

El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz *

The mutual stereotype: eroticism in the narrative of Carmen Kurtz

SANTIAGO SEVILLA VALLEJO

Universidad de Alcalá

santiago.sevilla@uah.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9017-4949>

JESÚS GUZMÁN MORA

Universidad de Castilla-La Mancha

jesus.guzmanmora@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5687-0169>

Recibido: 19/07/2019. Aceptado: 17/09/2019.

Cómo citar: Sevilla Vallejo, Santiago y Guzmán Mora, Jesús, “El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 107-124.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.107-124>

Resumen: Carmen Kurtz es una autora de la generación de medio siglo que ha quedado parcialmente olvidada. Sin embargo, su obra es muy valiosa y contiene una interesante reflexión sobre la situación de la mujer en su tiempo y, en un sentido más amplio, sobre la inautenticidad de las relaciones humanas. En este trabajo se estudia cómo el erotismo es un terreno de encuentro y desencuentro entre hombres y mujeres. En realidad, ambos géneros quedan sometidos a las premisas de su propio estereotipo. Carmen Kurtz denuncia en sus obras los estereotipos que impiden a las personas construir una verdadera identidad. Se han trabajado las siguientes novelas: *Duermen bajo las aguas* (1955), *La vieja ley* (1956), *El desconocido* (1956), *Detrás de la piedra* (1958), *Las algas* (1966), *En la punta de los dedos* (1968) y *Al otro lado del mar* (1973).

Palabras clave: Carmen Kurtz; generación de medio siglo; estereotipo mutuo; endogrupo; exogrupo.

Abstract: Carmen Kurtz is an author of the generation of half a century that has been partially forgotten. However, her work is very valuable and contains an interesting reflection on the

* Este artículo se presenta como resultado de investigación derivado del Congreso Internacional “Venus a través del espejo: erotismo y creación en el mundo hispánico (literatura, cine, cómic y artes plásticas)”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Valladolid, del 8 al 11 de mayo de 2019.

situation of women in their time and, in a broader sense, on the inauthenticity of human relationships. In this work we study how eroticism is a ground of encounter and disagreement between men and women. In reality, both genders are subject to the premises of their own stereotype. Carmen Kurtz denounces in her works the stereotypes that prevent people from building a true identity. The following novels have been worked on: *Duermen bajo las aguas* (1955), *La vieja ley* (1956), *El desconocido* (1956), *Detrás de la piedra* (1958), *Las algas* (1966), *En la punta de los dedos* (1968) and *Al otro lado del mar* (1973).

Keywords: Carmen Kurtz; generation of half a century; mutual stereotype; ingroup; outgroup.

Sumario: Introducción; 1. Erotismo y estereotipos; 2. Estereotipo y erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz; Conclusiones; Bibliografía.

Summary: Introduction; 1. Eroticism and stereotypes; 2. Stereotype and eroticism in the narrative of Carmen Kurtz; Conclusions; Bibliography.

INTRODUCCIÓN

La Literatura española contó, desde los primeros años de la posguerra y, principalmente, durante las décadas de 1950 y 1960 con un “extenso número de autoras y novelas femeninas” (Conde Peñalosa, 2004: 36). Desde la concesión de la primera edición del Premio Nadal en 1944 a Carmen Laforet por *Nada* surgieron nombres como los de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Dolores Medio, Elena Soriano, Elena Quiroga o Mercedes Salisachs que, gracias a sus textos, dotaron a la denominada “generación de medio siglo” de nuestras letras de una interesante nómina de escritoras. No es de extrañar que, al realizar esta enumeración, quede fuera –a pesar de coincidir con ellas en el espacio-tiempo y compartir temas e inquietudes similares– Carmen Kurtz. Esto se debe, probablemente, a su prolija actividad dentro de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), a la que “dedicó una atención muy especial” (Ballaz Zabalza, 2014: 60) y “se consagró de manera exclusiva en la última etapa de su vida” (Rodríguez-Moranta, 2018: 36). La escasez de estudios académicos sobre su narrativa para adultos encuentra una difícil justificación si atendemos a lo que señala Montejo Gurruchaga respecto a la denuncia “velada” de la situación de la mujer en ellas, cuestión para la que mostró “una audacia poco común en las escritoras” (2006: 408).

Carmen de Rafael Marés, que tomó para su apellido literario el de su marido –Kurz– al que añadió una “t” entre la “r” y la “z”, nació en 1911 en Barcelona. De ascendencia estadounidense, mexicana y cubana, realizó

un año de sus estudios en Inglaterra y vivió durante ocho –desde 1935 hasta 1943– en Francia, experiencia esta última que inspiró la temática de su primera novela, *Duermen bajo las aguas* (1955). Gracias a ella obtuvo el Premio Ciudad de Barcelona, al que seguiría al año siguiente el Planeta por *El desconocido*. Este fue el inicio de una intensa carrera en la que combinó la creación para adultos con textos de LIJ. Al primer grupo, además de los arriba citados, pertenecen entre otros *La vieja ley* (1955), *Detrás de la piedra* (1958), *Al lado del hombre* (1961), *En la punta de los dedos* (1968) o la trilogía *Sic transit* (1973-1975) hasta alcanzar un total de trece novelas y dos libros de cuentos. En estos textos aparecieron temas tan interesantes como la denuncia de la situación de la mujer de su tiempo, la interesante crítica dirigida a la hipócrita clase burguesa de la dictadura y cuestiones que suponían directamente un tabú como el suicidio, el aborto o el divorcio (Montejo Gurruchaga, 2006: 408). Dentro del segundo grupo, se cuentan por decenas los lectores que crecieron con la lectura de los libros de la serie de Óscar (1962-1984). Además de las diferentes conferencias que impartió (Rodríguez Moranta, 2018: 38), fue autora de algún texto de carácter teórico (Kurtz, 1978) y mantuvo durante varios años una columna diaria en el periódico barcelonés *La Prensa*. La autora, que fue homenajeadada en el Colegio de Periodistas de Cataluña el 27 de mayo de 1998, falleció en febrero del año siguiente en su ciudad natal (López Pavia, 2007). Allí, Ana María Moix pronunció unas palabras que nosotros recogemos a la hora de estudiar la obra de Kurtz y del resto de compañeras de generación y que, con todas las limitaciones posibles, forman parte de la intención de esta y futuras investigaciones:

Algún día, –sin demorarse demasiado– habría que revalorizar a estas escritoras que publicaron en España en los años cincuenta y sesenta y que, sin pretender que hayan sido marginadas puesto que han sido escritoras de mucho éxito, leídas y queridas por el público, no han sido lo suficientemente estudiadas en su contexto. Es una generación de mujeres a la que no se le ha prestado la atención necesaria [...] Considero necesario recuperar para su estudio a estas figuras (1999: 15).

1. EROTISMO Y ESTEREOTIPOS

Al hablar de erotismo en la literatura femenina tomamos como punto de partida para comprender esta cuestión en Kurtz lo que ha señalado Raquel Gutiérrez Estupiñán:

El erotismo implica trascender lo puramente sexual, sin descartarlo. En la escritura femenina es, todavía más que en el caso de los escritores, sinónimo de subversión. Y ello porque, desde su posición del *Otro*, las mujeres representan –para la subjetividad masculina–, entre otras cosas, la sexualidad no regulada y constituyen el sustrato simbólico para todo lo reprimido y sancionado. Las mujeres, en la escritura tradicional, son objetos eróticos en la escritura masculina, pero en la femenina la gama de posibilidades es mucho más rica. Puede ofrecerse como objeto erótico, pero con ciertas modificaciones que obligan a repensar los roles tradicionalmente adjudicados a las mujeres (1998: 120).

La autora objeto de nuestro estudio escribió en un periodo de la Historia de España en el que la mujer se vio empujada a cumplir con el papel que, tradicionalmente, se le había asignado a su sexo. Como señala Nira Yuval-Davis en varios de sus textos, es “frecuente que las mujeres simbolicen la colectividad nacional, sus raíces, su espíritu, su proyecto nacional” (1996: 170), principalmente en su rol como madres, lo que debe ser entendido, además, como “una estrategia nacionalista para superar un desastre nacional” (2004: 53). En esta línea, el franquismo proyectó el sexo desde una perspectiva tradicional más que represiva, ya que hombre y mujer eran los dos sujetos dados a cumplir con la labor reproductora, por lo que cualquier disfrute del encuentro sexual estaría vedado (Regueillet, 2004: 1030). De modo que, en un sentido amplio, la obra de Carmen Kurtz es parte de la lucha por parte de un grupo de escritoras que, “dentro de los límites impuestos por un Estado dictatorial, quiso ir más allá y luchar por la dignidad, los derechos y las obligaciones que las equiparaban al nivel de los hombres” (Guzmán Mora, 2018: 83).

Específicamente, en este trabajo nos vamos a centrar en cómo algunas de las obras de Carmen Kurtz reivindican lo señalado arriba a través de lo erótico. Como señala Roberta Dee Gordenstein, su obra se caracteriza por mostrar lo siguiente: “The sexual awakening of a young woman and the conflicts this poses in relation to the mores of the time” (1996: 5).

Los estereotipos son fruto de estrategias mentales naturales. Estos resultan útiles porque permiten la categorización del mundo que nos rodea para hacerlo más comprensible (González, 1999:80). Las causas que motivan este mecanismo se pueden sintetizar de la siguiente manera:

Conocer al ser humano conlleva un proceso de acercamiento a los sentimientos, pensamientos y actitudes de la persona que exige muchos recursos psíquicos. Debido a las limitaciones del cerebro, este tiende a funcionar de acuerdo a [heurísticos, que son] esquemas que limitan la información, pero sirven para dar una respuesta rápida ante muchas situaciones” (Sevilla Vallejo, 2019b: 164). Asimismo, “[I]os estereotipos tienen una función muy importante para la socialización del individuo: facilitan la identidad social, la conciencia de pertenecer a un grupo social” (González, 1999:82).

Es decir, los estereotipos otorgan una determinada identidad tanto al que lo emite como a quien es objeto del estereotipo, es decir, es frecuente que se produzca un estereotipo mutuo. Están asociados “de manera inseparable a una matriz social, de manera que hay un gran número de elementos relevantes implicados, tanto por parte del observador como del objeto-sujeto a estereotipar” (González, 1999: 82).

El problema de los estereotipos surge cuando estos ofrecen visiones rígidas que no permiten al ser humano trascender la situación presente. De manera esquemática podemos referirnos como estereotipador al que emite esta imagen y estereotipado al que la recibe. Los estereotipos rígidos distorsionan las identidades tanto del estereotipado como del estereotipador y provocan la división de la sociedad en dos clases de grupos: endogrupo, que “está formado por aquellas personas a las que [el estereotipador] percibe con alguna característica común y el exogrupo por aquellas que [...] percibe con características diferentes al endogrupo” (Sevilla Vallejo 2019a). De modo que aquellos que estereotipan se identifican con el endogrupo y perciben como diferentes a los miembros del exogrupo. En el caso del género, se ha producido esta oposición entre lo Uno, el sujeto o endogrupo construido desde la perspectiva masculina frente al Otro, el objeto o exogrupo, que representaba la mujer; y el efecto ha sido una imagen generalizadora y falsa sobre lo masculino y femenino (González, 1999: 83). María del Carmen Bobes Naves se refiere a esto como literatura masculina, que es

inamovible, de modo que si había un redentor era siempre un hombre, y si había un desenlace favorable y optimista, era invariablemente una boda ventajosa. La mujer, en los mejores casos, no dejaba de ser actancialmente en el relato el objeto de la búsqueda, la finalidad en la historia del hombre (1994: 12).

Carmen Kurtz es una de las autoras que con más profundidad critica la visión estereotipada acerca de los géneros. Su obra refleja tanto los factores culturales comunes a la sociedad como el contexto social más inmediato donde se forman los estereotipos (González, 1999: 87). Es decir, nos presenta de forma ficcionalizada experiencias que constituyeron los estereotipos de género en la España de la dictadura, los cuales produjeron unos roles determinados para cada género que no podían otorgar una verdadera identidad. En sus novelas, las mujeres tienen que mantenerse en un frágil equilibrio entre el recato que marca la moral social y la necesaria para conquistar a un hombre que las salve. En general, los hombres aman a las mujeres en la medida que cumplen ese rol, pero no las conocen ni ellas conocen a los hombres ni se conocen a sí mismas. Se impone la peor versión de los estereotipos porque en estos “no existe una posible verificación o falsación con un prototipo o con un modelo de persona que tenga estabilidad o aceptación social objetiva alguna” (Bobes Naves, 1994: 20). Es decir, los estereotipos funcionan como norias a las que están amarrados los personajes. En este contexto, las heroínas de Carmen Kurtz se rebelan frente a la forma tradicional del amor porque supone reducir su identidad a los aspectos puramente amorosos, cerrando la puerta a cualquier otra función (Usandizaga, 1993: 11). Estas mujeres tratan de encontrar otra forma de amar que las permita crecer como seres humanos.

2. ESTEREOTIPO Y EROTISMO EN LA NARRATIVA DE CARMEN KURTZ

Para observar la cuestión central de nuestro trabajo, hemos realizado una pequeña selección de novelas de la autora para no repetir nuestros resultados y, al mismo tiempo, ofrecer una visión panorámica de su obra. Estas son: *Duermen bajo las aguas* (1955), *La vieja ley* (1956), *El desconocido* (1956), *Detrás de la piedra* (1958), *Las algas* (1966), *En la punta de los dedos* (1968) y *Al otro lado del mar* (1973).

La primera de las novelas publicadas por Carmen Kurtz, *Duermen bajo las aguas*, de claro corte autobiográfico, nos presenta a Pilar. Ella,

que reside en Barcelona, se casa con un ciudadano francés y allí vive con él durante gran parte de la II Guerra Mundial. Cuando su marido es llamado a filas, conoce a Esteban, con quien mantiene una relación extramarital. Entre ambos, el encuentro sexual no se produce, ni en un primer momento, ni a lo largo del texto. Esteban, sin embargo, tiene la seguridad de que “llegará un día un otro, paulatinamente” (1961: 257). Esta paciencia, según avanza la novela, parece apagarse en Esteban, quien incluso está dispuesto a saltar por encima de la voluntad de Pilar, cuando le dice: “Te he dado lo mejor de mí mismo durante estos dos últimos años. He esperado. Te forzaré si es preciso..., pero no quisiera. ¡Me gustaría tanto que vinieras a mí!” (1961: 271). Cuando los dos personajes se han citado para consumir su amor, Esteban regresa herido. El intento de curación, realizado por Pilar, está dotado de un alto contenido erótico que viene a sustituir el encuentro carnal de ambos. Así lo expresa él:

Te he desnudado en mi imaginación cientos de veces. Podría decir cómo son tus piernas. Son largas y ágiles, son esbeltas y firmes. Firmes son también tus senos, Pilar. Y tu piel es sedosa, suave. Tu piel es fresca... (1961: 282).

Pilar, mediante el monólogo interior, experimenta una sensación que se encuentra entre la similitud del deseo de Esteban hacia ella y la realidad que muestra su cuerpo al quedar desnudo:

El cuerpo de Esteban apareció desnudo ante mí. Yo también lo había visto en mi imaginación y en aquel momento estaba maculado por la sangre que brotaba de un pequeño agujero. Le cubrí con toallas, no dejando al descubierto más que la herida. Cuando hube limpiado toda la sangre, la herida apareció pequeñita, poco importante. Esteban la contempló incorporándose (1961: 282).

Una de las novelas más singulares de Carmen Kurtz, por la temática tratada, es *Detrás de la piedra*. En ella la autora describe el mundo carcelario de la posguerra desde una interesante perspectiva: la cárcel, más que un lugar de represión, es un espacio corrupto del que todos participan. La trama sitúa en prisión a Julio por una falsa acusación de robo. Así, descubrimos la vida del protagonista, que comparte con su mujer, la beata Cecilia, y a espaldas de esta con Carmela, su amante. Hacia la primera

mantiene una actitud casta, como afirma a través de la narración intradiegética:

Hace mucho tiempo que no beso a mi mujer más que como besaría a una hermana. La primera caricia que desapareció entre nosotros fue el beso. Hoy me gustaría hacerlo. Me siento culpable ante ella. Contemplo el dibujo de sus labios y me digo que nadie más que yo los ha besado. Esa sola razón debería bastarme para olvidar muchas otras cosas. Su boca tiene el mismo dibujo que la de Mariano (1974: 93).

En cambio, la descripción de la segunda contiene todo aquello de lo que carece la anterior:

Carmela tiene la piel dorada, los ojos y el cabello del color de las castañas. No es hermosa y no sabría decir por qué me gusta. Quizá por lo que hay en ella que nunca empieza ni acaba. Las líneas. El rostro de Carmela carece de expresión, pero a partir del cuello las líneas se engarzan expresivamente sin la menor brusquedad. Le deslizo mis manos de arriba abajo y parece resbalar bajo mis caricias. Le tomo un pie y se lo beso. Me lo aprieta contra la boca y su contacto es suave, suave como el de una mano (1974: 64).

Allí, además, convive con personajes homosexuales. Uno de ellos es descrito como “un vulgar marica. Se juega cada noche el cargo durmiendo, en su catre de guardia, con alguno de «la Aglomeración»” (1974: 117). Esta descripción, lejos de cualquier rasgo erótico, difiere de otros comentarios que sí podemos calificar como homoeróticos y que están presentes en dos novelas de la autora. En *El desconocido*, Enrique, el hermano de Antonio, el protagonista, confiesa a Dominica, su cuñada, estar enamorado de ella. Este sentimiento es el que le habría confirmado que no era homosexual, lo que antes había sospechado debido a sus deseos: “Durante muchos años me he sentido atraído hacia mis amigos (...). No me mires. En mis sueños besaba y acariciaba a mis amigos. Y las mujeres me daban miedo. Sentía miedo de las mujeres, ¿comprendes?” (2016: 177). En *Las algas*, un texto crítico con la burguesía de la época, uno de los personajes hace la siguiente referencia:

Los últimos inquilinos de “La Corraliza” fueron dos maricas. No tengo tampoco nada en contra de este gremio. Allí [sic] cada cual con sus

aberraciones, pero me molestaba tener que tomar precauciones en cuanto salía al patio. El pudor no es mi fuerte, pero tampoco me gusta caer en el exhibicionismo. Los dos maricas se pasaban el día acechándome. No sé por qué. Las calas ofrecen espectáculos mucho más avanzados que el mío. Pero, ¡vaya usted a saber las razones de la sinrazón! Vestido o con shorts, les resultaba muy atractivo. Gala, en cambio, estaba contenta con ellos. Dice que son cuidadosos. Cuando se fueron, la casa daba gusto: ni una mancha, ni una rotura. “Son los inquilinos ideales –me dijo–. Tendríamos que poner esta cláusula en el contrato: Preferible maricas” (1979: 40).

La vieja ley está protagonizada por Victoria Iturbe una joven que, a falta de estudios o de una trayectoria laboral, vive de su atractivo físico. Ella proviene de una familia acomodada, aunque la muerte de su padre y la Guerra Civil cambiarán mucho la situación económica de su casa. Sin embargo, su abuela y su madre le impiden trabajar. Como dice Lucía Montejo

la autora no pierde la ocasión para condenar la educación que las niñas recibían en la posguerra, cuestionar el mito de la necesidad de dependencia de la mujer, afirmar veladamente su derecho a sustentar su deseo sexual y defender un matrimonio que se base en la igualdad de los cónyuges (2006: 410).

Victoria, evocada en la novela bajo el hipocorístico Viky, tiene carencias materiales y emocionales que la llevan a entrar en contacto con distintos hombres, pero las circunstancias dan que el amor sea una pasión desarmónica que no lleva a un verdadero encuentro. Victoria recibe una educación afectiva muy pobre. Su padre es un hombre divertido, pero incapaz de introspección o de ofrecer guías para el crecimiento de su hija. Censura la curiosidad sobre su propia persona: “Mirarse al espejo es vanidad, pecado” (1956: 145). Viaja constantemente y a la vuelta regresa con regalos. Su madre tampoco parece muy capacitada para reflexionar sobre sí misma ni sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Para ella las mujeres son iguales y los hombres brutos y está de acuerdo con la abuela de que el cuerpo femenino es exclusivamente para gestar y amamantar a la descendencia.

Cuando vienen los problemas económicos, la madre y la abuela liquidan el patrimonio familiar porque una señorita no puede trabajar. De este modo se encuentran atrapadas por unos principios sociales que hacen insostenibles sus vidas. Estas mujeres representan a un conjunto que

están generalmente en situaciones de injusticia social, de opresión familiar, de falta de oportunidades de trabajo y de cultura, que no es el mismo en que están los hombres y esto se expone como un hecho que refleja un sistema de vida y de organización de la convivencia (Bobes Naves, 1994: 25).

La única salida que encuentra Victoria se la ofrece Rosario, que le ayuda a evaluar los regalos que puede obtener de los hombres que acuden a *Los pingüinos* (1956: 210). Allí conoce a Baldomero Font, un comerciante que se enamora de ella. Al término de su primer encuentro, este le entrega tres mil pesetas: “Quiero que gastes cada día cien pesetas pensando en mí” (1956: 21). Es posible ver en esta relación la reedición de ciertos aspectos de la relación entre Victoria y su padre. Baldomero es un hombre mayor que, como su progenitor, a la vuelta de cada viaje conquista su afecto con regalos. De modo que el vínculo emocional entre ellos se relaciona con la entrega del hombre de los recursos económicos de los que dispone en abundancia a la mujer, quien carece de ellos. Así, en el segundo encuentro la capacidad de seducción de Victoria pasa por las ropas que ha comprado con el dinero de Baldomero: “Todo cuanto llevo es tuyo [...] ¿Te gusta?” (1956: 24). Su valor como persona pasa por la belleza de sus ropas y de su cuerpo. Victoria sabe que no está bien recibir regalos, pero no tiene alternativa y se avergüenza especialmente de que su abuela y su madre hacen como que no se enteran de dónde proviene el dinero. No ama a Baldomero, pero le ayuda a sentirse menos solo y ganar sensibilidad hacia los colores y la naturaleza: “Y empezó a conocer la infinidad de cosas que existen y que hay que tomarlas donde están” (1956: 28). Ella encuentra en su compañía comprensión y una salida a la vida miserable que lleva: “Llévame donde quieras. Estoy tan... harta de todo” (1956: 25). Tampoco ama a Juanito Díaz, pero este es capaz de percibir que ella tiene algo especial que pone en tela de juicio el estereotipo femenino: “Era el fruto de una nueva generación. Él siempre había admirado a la mujer valiente que, deshaciéndose de falsos prejuicios, trabajaba como un hombre para ganarse honradamente un sueldo” (1956: 113).

Cuando se marcha de casa, empieza a trabajar como maniquí para el modisto Andrés Lezama. Este cree que puede moldearla como arcilla entre sus manos (1956: 97), dándole la elegancia que ella no ha podido cultivar. Andrés parece un nuevo Pygmalion (Gordenstein, 1996: 61), en cambio,

se siente tan fracasado y solitario como los otros hombres que ha conocido y Victoria se enamora de este por su sufrimiento. A veces, pareciera que Victoria fantasea con que su amor físico pudiera borrar el sufrimiento de Andrés (1956: 91). Por último está Ignacio Ochoa, que es en realidad el primer amor de Victoria, quien la ignora mientras es una niña, pero que luego se apasiona por ella en un sentido imperativo: “Has de casarte conmigo” (1956: 227) y, sin embargo, una vez sepa que tuvo un amante, se separará de ella porque, como acaba por comprender Victoria: “[I]os «buenos chicos» no sé casan con chicas como” ella, que se rebelan frente al rol que les ha sido asignado (1956: 268). Posiblemente, Ignacio es el único personaje que no ayuda a crecer a Victoria, salvo si entendemos que el desengaño es una forma de crecimiento (Gordenstein, 1996: 61).

Victoria se ahoga con la vida carente de verdaderas emociones a la que su abuela y su madre la arrastran. Así Ramona y Rosario, que son mujeres que van en contra de la moral imperante eran “mujeres como yo, que habían tirado por donde habían podido, pero que vivían, vivían... Yo me limitaba a ser” (1956: 213). En este sentido, ser es una forma indiferenciada y pasiva de estar en el mundo, mientras que vivir es definir y actuar para conformar una verdadera identidad, aunque esto tenga sus inconvenientes sociales (Gordenstein, 1996: 61). Cuando anuncia que va a salir por la noche para celebrar su mayoría de edad, la abuela le responde que, si lo hace, no vuelva; y la madre apoya esta amenaza. Esa simple acción es una violación intolerable de la educación como corresponde a su clase, propia de una de señorita (1956: 231). El estereotipo de la señorita persiste así en el tiempo a través de diferentes generaciones (González, 1999: 82), hasta que Victoria se rebela frente a él. Sin embargo, incluso su rebelión es estereotipada porque solo conoce de sí misma el atractivo con el que conquista a los hombres, pero no se conoce como persona. Así, al observarse en un espejo es como si se escindiera en dos mujeres: “Yo estaba siendo la muchacha del espejo, la que no tenía pensamientos. La otra, la real, había dejado de ser «yo»” (1956: 234). Del mismo modo, reconoce que los hombres también están atrapados en su estereotipo. Así, Ignacio no es capaz de quererla como persona, sino que, ante la noticia de que ha tenido un amante, reacciona como debiera hacerlo: “Hay muchos hombres que aún viejos siguen siendo el hijo de Fulano de Tal. No tienen personalidad propia” (1956: 243). Como señala Roberta Dee Gordenstein, Ignacio representa al endogrupo masculino que tampoco recibían formación emocional y que experimentaban la misma soledad que el exogrupo femenino (1996: 61). La falta de una verdadera identidad que

sepa lidiar con los estereotipos lleva a los personajes a no conocerse a sí mismos ni poder conocer a otras personas. El ejemplo más claro es la madre que, cuando Viky le pregunta por su padre, solo puede referirse a los roles que cumplía: “Un hombre como los demás. Era mi marido, tu padre... ¿Qué más quieres?” (1956: 257). Viky tiene mucha razón cuando le dice a su madre que no conoció ni a su padre ni a los hombres. Se cumple así el estereotipo mutuo del que Victoria quiere escapar y se produce la vieja ley de que hombres y mujeres están hechos para amar, pero quizá no sepan cómo.

En la punta de los dedos presenta muchos personajes femeninos que se ven dominados por el estereotipo femenino de la España de la posdictadura, pero probablemente los dos que tienen más interés son Soledad e Isabel Fornos porque sus circunstancias les llevan a relaciones muy diferentes con lo erótico. Como la imagen del Otro femenino se construye en buena medida a partir de lo Uno masculino, vamos a hacer referencia a otros personajes que contribuyen a la imagen que tenemos de estos personajes. Soledad vive con su abuela, Dorotea o Titi, que recuerda una y otra vez lo siguiente: “Y pensar que tuve las piernas más ágiles del mundo. ¿Sabes que tu abuelo se enamoró de mí por las piernas?” (1968: 14). Esta es educada en el decoro y la necesidad de buscar un buen marido, pero también se rebela a través de una forma de ser que parece fría y de su carácter independiente. Soledad es sometida a la contradicción entre ambos aspectos porque las mujeres santas son aquellas que no tienen relaciones sexuales, pero por otro lado se espera que las mujeres consigan marido. Así: “Las mujeres habían de ser santas, y entonces los hombres se callaban” (1968: 79), es decir, las respetaban; pero la felicidad de la mujer parece inseparable del matrimonio. Su abuela querría que se casara con Gregorio Solanas, que es “un cincuentón y con más tierras de las que ella pueda dejarle” (1968: 17) y, en un último término, que se casara con Marcial porque, aunque no la acaba de convencer como pretendiente, sostiene que la mujer necesita un hombre. En palabras de la abuela el amor “no es ni más ni menos que tener un hombre al lado” (1968: 84).

Pese a todo, Soledad no se pliega a ser una mujer sumisa y complaciente como querría el endogrupo formado tanto por la mayor parte de los hombres como por mujeres como su abuela o Paquita Escribano. Resulta incómoda a los hombres porque ha formado un juicio crítico sobre el mundo y tiene capacidad para fantasear otra vida (Gordenstein, 1996: 135). Soledad sueña con un amor que no llega porque “ninguno de aquellos

rostros coincidía con el que había imaginado” y su capacidad para imaginar una vida diferente de la que tiene la lleva a ganar “fama de chica inteligente y complicada, lo cual allí, en aquel rincón del mundo, era casi como echarle una maldición” (1968: 123). Gregorio no quiere casarse con ella, porque “[l]as mujeres que leían demasiado [...] tenían la cabeza a pájaros y no eran de fiar” (1968: 34). Y, por otro lado, le falta la sensualidad que termina de configurar el estereotipo de la mujer. Ella solo conoce el amor de forma intelectual: “Por los libros sabía que el amor ante todo se *sentía*” (1968: 121). Así, Gregorio sostiene que: “[l]a mujer que no había conocido el amor, a partir de los veinticinco años se convertía en un ser arisco y desmañado” (1968: 34). Marcial duda sobre la conveniencia de casarse con Soledad. Percibe a la mujer bajo ese estereotipo del interés material y la rutina. Según él, a las mujeres, “[l]es bastaba una sola mirada para valorar los medios económicos del hombre que tenían a su lado; eran incapaces de dejarse arrebatar por el entusiasmo a partir de la cuarta o quinta entrevista. En seguida se volvían rutinarias” (1968: 156). Esto tiene una gran ironía porque, cuando Soledad le proponga tener relaciones sexuales, él lo rechaza aduciendo que la respeta y ella responde: “Ya estoy harta de inspirar respeto [...] me han enseñado a inspirar respeto y lo inspiro. Por lo mismo aún no sé cómo es un hombre” (1968: 193).

Por otro lado, Isabel Fornos se enamoró “más de la cuenta de un teniente” (1968: 21), es decir, quedó embarazada de este sin estar casada y, al poco tiempo, él murió. Sin embargo, Isabel se opuso al aborto y mantiene el resto de su vida una “línea heroica” (1968: 22) frente a la censura social. Como el resto de las heroínas de Carmen Kurtz, Isabel paga su rebeldía con el aislamiento social que, sin embargo, tiene la ventaja de que tiene tiempo para sí misma y para formarse debido a su soltería “de haber vivido el teniente, de haberse podido casar con él, no gozaría de la muelle tranquilidad actual” (1968: 24). De modo que Isabel también es una mujer instruida y con criterio propio, aunque el camino por el que llega a ser así es diferente al de Soledad. No hay familiares que la presionen a casarse y tiene la admiración de Paulino Cuéllar, que siempre estuvo enamorado de ella, pero acabó casándose con Paquita Escribano. Esta última representa el estereotipo en esencia. Según el texto, consiguió atrapar a Paulino Cuéllar (1968: 23) y no para de exponer sus méritos: “Fui una chica honesta, he sido una esposa modelo y una madre ejemplar. ¿Qué más quieres?” (1968: 29). Isabel Fornos a los ojos de la sociedad es todo lo contrario, pero es aquella con la que Paulino puede hablar de libros y que le comprende. Es decir, Isabel tiene una personalidad propia y es

capaz de relacionarse con otras personas, mientras que los personajes identificados con el estereotipo simplemente repiten las conductas que se han establecido. Por este motivo, Paquita es seguramente el personaje que mejor representa al endogrupo masculino (Gordenstein, 1996: 140-141). Así, por ejemplo Paquita habla en los siguientes términos generalizadores a partir de los temores que tiene de que Isabel le quite a su marido: “Usted no conoce a las mujeres, padre. Ningún hombre conoce a cierta clase de mujeres. Engatusan a los hombres con mañas que las decentes ignoramos, son viciosas, saben por dónde agarrar a un hombre” (1968: 113). Isabel representa a una mujer con pensamiento propio que no se preocupa por la aprobación social (Gordenstein, 1996: 141). No obstante, también necesita la compañía de Paulino para salir de su monotonía (1968: 142). En cierto modo, la soledad en la que vive tampoco le permite una verdadera autonomía del estereotipo femenino y, por otro lado, tanto insiste Paquita en que es una seductora que hará planes de verdaderamente seducir a Paulino con el fin de vengarse de los insultos. De este modo, Isabel se ve arrastrada al estereotipo de mujer fatal que Paquita le asigna. Soledad, Isabel y otros personajes de *En la punta de los dedos* revelan la carencia de una verdadera identidad (Gordenstein, 1996: 138), que las lleva a ver en las relaciones amorosas la vía para sentirse “llena” o completa como persona, en el caso de Soledad, y para vengar las habladurías de otras mujeres, en el caso de Isabel.

La trilogía *Sic Transit*, que se centra en la vida de la familia Roura, está compuesta por *Al otro lado del mar*, *El viaje* y *El regreso*. Uno de los personajes más interesantes es el de Elsa, la nieta de Mauricio Roura. Ella, nacida del matrimonio de la hija de este con un miembro de la Legión Condor huido a Argentina, representa el polo opuesto de las ideas conservadoras de su abuelo. Su trabajo como modelo publicitaria y maniquí profesional, que oculta a este durante gran parte del libro, ya nos indica que Elsa huye de cualquier estereotipo que la sitúe dentro del concepto de mujer propio de la dictadura. Su planteamiento vital también diverge de las ideas más tradicionales. Ella misma afirma:

Comprenderás que no veo el matrimonio como algo sumamente apetecible. Tengo una profesión que me asegura amplia libertad económica. Al casarme tendría –seguramente– que abandonarla para convertirme en la mujer de mi marido, es decir: la que a cambio de unos hijos recibe alimentos y vestidos. Pero, eso sí, viviendo supeditada a la buena voluntad del marido,

a sus exigencias o caprichos. Tengo amigas casadas. Van con la lengua fuera ocupándose en la casa, los niños, el marido... No tienen ni un céntimo que les pertenezca: todo lo han de pedir. Hace años que no sé lo que es eso (1982: 50).

Esta intervención de Elsa nos presenta varias cualidades del personaje, del que cabe destacar su ánimo por conseguir una independencia económica y, sobre todo, de la dominación que cualquier hombre pudiera ejercer sobre ella. Así, se la describe como “inteligente” que, al contrario de lo que hacían otras mujeres de su profesión, no mantiene relaciones con “hombres casados” (1982: 80). Es exigente en el ámbito laboral, ya que, cuando quiere dar el salto a la actuación cinematográfica y realiza una prueba, “no se gustó a pesar de que seguramente gustó a los demás” (1982: 80). Pero, sobre todo, no tolera ningún abuso por parte de los varones con los que comparte este espacio:

Y cuando conoció el ambiente, los codazos entre las aspirantes a estrellas, le gustó menos, y cuando un productor de cine intentó pellizcarle las nalgas suponiendo que soportaría el pellizco y lo que se le antojara con tal de obtener un papelito, Elsa le dijo que fuera a pellizcar las nalgas de su abuela (1982: 80).

CONCLUSIONES

La presencia del erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz, que no presentó evolución homogénea alguna a lo largo de su trayectoria, estuvo condicionada por el contexto en el que la autora publicó sus obras. Sin ser el tema principal de las mismas, la escritora se sirvió de él para señalar las diferentes perspectivas que podían mostrar hacia él sus personajes si estos eran hombres o mujeres.

Para ello nos hemos servido de diversas propuestas teóricas para estudiar los diferentes estereotipos presentes en los libros de la autora. Es muy relevante la forma con la que retrata los estereotipos mutuos, por los que tanto las mujeres como los hombres viven de acuerdo a una imagen impuesta y colectiva, en lugar de abrirse a la experiencia personal de sus propias circunstancias. Como hemos observado, la visión del endogrupo no es exclusiva de los personajes únicamente masculinos, sino que, en las novelas de Kurtz, mujeres como Pilar, Viky, Carmela, Soledad o Elsa deben luchar contra la percepción que de ellas tienen los hombres y,

también, otras mujeres como Cecilia o Paquita Escribano. Una manera de reflejar la fortaleza que las primeras representan frente a las segundas, desde su exogrupo, se observa a través del concepto de lo erótico que muestran estas mujeres. Estas mujeres no aceptan el papel que la sociedad les asigna en su relación con los hombres. A veces, rechazan el amor que se les propone porque supone aceptar limitaciones a su libertad. Todas las actitudes de estas mujeres respecto a lo erótico y la diferencia entre ellas y las que se identifican con las propuestas del endogrupo masculino, al huir del estereotipo, sirven para reforzar su identidad.

La literatura para adultos de Carmen Kurtz, olvidada a día de hoy de manera injustificada, destaca precisamente por la variedad de personajes femeninos que huyen de cualquier prejuicio y que tienen un planteamiento de vida diferente al propuesto desde el Régimen para las mujeres. Cada una de ellas es, a su manera, una heroína que también, en el plano erótico, reflejó una realidad diferente entre sus iguales y que, de algún modo, se presenta como un ejemplo alternativo de mujer durante la dictadura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bobes Naves, María del Carmen (1994), “La novela y la poética femenina”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3, pp. 9-56.
- Conde Peñalosa, Raquel (2004), *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*, Madrid, Editorial Pliegos.
- González Gabaldón, Blanca (1999), “Los estereotipos como factor de socialización en el género”, *Comunicar*, 12, pp. 79-88.
- Gordenstein, Roberta Dee (1996), *The Novelistic World of Carmen Kurtz*. Michigan, UMI.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel (1998), “Escritura femenina y erotismo”, *Texto crítico*, 7, pp. 109-122, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7381> (fecha de consulta: 2-5-2019).

- Guzmán Mora, Jesús (2018), “Barcelona y una escritora (semi)olvidada: aproximación y reivindicación de la narrativa de Carmen Kurtz”, en Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (eds.), *Todos los siglos de la lluvia. El canon en la literatura hispánica*, Sevilla, Renacimiento, pp. 75-86.
- Kurtz, Carmen (1956), *La vieja ley*, Barcelona, Planeta.
- Kurtz, Carmen (1961), *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Kurtz, Carmen (1966), *Las algas*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Kurtz, Carmen (1968), *En la punta de los dedos*, Barcelona, Planeta.
- Kurtz, Carmen (1974), *Detrás de la piedra*, Barcelona, G.P.
- Kurtz, Carmen (1978), “El valor del personaje en la literatura infantil”, en VV.AA., *Teoría y práctica de las publicaciones infantiles y juveniles*, [Madrid], Ministerio de Cultura, pp. 219-231.
- Kurtz, Carmen (1982), *Al otro lado del mar*, Barcelona, G.P.
- Kurtz, Carmen (2016), *El desconocido*, Barcelona, Planeta.
- López Pavia, Cristina (2007, 15 agosto), “Las heroínas de Carmen Kurtz”, *La Vanguardia, Culturas*, pp. 10-11.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2006), “La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 182 (719), pp. 407-415, DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i719.40>
- Moix, Ana María (1999), “La generosidad de Carmen Kurtz”, *Cuadernos de estudio y cultura* (Homenaje a Carmen Kurtz, Ponencias presentadas en el acto celebrado en el Col·legi de Periodistes de Catalunya, el día 27 de mayo de 1998), 11, pp. 13-16, <https://www.acec-web.org/PDF/CUAD/11.pdf> (fecha de consulta: 6-5-2019).

- Regueillet, Anne-Gaelle (2004), “Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad”, *Hispania: Revista española de historia*, 64 (218), pp. 1027-1042, DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i218.178>
- Rodríguez-Moranta, Inmaculada (2018), “*Duermen bajo las aguas* (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra española”, *Lectura y signo: revista de literatura*, 13 (1), pp. 35-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/lvs.v0i13.5666>
- Sevilla Vallejo, Santiago (2019a), “Los caminos hacia la justicia entre el endogrupo, el exogrupo y los individuos. Estudio de *Doce hombres sin piedad* de Sidney Lumet”, Versión Original. Revista de cine, 85.
- Sevilla Vallejo, Santiago (2019b), “Los mecanismos de aislamiento en *Los renglones torcidos de Dios*”, en Ana M. Díaz Pérez, Luis Fuente Pérez y Niklas Schmich (coords.), *La enigmática piel de los drogados*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 155-174.
- Usandizaga, Aránzazu (1993), *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU.
- Yuval-Davis, Nira (1996), “Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía”, *Arenal*, 3 (2), pp. 163-175, <http://www.euskalmemoriadigitala.eus/bitstream/10357/33944/1/138181.pdf> (fecha de consulta: 2-5-2019).
- Yuval-Davis, Nira (2004), *Género y nación*, Lima, Flora Tristán.