prefiere a los hombres circuncidados o piensa que en el fondo da igual? (Coixet 2005)

4 En su excelente análisis de la película desde la perspectiva del subgénero del *woman's film*, basado en el discurso médico, Beatriz Herrero Jiménez (2014) demuestra cómo Coixet desestabiliza las convenciones del examen médico, típicas de las películas clásicas hollywoodenses. A primera vista, Josef intenta tomar la posición de autoridad del doctor con una retahíla de preguntas que parecen asumir la función del examen; sin embargo, la directora “desbarata el vínculo médico-autoridad-conocimiento partiendo de la utilización del recurso del silencio como resistencia” (2014: 293).

Hanna reacciona con un silencio para, un poco más adelante, dirigir el tema de conversación hacia el campo profesional, donde es ella la que ejerce la autoridad: “Dentro de un par de horas le daré otro calmante. ¿Tiene hambre?”. A lo largo de la película, Josef seguirá insistiendo en sus indagaciones y, en algún momento, se negará a responder las preguntas de Hanna: “No me da nada, ni un gramo de información, [...] y quiere que le cuente mis pequeños secretos, eso no es justo. Dígame algo sobre usted, deme alguna información” (2005). Finalmente, Hanna cede a las súplicas de Josef y le confiesa que padece una disfunción auditiva que la hace llevar un aparato para oír que ella misma desconecta cuando no quiere escuchar. A pesar de revelar uno de sus secretos, la joven aumenta la distancia, posicionándose a sí misma como un ser aislado, atomizado, cerrado en sí mismo e independiente de los demás.

La obsesión de Josef por conocer a Hanna está estrechamente vinculada con su deseo de verla. En la tradición indoeuropea, la visión y el ojo se vinculan originariamente con el pensamiento, la luz, la verdad y el conocimiento. Por ejemplo, la palabra “especular” (del verbo latín *speculāri*), guarda relación con “examinar mediante la vista”, “mirar atentamente”, “espíar”, a la vez que “considerar”, “meditar” y “teorizar”. Este acceso al ver y al saber que otorga un cierto poder sobre el mundo le fue tradicionalmente negado a las mujeres, que –según mostró la crítica feminista– se codificaban más bien como objetos y no como poseedoras de la mirada.

En el filme de Coixet la posición del protagonista masculino como dueño de la mirada y del saber queda gravemente desestabilizada, debido a su ceguera temporal y al carácter fragmentado y contradictorio del relato que Hanna le cuenta sobre sí misma. Josef nunca llega a ocupar el lugar privilegiado de un observador omnisciente y todopoderoso, ya que no consigue una perspectiva precisa y exacta sobre la vida de la joven. A pesar de que en algún

momento de la película Hanna decide compartir un fragmento de sus recuerdos del pasado –cuando revela que fue torturada y violada en repetidas ocasiones durante la guerra de los Balcanes–, la capacidad de Josef para conocerla es muy limitada. Después de descubrir una parte de la terrorífica historia de la joven, la que ella decidió contarle, Josef visita a Inge, la consejera del Centro de Rehabilitación para las Víctimas de la Tortura, para averiguar todo aquello a lo que la joven no le dio acceso. La mujer le entrega finalmente una cinta con las confesiones de Hanna, diciéndole: “Ésta es Hanna Amiran. Aquí está lo que quiere saber. Si sus sentimientos son verdaderos, ¿cree que eso le daría derecho a ver esta cinta... sin el consentimiento de ella?”. Frente a las palabras de Inge, Josef decide finalmente no ver la grabación.

Este cuestionamiento de la visión y del saber objetivo, que al fin y al cabo –pareciera sugerir Coixet– no son capaces de proporcionar el acceso a las memorias vividas por otros, se produce no solamente en el nivel narrativo, sino también mediante el uso de la cámara por parte de la directora. Las imágenes tienen a menudo una cualidad parcial, subjetiva, inestable, renunciando de esta manera a su capacidad de cosificar y controlar. En algún momento vemos a la protagonista sentada en las escaleras del pasillo, devorando impacientemente su bandeja de comida, mientras que la cámara de Coixet se mueve a un ritmo convulso, oscilando de un lado a otro de manera agitada, transmitiendo y produciendo en los cuerpos de los espectadores las mismas sensaciones que experimenta Hanna. Tal y como demuestra Beatriz Herrero Jiménez en su tesis doctoral sobre el cine de la directora catalana, este movimiento de la cámara, tan habitual en Coixet –y no sólo en los momentos de convulsión emocional de sus protagonistas–,

se distancia de manera evidente de aquella transparencia de la cámara de la que hablaba Mulvey, de ese tercer ojo que paradójica-

mente ve las cosas sin existir y que propugna el cine convencional. La cámara de Coixet, por el contrario, constantemente se señala a sí misma, señala su presencia, la subjetividad y la parcialidad de alguien que mira [...]. No se trata, por tanto, de ningún ojo descorporeizado. La poética de Isabel Coixet desestructura todo un entramado filosófico que relaciona el sentido de la visión más con la Verdad y menos con la opinión. (2014: 513)

Esta escena demuestra también cómo el cuestionamiento de la visualidad óptica –volviendo al término de Marks– se produce en una estrecha vinculación con la experiencia multisensorial proporcionada por la película, que se engrana de forma sinestética con nuestras percepciones táctiles u olfativas. No es casual que la comida tenga tanta importancia en la película. Los sentidos del gusto y el olfato de la protagonista juegan un papel primordial a nivel de la trama: cuando conocemos a Hanna, come solamente pollo, arroz y manzanas, posiblemente como consecuencia de las experiencias traumáticas vividas durante la guerra y de su necesidad de recluirse de los estímulos sensoriales que pudieran ocasionarle cualquier tipo de placer o dolor. En su excelente análisis del filme de Coixet, Joana Sabadell-Nieto (2014) observa que del mismo modo que la protagonista respeta a rajatabla su régimen dietético, consumiendo cada día exactamente la misma cantidad de alimento, también lleva obsesivamente su higiene personal (abre cada día un nuevo jabón antes de lavarse los manos) y una rutina temporal (trabaja muchas horas sin permitirse vacaciones, para mantenerse constantemente ocupada y así no tener tiempo para pensar y sentir). En palabras de la teórica, quien recurre al concepto de inmunidad de Roberto Esposito:

The possibility for trust and contact with others does not seem to exist anymore in her situation, as she armors herself, she makes

herself immune in order to be protected from any contact, stimuli, and affect. She holds and contains herself (and her internalized pain) in exclusivity [...]. She blocks all possibility of affects and prompts an immunization against the external and the different in an attempt to self-preserve. But while doing so, she internalizes in fact the violence which makes of her body an extremely precarious and wounded one. (Sabadell-Nieto 2014: 147)

La escena del pasillo, cuando vemos a la protagonista por primera vez comiendo algo diferente de su dieta habitual –un plato que había preparado Simon, el cocinero de la plataforma petrolífera– es significativa. Durante el transcurso de la película, la protagonista empieza a recobrar la conciencia de su corporalidad y de sus emociones, reconquistando paulatinamente sus propios sentidos: el gusto, el olfato, el tacto, o incluso el oído, por ejemplo gracias a los intercambios con Josef, cuyas palabras no solo le dan acceso a la vida de él, sino que también afectan de manera profunda la de ella. Este proceso está estrechamente relacionado con la posible superación de sus miedos y traumas, con el incipiente deseo hacia Josef y con su capacidad de conectar con los otros. La recuperación de los sentidos y de la comunicación corporal se produce también, si seguimos las teorías fenomenológicas de cine, en los cuerpos de los espectadores, que pueden percibir estas cualidades gracias a sus propias memorias sensoriales, tal y como argumenta Marks (2000).

Si bien el olfato y el sabor juegan un papel importante en la primera parte de la película, es el sentido del tacto el que resulta crucial tanto para la transformación de Hanna como para la de Josef, lo que se puede apreciar en la escena en que la protagonista le revela su lugar de origen y narra una parte de su experiencia traumática en la guerra de los Balcanes, donde fue víctima de

torturas y violada en repetidas ocasiones por los soldados de su propio país y de las Naciones Unidas. Tal y como señala Herrero Jiménez, quien recurre al pensamiento de Judith Butler sobre la vulnerabilidad, “la narrativización de la experiencia supone, para Hanna, no sólo la aceptación de la pérdida en tanto duelo, sino la posibilidad, también, de seguir adelante, de recuperar un estatuto de sujeto que le había sido negado” (2014: 369). La escena va, sin embargo, más allá del mero acto de contar y escuchar. La narrativización de la pérdida y el duelo no es capaz de dar cuenta de la experiencia corporal de Hanna ni transmitir su memoria individual de los horrores de la guerra. Coixet parece ser consciente de esto cuando decide apostar por nuevas condiciones del conocimiento, según los parámetros de Marks: “When language cannot record memories, we often look to images. When images fail to revive memory, we may look to the well-kept secrets of objects. Unpacking the secrets encoded in images and objects, we find the memory of the senses” (2000: 195). Las palabras de Hanna, como si fueran los objetos materiales mencionados por Marks, guardan bien los secretos de la memoria, a los cuales puede accederse solamente mediante los sentidos. Si seguimos esta línea de interpretación, podríamos entender el título de la película, *La vida secreta de las palabras*, como un intento de representar otro sistema de conocimiento, más allá del lenguaje, la visión o el sonido, como una recreación de la experiencia sensorial o de “la memoria de los sentidos” de la protagonista.

Así, las palabras de Hanna adquieren una presencia material y multisensorial, tanto para la protagonista (que revive físicamente los horrores de la guerra) como para los espectadores (que perciben estas palabras de manera corporal). En su relato, el sentido del oído juega un papel primordial en la recuperación de la memoria individual:

Los soldados eran de los nuestros. Eran soldados que hablaban como yo, mi idioma. [...] Recuerdo que un día llegaron tropas de la ONU y pensamos que iban a sacarnos de allí... No. Voces como la tuya, Josef. Hablaban como tú... Recuerdo que uno de ellos se disculpaba sin parar. Se disculpaba mientras sonreía. Imagínate... que te violan, una y otra vez, y te susurran al oído, solo para que tú lo oigas: "Lo siento". "Lo siento mucho... Perdóname". (Coixet 2005)

El monólogo de Hanna tiene no solo una dimensión "cognitiva" –revela acontecimientos y hechos que permiten acercarnos a la tragedia de muchas de las mujeres en la guerra en los Balcanes–, sino ante todo una dimensión "afectiva" que nos hace oír y sentir las experiencias que no pueden ser "simplemente" contadas. La vulnerabilidad transmitida por la voz de la joven contrasta con el relato estremecedor que va narrando. No es insignificante que durante el primer encuentro con Hanna, Josef haga la siguiente observación "¿Es usted rubia? Estoy seguro de que es rubia. Tiene voz de rubia. Como de mantequilla y canela, como las pastas danesas que se venden en esas latas azules metálicas redondas". Y aunque sus comentarios podrían interpretarse como una actitud agresiva y patriarcal por parte de Josef, que reflejaría en cierto modo las agresiones verbales de los torturadores, también ponen en evidencia el carácter material de la voz de Hanna, que toca físicamente a los espectadores, resonando empáticamente en sus cuerpos.

La transmisión del sufrimiento y de la memoria individual de Hanna llega a su punto culminante cuando, tras su testimonio sobre las torturas, la protagonista se desabrocha y se quita la camisa, coge la mano de Josef y la lleva hacia sus pechos desnudos. Josef, con los ojos bien abiertos y cubiertos de lágrimas, pero aún sin ver, palpa con las yemas de sus dedos las cicatrices de Hanna, que

cubren todo su cuerpo. Si bien la experiencia de la vulnerabilidad de Josef –su propio cuerpo está lleno de heridas y quemaduras– le otorga la *comprensión* de las atrocidades que ha experimentado y lo ayuda a identificarse con ella, es el acto de tocar su piel el que le permite *vivir* el horror en su propio cuerpo.

La escena subraya la textura y la materialidad de la piel humana, evocando la presencia y la proximidad. La visión que Coixet orquesta, mediada a través de la “mirada ciega” de Josef – que también pertenece al orden de la visualidad háptica– funciona como el tacto, siendo “more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze” (2000: 161). Siguiendo las nociones de Marks, esta visualidad háptica no consiste en identificar o dominar la imagen en la pantalla, sino que crea un espacio táctil de intersubjetividad entre el espectador y la pantalla. Como explica Marks:

Haptic visuality may “fasten” on its object [...], but it cannot pretend fully to know the thing seen. [...] At the same time it acknowledges that it cannot know the other, haptic visuality attempts to bring it close, in a look that is so intensely involved with the presence of the other that it cannot take the step back to discern difference, say, to distinguish figure and ground. (2000: 191)

La manera de relacionarse de los personajes es comparable con el funcionamiento de la visualidad háptica descrita por Marks: el protagonista no llega a un conocimiento objetivo sobre Hanna, no llega a profundizar en su esencia –ya que hay muchas experiencias que ella no compartió con él–, sino que más bien establece una forma de vínculo y conocimiento interactuante, que transforma a los dos personajes en el proceso.

La escena culmina con el llanto de ambos, abrazados. En lugar de entrar en la dinámica del dominio y de la sumisión, las

figuras de Hanna y Josef se con/funden: se produce entonces una relación de mimesis entre los dos, seres vulnerables y heridos. De la misma forma, se genera también una empatía mimética en los cuerpos de los espectadores, si seguimos la noción de mimesis de Marks, que la entiende como una forma de entregarse al entorno más que dominarlo, una alternativa radical a la distancia controladora proporcionada por la visión (2000: 138).

Estas cualidades táctiles y miméticas de la película no radican solo en una decisión estética, sino que también posibilitan un cierto modo de relacionalidad hacia el cual el filme gradualmente nos abre. El contacto entre los dos protagonistas permite a Hanna recuperar la reciprocidad y la relacionalidad perdidas como efecto de las torturas, que habían explotado drásticamente su vulnerabilidad⁵. Tal y como señala Judith Butler, “la herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida, gente que no conozco y que tal vez nunca conozca. [...] Ninguna medida de seguridad va a impedir esta dependencia; ni hay acto de soberanía que, por más violento que sea, pueda liberar al mundo de este hecho”⁶ (2006: 14). Así, en lugar de desarrollar un bino-

5 A unas conclusiones parecidas llega Sabadell-Nieto (2014) en su reflexión sobre el filme desde la noción de la comunidad, a partir del pensamiento de Gilles Deleuze, Judith Butler, Roberto Esposito y Jean-Luc Nancy. La teórica argumenta que los protagonistas de las películas de Coixet dejan sus posiciones de aparente autosuficiencia y aislamiento, impuestas por la lógica patriarcal, para abrirse a la vulnerabilidad y relacionalidad que permiten pasar de lo personal a lo político, hacia una “comunidad potencial”.

6 Butler propone un nuevo modo de pensar sobre la vulnerabilidad que, más que estar vinculada a la experiencia de la destrucción corporal, se relaciona con la exposición a otros y la “desposesión”: “Si las condiciones de mi supervivencia dependen de la relación con otros, con un «yo» o con un conjunto de «yoes» sin los cuales no puedo existir, entonces, mi existencia no es sólo mía, sino que se encuentra fuera de mí misma, en ese conjunto de relaciones que preceden y exceden los límites del yo que soy” (*ápu*d Saez 2014: 9).

mio entre el dominio y la sumisión, estos dos cuerpos se ponen en relación, reconociendo su mutua condición de “expeausition”, recurriendo a un neologismo homofónico acuñado por Jean-Luc Nancy, que en su uso de “peau” enfatiza el aspecto corpóreo del concepto “exposición” (1991: 31-34). Hanna y Josef reconocen que están expuestos a un ilimitado y abismal “afuera” que comparten con otras singularidades. Esta exposición compartida, hacia su finitud y hacia el otro, interrumpe cualquier noción de un ser aislado, atomizado o autosuficiente.

Es aquí donde se materializa la propuesta ética de Coixet. Tal como afirma Marks,

by engaging with an object in a haptic way, I come to the surface of my self [...], losing myself in the intensified relation with an other that cannot be known. Levinas calls the relationship of consciousness to sensibility “obsession”: I lose myself as a subject (of consciousness) to the degree that I allow myself to be susceptible to contact with the other. This being-for-the-other is the basis of the ethical relation for Levinas, but as Paul Davies points out, it blurs with the erotic relation as well. (2002: 18-19)

La visualidad háptica no permite llegar a un conocimiento pleno del otro, a su fijación o su definición, sino que estimula nuestra capacidad de ponernos en relación con el otro. Esta relación, siempre mutable y en progreso, se vincula profundamente con la corporalidad y la tactilidad, y queda además marcada por la dependencia y la asimetría. Recurriendo al ensayo de Adriana Cavarero, titulado “Inclinaciones desequilibradas” (2014), la geometría de la escena comentada no es tanto la de una relacionalidad, que implicaría una exposición recíproca en el plano horizontal, ni tampoco la simple verticalidad de un superviviente confrontado

con la horizontalidad de un muerto⁷. Es más bien una escena de dependencia, que “prevé una relación desequilibrada, estructuralmente asimétrica, entre sus dos protagonistas” (Cavarero 2014: 33). Si bien antes de la transformación Hanna representaba un modelo del sujeto Kantiano, “autista”, “de un yo que legisla sobre sí y se obliga a sí mismo, un yo vertical y autoequilibrado que se alinea, horizontal, sobre la entera superficie terrestre” (2014: 21)⁸, ahora tanto Hanna como Josef conforman una figura inclinada, “cuyo yo, llevado fuera de sí, se asoma al exterior” (2014: 34).

La película de Coixet pone de manifiesto la ontología relacional de Cavarero, que desmonta la noción de un yo autónomo y autorreferencial. Según la filósofa el sujeto no existe de modo previo a la relación, sino que se constituye en y en virtud de ella. La estructura asimétrica de la relación implica una nueva geometría de la convivencia ajena a la violencia. Cavarero, de un modo parecido al de Butler, revisa la vulnerabilidad vinculada a la experiencia de la destrucción física, asociada con una herida mortal, la violencia y un sujeto soberano, proponiendo entender la vulnerabilidad como una piel desnuda, que connota la sensibilidad, el contacto, la desnudez: “subjetividad como sensibilidad, exposición a los otros, materia y lugar mismo para el otro. [...] Una exposición constitutiva y no intencional de uno al otro, según la figura de una relación de dependencia total y asimétrica”

7 Cavarero recurre aquí al pensamiento de Canetti: “Tras la carnicería, el superviviente tiene también la experiencia embriagadora de un «sentido de invulnerabilidad» [...]. Construida sobre la relación entre quien yace y quien está en pie, la geometría canettiana se organiza sobre dos coordenadas fundamentales: la verticalidad del superviviente y la horizontalidad del muerto” (2014: 24).

8 Podríamos afirmar, recurriendo al vocablo de Cavarero, que al principio de la película Hanna “no se inclina, si acaso teme y controla sus inclinaciones internas, a menudo llamadas pasiones, deseos y pulsiones” (2014: 35).

(2014: 28). La vulnerabilidad de Hanna y Josef está marcada no solamente por la mortalidad y la *matabilidad*, representadas por heridas abiertas, sino también por un cuidado, por la fenomenología de la piel como desnudez, contacto y apertura.

Esta apertura al otro, aunque sea solo temporal, permite extender la dimensión privada e íntima de la memoria de Hanna a la esfera colectiva. Las pérdidas experimentadas en las guerras, como la de los Balcanes, a menudo no se debaten –ni se lloran– públicamente, por lo cual no permiten la elaboración del duelo, tal y como lo ponen en evidencia las palabras de Inge, del centro de rehabilitación, cuando explica a Josef por qué graban los testimonios:

Antes del Holocausto, Adolf Hitler reunió a sus colaboradores y para convencerles de que su plan funcionaría, les dijo: ¿Quién se acuerda del exterminio armenio? [...] Treinta años después nadie recordaba que un millón de armenios habían sido exterminados de la manera más cruel posible. Han pasado diez años. ¿Quién se acuerda de lo que pasó en los Balcanes? Los supervivientes. Los que por alguna argucia del destino, han vivido para contarlo. Si pueden. (Coixet 2005)

Sin embargo, según muestra la película de Coixet, algunas experiencias no pueden ser simplemente contadas. Aunque el trabajo de registrar la historia oral es imprescindible, a menudo se basa en la asunción de que la memoria puede ser reconstruida de manera inmediata y poco problemática, y de que existe una historia oral intacta, que espera sencillamente a ser grabada y escuchada.

Hanna destruye este mito desde el interior: en lugar de extraer la Verdad de sus experiencias, crea un relato ambiguo, lleno de fisuras y contradicciones: “Eso fue lo que le hicieron a mi amiga... No me dejaron curar sus heridas. Se desangró hasta morir.

Muy lentamente. [...] Sólo rezaba para que muriera cuanto antes. Contaba los gritos, los gemidos. Medía el dolor. Pensaba: «Ya no puede sufrir más [...]»». Cuando Josef le pregunta cómo se llama su amiga, la joven contesta: “Hanna”. El carácter confuso del monólogo y de la respuesta final de la protagonista deja lugar a muchas interpretaciones.

Los testimonios orales, una de las vías más importantes para preservar la memoria social de personas cuya experiencia no es representada en la sociedad dominante, no siempre resultan tan transparentes y coherentes, y además son a menudo incapaces de transmitir las memorias encarnadas de los individuos. Las memorias de los sentidos, las historias grabadas por el cuerpo –si bien accesibles de maneras distintas a distintos cuerpos– son una importante fuente del saber social, ya que registran las relaciones de poder y la emergencia de nuevas subjetividades. Al plantear la pregunta sobre cómo pueden “nosotros” vivir en las memorias de los “otros”, Coixet se esfuerza por convertir la corporalidad de Hanna en un testigo político, tendiendo el aparato cinematográfico hacia sus límites para representar las experiencias sensoriales que no pueden ser categorizadas como puramente audiovisuales.

La vida secreta de las palabras muestra que la percepción tiene lugar no solo en un presente fenomenológico, sino también en una interacción con las memorias culturales e individuales. Los recuerdos del tacto, el olfato y el gusto son abordados en el filme no desde la riqueza sensorial, sino más bien desde la escasez, carencia y precariedad. “The perception is not an infinite return to the buffet table of lived experiences but a walk through the minefield of embodied memory”, observa acertadamente Marks (2002: 152), insistiendo en que la encarnación puede incluir una cierta dosis del trauma que la fenomenología tradicional inicialmente no reconocía. La aportación fílmica de Coixet a estos debates nos recuerda que las referencias a los sentidos no audiovisuales no

siempre aparecen como una marca de exceso, que serviría únicamente para enriquecer una representación cinematográfica, sino asimismo como un acto fundacional de un reclamo cultural y político, que sitúa lo personal y lo corporal en el horizonte colectivo.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARKER, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*. Berkeley, University of California Press.
- BENJAMIN, Walter (1973) "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus: 15-59.
- BERGER, John (1972) *Ways of Seeing*. Londres, Penguin.
- BUTLER, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- CAVARERO, Adriana (2014) "Inclinaciones desequilibradas". En: Begonya Saez Tajafuerce (ed.) *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona, Icaria: 17-38.
- COIXET, Isabel (2005) *La vida secreta de las palabras* (DVD), Cameo Media, S.L.
- DELEUZE, Gilles (1985) *Cinéma 2: L'image-temps*. París, Éditions de Minuit.
- HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014) *La construcción de las identidades femeninas en el Woman's Film de Isabel Coixet: género, autoría y géneros cinematográficos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- JAY, Martin (2007) *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.
- MARKS, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Duke University Press.
- (2002) *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press.

- MARTIN-MÁRQUEZ, Susan (2013) "Isabel Coixet y la teoría fílmica: de la mirada a lo «háptico»". En: Barbara Zecchi (coord.) *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza: 45-58.
- METZ, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- MULVEY, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* (Oxford University Press). 16: 6-18.
- NANCY, Jean-Luc (1991) *Corpus*. París, Métailié.
- SABADELL-NIETO, Joana (2014) "Passionately losing oneself". En: Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra (eds.) *Differences in Common. Gender, Vulnerability and Community*. Amsterdam/New York, Rodopi: 143-160.
- SAEZ TAJAFUERCE, Begonya, ed. (2014) *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona, Icaria.
- SOBCHACK, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press.
- (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press.



ISBN

978-83-60875-07-0

