LF Colección Literatura y Feminismo

Nuevos estudios críticos

Las voces femeninas en la literatura hispánica | *Volumen I*

Fernando Candón-Ríos (ed.)

Dykinson, S.L.

COLECCIÓN
LITERATURA Y FEMINISMO
Nº3

FERNANDO CANDÓN RÍOS
Director

COMITÉ EDITORIAL
Leticia de la Paz de Dios
Nuria Torres López
Claudia Martori

COMITÉ CIENTÍFICO EVALUADOR
Emily Frankel, *University of California*, Estados Unidos.
Karina Walker, *Hartwick College,* Estados Unidos.
Carmen García Navarro, *Universidad de Almería*, España.
Ana Isabel Simón Alegre, *University of Adelphi*, Estados Unidos.
José Carlos Redondo Olmedilla, *Universidad de Almería*, España.
Antonella Cagnolatti, *Universidad de Foggia*, Italia.
Kostatina Boubara, *Universidad de Tesalónica*, Grecia.
Diana del Mastro, *Universidad de Szcecin*, Polonia.
Sandra Plastina, *Universidad de Calabria*, Italia.
Maria Teresa Ricci, *Universidad de Tours*, Francia.
Delfina Giovannozzi, *CNR*, Roma, Italia.
Camilla Cederna, *Universidad de Lille*, Francia.
Kathryn Laing, *Mary Immaculate College, University of Limerick*, Irlanda.
Sinéad Mooney, *De Montfort University*, Reino Unido.
Mercedes Arriaga, *Universidad de Sevilla*, España.
Alejandra Moreno Álvarez, *Universidad de Oviedo*, España.
María Rosal Nadales, *Universidad de Córdoba*, España.
Blasina Cantizano Márquez, *Universidad de Almería*, España.
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*, España.
Dimitrios Tsokanos, *Loughborough College*, Reino Unido.
Rafael Crismán Pérez, *Universidad de Sevilla*, España.

Nuevos estudios críticos.
Las voces femeninas en la literatura hispánica

Vol. I

Fernando Candón-Ríos (ed.)
Universidad de Cádiz

Dykinson, S.L.

© de los textos: los autores
© de la presente edición: Dykinson S.L.
Madrid - 2024
1ª edición, 2024
ISBN : 978-84-1070-394-0

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

ÍNDICE

La crítica literaria hispánica. Nuevos tiempos, nuevos paradigmas feministas | Fernando Candón-Ríos..... **7**

LA DIALÉCTICA DE LA VIOLENCIA

1. Identidad, violencia y deseo en *Este cuerpo mío* (2016) de Mariana Villegas | María Miranda-Rocamora..... **21**

2. La pluma insumisa: censura y género en la narrativa de Dolores Medio | Estefanía Linuesa Torrijos..... **34**

3. El fuego y la pedagogía de la crueldad en la literatura argentina del s. XXI |Lucía de Dios Pidal..... **52**

4. Transgresión y subversión en el universo de Elena Quiroga: Tadea Vázquez, una voz de libertad | Estefanía Linuesa Torrijos..... **67**

5. Voces femeninas en *Rebelión de los oficios inútiles*. Representación de la mujer y reivindicación de los oficios en el sindicato de oficios varios |Isabella Gordillo Ordóñez..... **82**

6. Releyendo a la Maga: de sus preguntas a su maltrato | María Montesinos Castañeda..... **93**

7. La cotidianeidad incómoda en la España franquista en la narrativa de Concha Alós | Lorena García Saiz..... **105**

8. Novelas y desengaños: la violencia y el sufrimiento amoroso femenino en la obra barroca de María de Zayas | Ana Piedraescrita Caro Trenado..... **120**

IDENTIDADES (DES)INVISIBILIZADAS

9. Más allá de lo femenino: construcciones de identidades disidentes en el teatro del Siglo de Oro | Guadalupe Sobrón Tauber..... **134**

10. Género e identidad en «El teniente José» de María Teresa León |Elena Caballero Fernández..... **148**

11. De Lulú a Malena: la identidad y desarrollo de la nueva mujer en las dos protagonistas de Almudena Grandes | Núria Navarro Puértolas..... **162**

MÁS ALLÁ DEL CANON

12. El *boom* hispanoamericano también es femenino: algunos ejemplos | Alejandra Escobar Torné..... **173**

13. El papel de las autoras en la literatura de terror actual: Mariana Enríquez, contribución al auge y éxito del género en español |Inmaculada Jurado-García. **186**

14. Las mujeres fuera del canon: la Generación del 26 | María Curros Ferro..... **203**

FEMINISMO Y RECEPCIÓN

15. El despertar de la conciencia femenina en el discurso doméstico: el feminismo español de principios del siglo XX en *La malcasada* |Mengxue Niu.... **217**

16. La musa actualizada. Vindicaciones poéticas en Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono | Antonio Díaz Mola..... **231**

17. El feminismo en los ensayos y las poesías de las escritoras gitanas actuales | Coral Azofra Loza..... **242**
18. La influencia de Zenobia en la educación de la mujer española a principios del siglo XX | Carmela Bermejo García..... **255**
19. La jauría sangrante: la recepción crítica de la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres | Itzine Aldunate..... **266**
20. Narrativa centroamericana escrita por mujeres en el siglo XXI: luciérnagas que se desprenden del enjambre | Milagro Obando Arias..... **284**
21. La poesía urbana catalana actual desde la perspectiva de género |Laura Lázaro-García..... **301**
22. Mujer y literatura de viajes: Andalucía según la mirada hispanoamericana | Blasina Cantizano Márquez..... **319**
23. Traducir una genealogía. De *Solitud* de Víctor Català a *Sola* de Carlota Gurt | Irene Zurrón Servera..... **332**
24. Formación femenina en la España y nueva España de los siglos XVI y XVII: una exploración computacional a través de Voyant Tools | Jennifer Restrepo Monsalve..... **348**
25. Mujer y feminidad en el espejo literario de Manuel Chaves Nogales | Lara Gallardo Calvo..... **370**
26. Poemas en la prensa femenina y feminista de 1800: el caso de *El Meteoro* y del periódico italiano *Le ore casalinghe* | Erica Lacanna..... **386**
27. El mito de Carmen: de una mujer demediada en José López Pinillos (1911) a la alegría de vivir en Antonio Gala (1988) | Míriam Povedano Navas..... **401**

MUJER, TEXTOS Y CONTEXTOS
28. Fragmentos de una anulación amorosa en *Haz lo que te digo* (2015) de Miriam Reyes | Sofía Morante Thomas..... **419**
29. La insumisión como forma de vivir y narrar en Peri Rossi: entre la autobiografía y la autoficción | Aurora Palacios García..... **434**
30. Del taller al texto: la conciencia femenina de Luisa Carnés y sus figuras femeninas en *Tea rooms mujeres obreras* | Feixiang Liu..... **450**
31. Entre el sueño y el recuerdo, el sur de Concha Lagos y su perro Palomo | Elvira Almela Puerto..... **463**
32. El hombre como objeto de deseo en la poesía de Ana Rossetti | Micaela Moya..... **476**
33. Aproximación a la Avellaneda con el análisis de *Dos mujeres* (1842): un incipiente protofeminismo romántico | Sara Mª de los Ángeles Ruiz-Henestrosa Noguerol..... **486**
34. *Cada noche, cada noche*, de Lola López Mondéjar: transficcionalidad y re/escritura feminista de *Lolita* | Mónica María Martínez Sariego..... **505**
35. Cómo estar al frente de la línea de fuego: el legado feminista en la obra de María de Maeztu Whitney | María Curros Ferro..... **520**

LA CRÍTICA LITERARIA HISPÁNICA. NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS PARADIGMAS FEMINISTAS

Fernando Candón-Ríos
Universidad de Cádiz

> *Pero el hombre de negro es un diablo muy particular. No le pide su alma, sino que le cuente cosas. Viene a su casa para hacerle hablar. No tanto de hechos lejanos de su fantasía, sino del mundo de su infancia en Salamanca y Madrid. El mundo de las revistas femeninas, de las novelas rosas, de sus fugas adolescentes. El mundo de su propia memoria. Le pide sus recuerdos, pues para el hombre de negro el alma vive en las palabras.*
>
> Carmen Martín Gaite

Con la aparición de la imprenta se democratiza el uso y disfrute del libro. En consecuencia, a finales del siglo XV —cuando llega a España el invento de Gutenberg— se da una transformación completa del paradigma cultural. Así pues, la posición hegemónica que ostenta la Iglesia sobre el control de la copia de textos hasta ese momento queda anulada por el germen de lo que será el mercado editorial. Esto supone *de facto* que el escritor se transforma en autor, y el autor en una fuente de beneficios editoriales. Desde el siglo XVI la nómina de literatos masculinos que ha dado forma al canon hispánico ocupa, en la práctica totalidad, la mayoría de los nombres frente a sus pares femeninos. Como consecuencia, los estudios críticos abordan temas y motivos que están condicionados por la perspectiva masculina. No será hasta bien entrado el siglo XX cuando la crítica literaria hispánica empieza a abordar de forma sistemática temáticas ligadas intrínsecamente a lo femenino, como bien son la maternidad y la mirada e identidad de la mujer dentro del ámbito social y cultural. Por ello, en la

actualidad se debe incentivar el trabajo desde la Academia y los centros de investigación para fomentar y contribuir a una nueva crítica literaria que tenga como uno de sus objetivos la integración de las tesis feministas. De esta forma, y con una labor profunda y duradera, se conseguirá recuperar la producción de las escritoras a lo largo del tiempo y desasociar ciertos axiomas patriarcales ligados a los actuales estudios literarios. Sirva el volumen primero del trabajo *Nuevos estudios críticos. Las voces femeninas en la literatura hispánica* como un pequeño aporte para esta revolución intelectual y feminista.

El monográfico está dividido por secciones que recogen las aportaciones por temáticas. Esta división, arbitraria en tanto que los trabajos tratan por lo general varios temas, sirve para guiar al lector y no tanto para definir el contenido. De esta manera, la primera sección se titula «La dialéctica de la violencia». El apartado recoge las investigaciones donde la violencia, sea física o simbólica, marcan el estudio de la obra o del autor/a.

El primer capítulo, que está a cargo de María Miranda-Rocamora, lleva por nombre «Identidad, violencia y deseo en *Este cuerpo mío* (2016) de Mariana Villegas». En él la investigadora analiza el modo en el que los conceptos de identidad, violencia y deseo se articulan en la obra de teatro *Este cuerpo mío* (2016) de la actriz y dramaturga mexicana Mariana Villegas, quien elabora una dramaturgia del cuerpo a través de la cual cuestiona la mirada violenta que el discurso dominante ejerce sobre los cuerpos gordos femeninos.

El segundo capítulo, firmado por Estefanía Linuesa Torrijos, tiene por título «La pluma insumisa: censura y género en la narrativa de Dolores Medio». En él Linuesa Torrijos examina cómo la censura editorial impuesta durante el franquismo afectó de manera significativa la producción literaria de Dolores Medio. De esta manera se enfoca en dos obras: *Nosotros, los Rivero* (1953) y *Diario de una maestra* (1961). A través del análisis de los expedientes de censura, Linuesa Torrijos expone cómo la censura franquista no solo coartó la libertad, sino que también impuso restricciones basadas en el género. Además, revela cómo la autora incorporó temas de género, educación y política en sus obras, evidenciando su compromiso con los desafíos sociales de su tiempo.

El tercer capítulo se titula «El fuego y la pedagogía de la crueldad en la literatura argentina del s. XXI», y lo firma Lucía de Dios Pidal. La investigadora se apoya en el término acuñado por Laura Rita Segato, la pedagogía de la crueldad, para analizar las formas en que el elemento fuego transita la tradición literaria y artística como muestra extrema del sistema disciplinario patriarcal. El análisis se centra en la literatura argentina escrita por mujeres en el s. XXI. Así, conecta la realidad social del feminicidio por incineración con las narrativas de resistencia que se enfrentan a las retóricas de la violencia patriarcal extrema. Mediante el estudio de *Baldías* (2012) de Laura Rossi, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) de Mariana Enríquez, *Las malas* (2019) de Camila Sosa,

Catedrales (2020) de Claudia Piñeiro y «Quema, quema» (2022) de María Inés Krimer se aprecia cómo las autoras subvierten los códigos tradicionales de transmisión del mensaje hegemónico del fuego.

El cuarto capítulo, firmado de nuevo por Estefanía Linuesa Torrijos, lleva por nombre «Transgresión y subversión en el universo de Elena Quiroga: Tadea Vázquez, una voz de libertad». En él la investigadora aborda la obra de Elena Quiroga en el contexto de la censura y la represión del franquismo, resaltando cómo la autora desafió las normas y los roles de género a través de su literatura. Centrándose en *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), la investigación explora la representación femenina a través de Tadea Vázquez, un personaje que encarna la resistencia y crítica al patriarcado y autoritarismo. Linuesa Torrijos examina cómo Quiroga, a través de técnicas narrativas innovadoras y un compromiso social, contribuye al diálogo sobre la liberación y emancipación femenina, desafiando las convenciones sociales y literarias de su tiempo.

Del quinto capítulo es responsable Isabella Gordillo Ordóñez. El título «Voces femeninas en *Rebelión de los oficios inútiles*. Representación de la mujer y reivindicación de los oficios en el sindicato de oficios varios» busca exponer como la novela *Rebelión de los oficios inútiles*, de Daniel Ferreira, a través de los personajes Ana Dolores Larrota y Senaida proporciona un reflejo del empoderamiento femenino en Colombia. Estos personajes sirven como ejemplos de la transición del rol de mujer, desde un papel tradicional en la familia conservadora hacia una participación activa en la esfera pública y la lucha social. El análisis de la novela ofrece un acercamiento a la memoria histórica del país durante las décadas de los 60 y 70 al destacar la transformación de los roles de género y su relación con las problemáticas socio-políticas del momento.

El sexto capítulo está firmado María Montesinos Castañeda, y se titula «Releyendo a la Maga: de sus preguntas a su maltrato». A partir de la obra visual *Las preguntas de la Maga* (2023), de Marilá Dardot, el estudio propone una relectura de *Rayuela* de Cortázar centrada en el personaje de la Maga. Al atender a sus preguntas y las del protagonista masculino, Horacio, Montesinos Castañeda observa el maltrato que sufre la Maga durante toda la novela, a pesar de haber pasado desapercibido por la normalización de este tipo de conductas.

El séptimo capítulo lo presenta Lorena García Saiz, y lleva por título «La cotidianeidad incómoda en la España franquista en la narrativa de Concha Alós». El estudio aborda parte de la obra de Concha Alós, que pertenece a la Generación de Medio siglo. Así, desde una perspectiva de género y de clase, la escritora castellonense acerca y visibiliza la realidad cotidiana de la sociedad española en la España franquista, donde aplica una mirada incómoda —crítica y de denuncia social— pero necesaria.

El octavo capítulo tiene por nombre «Novelas y desengaños: la violencia y el sufrimiento amoroso femenino en la obra barroca de María de Zayas», y lo firma Ana

Piedraescrita Caro Trenado. De acuerdo a la investigadora, las dos obras narrativas principales de María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos* destacan por la muestra de la violencia contra las mujeres y el sufrimiento amoroso femenino —asentado en el amor idealizante—, en época áurea. De esta manera, Zayas crea heroínas barrocas que enfrentan diversas formas de violencia, y a su vez, reflejan la lucha de las mujeres aristócratas por la libertad y autonomía en el siglo XVII.

La segunda sección de *Nuevos estudios críticos* se llama «Identidades (des)invisibilizadas». Se recogen en ella tres aportaciones que se centran en el estudio de las identidades y el género en determinadas obras literarias y en determinados autores.

De esta forma, el noveno capítulo se titula «Más allá de lo femenino: construcciones de identidades disidentes en el teatro del Siglo de Oro», siendo Guadalupe Sobrón Tauber quien lo presenta. El análisis se detiene en la construcción de personajes femeninos del teatro áureo que cuestionan la dimensión binaria del género. Sobrón Tauber aborda para ello tres piezas de distintos autores: *La hija del aire*, de Pedro Calderón de la Barca; *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara; y *La monja alférez*, tradicionalmente atribuida a Juan Pérez de Montalbán (aunque haya estudios recientes que la consideran producción de Juan Ruíz de Alarcón). Las tres obras presentan protagonistas que problematizan y problematizaron una noción binaria y heteronormada del género.

El capítulo décimo está cargo de Elena Caballero Fernández, y se titula «Género e identidad en "El teniente José" de María Teresa León». De acuerdo con la investigadora, en «El teniente José», María Teresa León perfila un personaje femenino complejo que, además de pasar del medio urbano a la nueva geografía asociada al conflicto bélico, se hace con un espacio histórica y tradicionalmente ocupado por hombres. La investigación propone un acercamiento a la manera en que el género, la identidad y el posicionamiento político conforman el entramado narrativo de este breve relato publicado en el número 10 de la revista Octubre que posteriormente formó parte del volumen colectivo *Crónica general de la Guerra Civil* (1937).

El undécimo capítulo corre a cargo de Núria Navarro Puértolas, y lleva por nombre «De Lulú a Malena: la identidad y desarrollo de la nueva mujer en las dos protagonistas de Almudena Grandes». La investigación se centra en la obra de Almudena Grandes, en la que destacan las protagonistas femeninas. Lulú es su primera mujer protagonista en la novela erótica *Las edades de Lulú*. Junto a la de su tercera novela, *Malena es un nombre de tango*, conforman un modelo femenino actualizado respecto al establecido durante el siglo XXI y la dictadura franquista. Lulú y Malena sobreviven a un proceso de cambio constante, buscan su identidad y se desarrollan desvinculadas de las generaciones de mujeres que les preceden.

La tercera sección del monográfico tiene por nombre «Más allá del canon». En dicho apartado se recogen tres aportaciones que tratan la autoría femenina individual y colectiva. Los estudios se desligan del discurso oficial del canon literario para presentar alternativas de autoría femenina.

El duodécimo capítulo lleva por nombre «El *boom* hispanoamericano también es femenino: algunos ejemplos», y lo presenta Alejandra Escobar Torné. Según afirma la investigadora, en el ámbito de la literatura hispanoamericana contemporánea destaca la literatura concerniente al *boom* que, sin duda, se singulariza por la presencia de una larga lista de escritores que conforman este fenómeno en Hispanoamérica. No obstante, la cuestión resulta evidente: ¿qué acontece con las escritoras hispanoamericanas en este período? Este trabajo, de acuerdo con los estudios recientes que incorporan a las mujeres a este canon, presenta cómo muchas escritoras fueron pioneras en aspectos que, tradicionalmente, se han asociado con sus coetáneos masculinos.

El decimotercer capítulo lo firma Inmaculada Jurado-García, y se titula «El papel de las autoras en la literatura de terror actual: Mariana Enríquez, contribución al auge y éxito del género en español». El papel desempeñado por las autoras dentro del género de terror no puede ser entendido sin su vínculo con la concepción feminista. Sus obras suponen un mecanismo de denuncia multicontextual, que, unido al miedo imperante, contribuyen a reforzar su conexión con el público lector. De esta manera, Jurado-García afirma que este es el caso de Mariana Enríquez, referente del terror hispanoamericano, cuya obra es ya un símbolo de igualdad, lucha y revolución feminista.

El decimocuarto capítulo lleva por nombre «Las mujeres fuera del canon: la Generación del 26», y lo presenta la investigadora María Curros Ferro. La investigación pretende demostrar cómo hubo un grupo de mujeres desterradas de un canon que se negaba a acogerlas en su seno. Estas escritoras, periodistas y pintoras… fundaron y formaron parte activa del denominado Lyceum Club Femenino Español de Madrid en noviembre de 1926, el año que debe dar nombre a su propia generación. Este Club se ponía en pie trece meses antes del acto que acabó dando nombre a la Generación del 27, la de los varones. De acuerdo con Curros Ferro, no es que fuesen expulsadas de la que habría de ser su generación, sino que las invisibilizaron.

La cuarta sección del monográfico tiene por nombre «Feminismo y recepción». En ella se recogen todas las aportaciones que tienen como motivo central algún aspecto del movimiento feminista y de la recepción de las obras de autoría femenina. De esta manera se da cabida a los trabajos que disponen de un enfoque sociocultural.

La responsable del decimoquinto capítulo es la investigadora Mengxue Niu, y se titula «El despertar de la conciencia femenina en el discurso doméstico: el feminismo español de principios del siglo XX en *La malcasada*». Niu afirma que Carmen de Burgos fue una figura destacada entre las escritoras españolas de principios del siglo XX, cuyas

ideas reflejaron la conciliación y moderación características del feminismo español de la época. De esta manera, explora la situación de la mujer en la España de principios del siglo XX a través de su novela larga *La malcasada*. Niu analiza los roles de las mujeres y sus interrelaciones y se enfocas en la persistencia de numerosos obstáculos prácticos a pesar de los avances teóricos en la conciencia femenina.

El decimosexto capítulo tiene por nombre «La musa actualizada. Vindicaciones poéticas en Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono», y está presentado por Antonio Díaz Mola. El trabajo pretende desmontar el viejo mito de la mujer pasiva y deseada para instaurar, a raíz del pensamiento literario de María Zambrano, el concepto de musa actualizada, esto es, que la mujer creadora es diciente y deseante, y en ella se configura tal actualización por vía de tres criterios operatorios esenciales: (i) la génesis occidental del poema lírico iniciado con Safo, (ii) la existencia del alma como conocimiento universal, y (iii) la musicalidad inherente del lenguaje como capacidad humana de sublimación. Así, con enfoque humanista, Díaz Mola señala tres vindicaciones poéticas en tres autoras, Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono, quienes ponen en valor la voz femenina y articulan consignas vigentes en la realidad contemporánea.

El decimoséptimo capítulo se titula «El feminismo en los ensayos y las poesías de las escritoras gitanas actuales», y lo firma Coral Azofra Loza. De acuerdo con la investigadora, el feminismo, indiscutiblemente entrelazado con el antirracismo, es uno de los alegatos preeminentes en la poesía y el ensayo escrito por autoras gitanas españolas entre finales del siglo XX y el siglo XXI. Así, Azofra Loza destaca en el estudio a Paca Torres, Noelia Cortés o Pastora Filigrana, ya que expresan sus reivindicaciones desde diferentes discursos y formas, rompiendo así la homogeneidad con la que, desde lo hegemónico, se observa a la mujer gitana, tanto artística como socialmente.

El decimoctavo capítulo tiene por nombre «La influencia de Zenobia en la educación de la mujer española a principios del siglo XX», y está presentado por Carmela Bermejo García. La investigadora afirma que Zenobia Camprubí es una escritora perteneciente a la Edad de Plata quien, por sus orígenes familiares puertorriqueño y español, desde pequeña vive entre dos continentes de diferente cultura y lengua. Según Bermejo García, su formación bilingüe y sus viajes a los Estados Unidos favorecen que en su etapa en España durante los años veinte ejerza un papel muy relevante en el progreso de la educación de la mujer española, donde las influencias norteamericanas son perceptibles.

El decimonoveno capítulo lleva por nombre «La jauría sangrante: la recepción crítica de la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres», y lo presenta la investigadora Itzine Aldunate. De acuerdo con la autora, la literatura vasca canónica ha

mostrado, en términos generales, una tendencia a presentar personajes femeninos periféricos y seminaturales adscritos al imaginario patriarcal e inherentes al arquetipo de «la madre». A partir del año 1979, la literatura vasca escrita por mujeres emerge en contraposición a la imagen hegemónica de la mujer y de su valor materno-simbólico; se distingue por presentar nuevos paradigmas afectivos que dan cuenta de la centralidad del cuerpo como escenario político, de la importancia de las relaciones intergeneracionales entre mujeres y de las nuevas lecturas de la maternidad. La resistencia hacia esta literatura de autoría femenina se manifiesta en la recepción crítica que tiende a identificar algunos de sus aspectos característicos como «puntos débiles» y contribuye a la constatación de que persiste la negación de su derecho a expresar una voz propia. Este trabajo pretende esbozar los cambios de paradigma en el sistema literario vasco y analizar la recepción crítica de la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres.

El vigésimo capítulo está a cargo de Milagro Obando Arias, y tiene por título «Narrativa centroamericana escrita por mujeres en el siglo XXI: luciérnagas que se desprenden del enjambre». Según la investigadora, la histórica desigualdad que ha enfrentado la mujer centroamericana se asemeja al ruido que produce un enjambre, el cual se impone a su voz. En consecuencia, las creaciones de sus escritoras luchan por brillar, como resistentes luciérnagas, en el terreno literario. Así se observa en las tres novelas a las que Obando Arias este capítulo, las cuales evidencian la metáfora de la mujer-memoria como tema narrativo en el istmo.

El vigesimoprimer capítulo se titula «La poesía urbana catalana actual desde la perspectiva de género», y lo firma Laura Lázaro-García. La investigadora afirma que la relación entre la poesía y la ciudad está ampliamente estudiada, pero esta conceptualización se ha hecho desde la mirada privilegiada del hombre, dentro del orden simbólico del patriarcado. Pese a que la poesía escrita por mujeres también crea una imagen concreta de la urbe, no existe un estudio exhaustivo sobre la representación del espacio público desde la perspectiva de género. El trabajo revisa los estudios alrededor del hecho urbano y la literatura, descubriendo las desigualdades en el derecho a la ciudad desde un enfoque interdisciplinar para dar valor a la poesía urbana catalana y femenina como motor de cambio hacia una sociedad más justa e igualitaria.

El vigesimosegundo capítulo lo presenta Blasina Cantizano Márquez, y lleva por título «Mujer y literatura de viajes: Andalucía según la mirada hispanoamericana». El trabajo se dedica a poner en valor la literatura de viajes como género literario que, además de estar comprometido con la historia y la crónica social de un lugar determinado, permite a las mujeres expresarse libremente como sujetos narrativos. Cantizano Márquez se centra en el caso particular de dos autoras hispanoamericanas: la mexicana Isabel Pesado de Mier (1832-1913) y la colombiana Soledad Acosta de Samper

(1833-1913). Ambas viajaron por España a finales del siglo XIX y dejaron constancia escrita de sus viajes desde puntos de vista y motivaciones muy diferentes entre sí. Las aportaciones, comentarios y apreciaciones de estas autoras, bien documentadas y preparadas para la ocasión, son de gran valor para profundizar en un mayor conocimiento de nuestra propia realidad.

El vigesimotercer capítulo tiene por nombre «Traducir una genealogía. De *Solitud* de Víctor Català a *Sola* de Carlota Gurt», y está a cargo de Irene Zurrón Servera. De acuerdo con la investigadora, hace más de un siglo que las letras catalanas cuentan con traducciones al italiano, lo que en cierta forma supone un canon que sirve como lista emblemática de esta literatura para el público italófono. La investigadora señala que de las 193 obras de narrativa traducidas del catalán al italiano que recoge el TRAC — Traduccions del català a altres llengües, de l'Institut Ramon Llull—, 77 son de autoras, cifra considerable si la comparamos con la pobre presencia de las mujeres en los cánones literarios. Por lo tanto, nos encontramos con un sistema literario con un interés en auge por las autoras, tanto las patrimoniales como las actuales. Zurrón Servera busca responder una serie de interrogantes: ¿Cómo se presentan (en paratextos editoriales, reseñas…) y se leen estas autoras? ¿El prestigio de unas sirve como legitimación de nuevas voces? ¿Hay una estrategia de vinculación con las autoras italianas? Parte de la hipótesis que, aunque parece que se vive cierto *boom*, las escritoras se presentan desvinculadas y fuera de su contexto, renunciando a la posibilidad de crear una genealogía que las refuerce simbólicamente.

El vigesimocuarto capítulo se titula «Formación femenina en la España y nueva España de los siglos XVI y XVII: una exploración computacional a través de Voyant Tools», y está firmado por Jennifer Restrepo Monsalve. La investigadora presenta un análisis textual asistido por la herramienta de minería de textos en acceso abierto, Voyant Tools, de un corpus que recoge algunos tratados morales de los humanistas Juan Luis Vives (1524), Luis de León (1583) y Juan de la Cerda (1599), contrastados con dos epístolas de sor Juana Inés de la Cruz (1690; 1700), por ser una mujer que escribe dentro del Barroco y es contrapuesta, en muchos sentidos, a las ideas de los tratadistas.

El vigesimoquinto capítulo está a cargo de Lara Gallardo Calvo, y lleva por nombre «Mujer y feminidad en el espejo literario de Manuel Chaves Nogales». La investigadora explora algunas representaciones femeninas presentes en la obra de Manuel Chaves Nogales como una vía para conocer el papel que el autor confiere a la mujer de su tiempo y lo que esos retratos revelan sobre su propia ideología. Esta aproximación se articula en torno a dos ejes fundamentales: la mujer española y la mujer rusa.

El vigesimosexto capítulo se llama «Poemas en la prensa femenina y feminista de 1800: el caso de *El Meteoro* y del periódico italiano *Le ore casalinghe*», y está firmado por

Erica Lacanna. El presente capítulo se centra en los textos poéticos de autoras del siglo XIX recopilados en periódicos femeninos y feministas. Es un trabajo comparativo que ofrece una visión cultural e internacional del fenómeno de la prensa femenina de 1800 basándose en una selección de poemas de *El Meteoro* y del mensual italiano *Le ore casalinghe* para un análisis textual ejemplificativo..

El vigesimoséptimo capítulo se titula «El mito de Carmen: de una mujer demediada en José López Pinillos (1911) a la alegría de vivir en Antonio Gala (1988)», y lo firma Míriam Povedano Navas. Según la investigadora, más allá de su concreción en el Romanticismo, la figura de Carmen posee una larga tradición literaria cuyas raíces se remontan al Siglo de Oro español, aunque su eclosión se produce en el siglo XIX de mano de los franceses. Las protagonistas de López Pinillos y Antonio Gala presentan dos mujeres marcadas por el *fatum* del arquetipo del que parten, pero con características singulares que encumbran a la Carmen de Gala como símbolo de una feminidad exacerbada que la lleva a la muerte frente a la devaluación de Salud al perder sus atributos particulares de gitana y cigarrera.

La quinta y última sección se titula «Mujer, textos y contextos». En ella se recogen las aportaciones dedicadas al estudio de obras, textos y autoras específicas. De esta manera, los capítulos se dedican a cuestiones concretas dentro de la autoría femenina.

El vigesimoctavo capítulo tiene por nombre «Fragmentos de una anulación amorosa en *Haz lo que te digo* (2015) de Miriam Reyes», y está firmado por Sofía Morante Thomas. El objeto del presente estudio es explorar la forma en la que la voz poética de Miriam Reyes (1974) transgrede el discurso amoroso tradicional en *Haz lo que te digo* (2015). En primer lugar, se presentan las figuras barthesianas —*abismarse*, *el rapto*, *la unión* y *la anulación*— para recorrer las etapas del enamoramiento en el sistema «oposicional jerárquico» occidental. En segundo, se introduce la crítica feminista realizada a este discurso, así como la revisión que ofrece la poeta en su obra. Finalmente, Morante Thomas reflexiona acerca de la subversión jerárquica de los roles impuestos social y culturalmente, que efectúa el sujeto poético, como forma de afirmación tanto personal como poética.

El vigesimonoveno capítulo lleva por nombre «La insumisión como forma de vivir y narrar en Peri Rossi: entre la autobiografía y la autoficción», y lo presenta Aurora Palacios García. La investigadora arroja luz sobre un campo poco atendido por parte de la crítica, las narrativas del yo; así como demuestra el valor de *La insumisa*, una obra fronteriza, en la que se conjuga la mirada de Peri Rossi niña con la de la mujer adulta. En este artefacto limítrofe, entre la realidad y la ficción, la autobiografía y la novela, el *yo* insumiso contradice las normas sociales uruguayas y desafía las convenciones textuales.

El trigésimo capítulo se titula «Del taller al texto: la conciencia femenina de Luisa Carnés y sus figuras femeninas en *Tea rooms mujeres obreras*», y lo firma Feixiang Liu. Este estudio aborda la figura de Luisa Carnés, una escritora significativa, pero a menudo subestimada de la Generación del 27, que utilizó sus experiencias laborales como fuente de inspiración literaria. A través de un análisis de las protagonistas en sus novelas más relevantes, Liu explora las complejas intersecciones de clase, género y política que caracterizan su escritura.

El trigésimo primer capítulo tiene por título «Entre el sueño y el recuerdo, el sur de Concha Lagos y su perro Palomo», y lo firma Elvira Almela Puerto. La investigadora pretende sacar de la oscuridad la producción de Concha Lagos, más concretamente sus obras narrativas *Al sur del recuerdo* (1955) y *La vida y otros sueños* (1969). En ambas, de acuerdo con Almela Puerto, se puede apreciar un costumbrismo andaluz cercano y fresco que debe servir de referente en las aulas para las niñas en Andalucía. Así, la autora opina que la forma de describir la relación de Lagos con su perro Palomo en *Al sur del recuerdo* es tan íntima y diferenciadora que merece también ser sacada del anonimato como referente para la nueva ley de Bienestar animal.

El trigésimo segundo capítulo lleva por nombre «El hombre como objeto de deseo en la poesía de Ana Rossetti», y lo presenta Micaela Moya. El trabajo se centra en el estudio de tres poemas que, dentro de la producción de Ana Rossetti, permiten visualizar descripciones del hombre como objeto de deseo. Partiendo desde un análisis textual, se da cuenta de la relevancia de la figura de la gaditana en la construcción de un imaginario innovador que subvierte los roles de género perpetuados por la tradición literaria.

El trigésimo tercer capítulo se titula «Aproximación a la Avellaneda con el análisis de *Dos mujeres* (1842): un incipiente protofeminismo romántico», y está a cargo de Sara Mª de los Ángeles Ruiz-Henestrosa Noguerol. En este trabajo se desarrolla un estudio con perspectiva de género acerca de la obra de Avellaneda, con especial atención a la cuestión de la mujer en su novela *Dos mujeres* (1842). Partiendo de esta base, la investigadora delimita terminológicamente la posibilidad de denominarla protofeminista, y explora otras cuestiones como la milenaria idea de la dualidad de la mujer y la existencia del concepto de sororidad presente en Gertrudis antes de su existencia como palabra.

El trigésimo cuarto capítulo se llama «*Cada noche, cada noche*, de Lola López Mondéjar: transficcionalidad y re/escritura feminista de *Lolita*», y lo firma Mónica María Martínez Sariego. En este trabajo se propone una revisión crítica de *Cada noche, cada noche* (2016), reescritura hispánica del mito de Lolita debida a Lola López Mondéjar (1958-). Mediante el uso de la transficcionalidad, esta novela ofrece una reinterpretación de lo narrado en el texto nabokoviano, profundizando en las repercusiones psicológicas y

sociales del mito de Lolita. Así, la autora, de un lado, desafía las interpretaciones convencionales y, de otro, explora las complejidades de la victimización y la representación femenina.

El trigésimo quinto capítulo tiene por nombre «Cómo estar al frente de la línea de fuego: el legado feminista en la obra de María de Maeztu Whitney» y lo presenta María Curros Ferro. La investigadora pretende divulgar la figura de la pedagoga vasca María de Maeztu Whitney, así como también la de todas aquellas referentes feministas que acabaron por impulsar su carrera educativa, aún sin saberlo. Nos referimos especialmente a su madre: Jane Whitney, pero también a Concepción Arenal y a Emilia Pardo Bazán. Esta polifacética mujer vitoriana acabó por ejercer la docencia en todas y cada una de las etapas educativas del sistema español, incluida la universidad

OBRAS CITADAS

Burgos, C. de (1923). *La malcasada*. Sempere.

Calderón de la Barca, P. (2002). *La hija del aire* (Ed. F. Ruiz Ramón). Ediciones Cátedra.

Carnés, L., & Plaza Plaza, A. (2019). *Tea rooms: mujeres obreras*. Hoja de Lata Editorial.

Català, V. (1918). *Solitudine*. Trad. it. A. Giannini. Carabba.

Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. https://seduc.edomex.gob.mx/sites/seduc.edomex.gob.mx/files/files/padres_familia/fomento-lectura/Julio%20Cortazar%20-%20Rayuela.pdf

Dardot, M. (2023) *Las preguntas de la Maga* [Material facilitado por la artista].

De Avellaneda, G. G. (2011). *Dos mujeres*. Red Ediciones S L.

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.

Ferreira, D. (2020). *Rebelión de los oficios inútiles*. Alfaguara.

Grandes, A. (2014). *Malena es un nombre de tango*. Tusquets.

Grandes, A. (2015). *Las edades de Lulú*. Tusquets.

Gurt, C. (2021). *Sola*. Proa.

Krimer, M. (2020). Quema, quema. En Ernesto Mallo (Ed.), *Buenos Aires Noir* (pp. 150-155). Alfaguara.

Lagos, C. (1955). *Al Sur del Recuerdo*. Editorial Ágora.

Lagos, C. (1969). *La vida y otros sueños*. Editorial Nacional.

León, M. T. (1937). El teniente José. En *Crónica general de la Guerra Civil*. Alianza de Intelectuales, pp. 93-96.

Medio Estrada, D. (1953). *Nosotros, los Rivero*. Destino

Medio Estrada, D. (1993). *Diario de una maestra*. Castalia.

Mondéjar Solé, L. (2016). *Cada noche, cada noche*. Siruela.

Nabokov, V. (1959). *Lolita. Sur*. Trad. E. Tejedor.

Pérez de Montalbán, J. (2007). *La Monja Alférez* (Ed. L. Camacho Platero). Juan de la Cuesta.

Peri Rossi, C. (2020). *La insumisa*. Menoscuarto.

Piñeiro, C. (2020). *Catedrales*. Alfaguara.

Quiroga, E. (1993). *Escribo tu nombre*. Ed. Zatlin-Boring, P. Espasa Calpe.

Quiroga, E. (2023). *Tristura*. Bamba Ed.

Reyes, M. (2015). *Haz lo que te digo*. Bartleby Editores.

Rossi, L. (2021). *Baldías*. Brumana.

Sosa, C. (2019). *Las malas*. Tusquets.

Vélez de Guevara, L. (2001). *La serrana de la Vera* (Ed. P. Bolaños). Editorial Castali.

Villegas, M. (2016). *Este cuerpo mío*. Manuscrito inédito. Archivo personal de la autora.

Zayas y Sotomayor, M. (2021). Introducción. En A. Yllera (Ed.), *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos* (pp. 11-178). Cátedra.

Zayas y Sotomayor, M. (2021). *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*. Cátedra.

Zayas y Sotomayor, M. (2022). *Novelas amorosas y ejemplares*. Cátedra.

La dialéctica de la violencia

IDENTIDAD, VIOLENCIA Y DESEO EN *ESTE CUERPO MÍO* (2016) DE MARIANA VILLEGAS

María Miranda-Rocamora
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN: LA DRAMATURGIA DEL CUERPO DE MARIANA VILLEGAS

Este cuerpo mío (2016) es la segunda obra de la actriz y dramaturga Mariana Villegas (Sinaloa, 1986). Estrenada el 27 de noviembre de 2016 en el festival *Münchner Kammerspiele* (Múnich, Alemania), se trata de un espectáculo unipersonal en el que, desde el conocimiento situado, Villegas explora las narrativas alojadas en su cuerpo:

> este proyecto nace de la necesidad de reconocer la memoria de mi cuerpo. ¿Cuál es su historia?, ¿cuál es el valor de esa historia, qué puede contar, qué no?, ¿cómo se ha vivido desde este lugar?, ¿qué es lo que nos fatiga de ser uno mismo y cómo es que este cuerpo se ha relacionado con el mundo? (Lagartijas tiradas al sol, 2022, p.103).

Mariana Villegas forma parte del colectivo teatral mexicano Lagartijas Tiradas al sol desde el año 2008 y en estos quince años ha abierto, en el seno de la compañía, un camino de indagación hacia la construcción de una poética escénica y dramatúrgica del cuerpo:

> su composición escénica hace pensar en una «dramaturgia del cuerpo», ya que otra persona con un cuerpo diferente hubiera contado otra historia. En *Este cuerpo mío* era interesante observar cómo el discurso corporal se volvía más poderoso e impactante que el de las palabras. En esta puesta en escena fue la carne que se arrojaba. (Jansen, 2017, p.47).

A partir de sus tres obras unipersonales: *Se rompen las olas* (2012), *Este cuerpo mío* (2016) y *Maleza*[1] (pieza en proceso), en los que Villegas llevaba a cabo tanto el trabajo de actuación como la dramaturgia, la artista ha conformado una trilogía en la que puede apreciarse cómo la escena se convierte en un espacio de experimentación con el lenguaje dramático, escénico y con su propio cuerpo, para lograr armar una zona liminal[2] desde la cuál explorarse a sí misma, en un ejercicio que implica exponer las estructuras sociales que han construido su identidad y desplegar estrategias que permitan ejercer resistencia frente a estas construcciones hegemónicas.

Así, desde su primera obra, *Se rompen las olas* (2012), la actriz trata de construir escénicamente su identidad, en un doble camino en el que tanto la historia de sus padres —explorada a partir de los hechos históricos que les atravesaron, como el terremoto del 85, y de productos culturales con los que se relacionaron, como las canciones de Carlos y José o de Chico Che— como los recuerdos de su infancia —explorados escénicamente a partir de elementos que formaron parte de ella como juguetes, muñecas o una casita de tela— confluyen en su cuerpo que no solo emerge para dar cuenta de la identidad construida, sino para revelarse ante las huellas que la historia familiar ha dejado en su historia personal. Del mismo modo, su obra en desarrollo, *Maleza,* constituye una exploración escénica del impacto que la soledad ha ejercido en su cuerpo, en el contexto de nuestros espacios sociales contemporáneos.

Como bisagra entre estas dos creaciones, se encuentra la obra que ocupa nuestro análisis, *Este cuerpo mío,* que surge a partir de un proceso personal de la autora: «A inicios de 2016 comencé un laboratorio con mi cuerpo con la idea de transformarlo, creía que sí tenía otro tipo de cuerpo viviría otra vida, una más digna o más valiosa. La obra resumió dicho proceso.» (Lagartijas tiradas al sol, 2022, p.103), que nos muestra cómo, si bien la escena puede servir como un espacio de autoconocimiento, también tiene la capacidad de hacer que lo personal trascienda a lo político[3]. De este modo, aunque la pieza parta del conocimiento situado, la dramaturgia de Mariana Villegas rompe con las lógicas solipsistas de lo unipersonal, pues gracias al manejo del cuerpo como elemento escénico central junto con el uso de la experiencia personal como contenido dramático, la autora va a lograr generar un espacio de expectación que devela al público cuáles son

[1] El trabajo en proceso de *Maleza* fue presentado en el Teatro Orientación, Luisa Josefina Hernández del 5 al 13 de octubre de 2023.

[2] Hablamos de liminal con relación al escenario de Marina Villegas puesto que, a través de la puesta en escena, la autora consigue generar un marco en el que surge un espacio ambiguo, un entre-dos, una zona de pasaje, en la que actúa la potencia de transformación de la realidad, en la que las cosas pueden dejar de ser lo que son para convertirse en otra cosa.

[3] Según Schechner (2017, p.158), la célebre frase «lo personal es político» fue enunciada, en el año 1969, por la feminista Carol Hanish, quien sostenía que incluso las situaciones más personales demuestran cómo la sociedad está organizada de forma en la que imposibilita el poder a las mujeres.

las estructuras que producen opresión sobre aquellos cuerpos que trasgreden los límites de lo socialmente aceptado.

Así, el presente artículo explora de qué manera la escena se convierte en un espacio para la resistencia política de los cuerpos no hegemónicos e indaga en cómo la violencia y el deseo se articulan a partir del cuerpo de la artista en este espectáculo unipersonal en el que «la autora realiza una reflexión sobre la memoria de su cuerpo y la relación de éste con su entorno» (Lagartijas tiradas al sol, 2022, p.103).

2. IDENTIDAD, VIOLENCIA Y DESEO EN *ESTE CUERPO MÍO* (2016)

Antes de analizar la manera en la que los conceptos de identidad, violencia y deseo se articulan en la obra de Mariana Villegas, cabe dedicar unas líneas a explicar la manera en la que *Este cuerpo mío* (2016) se construye escénica y dramatúrgicamente[4].

En referencia al texto de la obra, *Este cuerpo mío* (2016) incorpora en su construcción textual el relato de Franz Kafka: *Un artista del hambre* (1922), un cuento que narra la historia de un hombre cuyo arte consiste en no comer y que es exhibido como una atracción de feria, encerrado en una jaula, hasta que finalmente se consume ante la falta de interés de su público. Esta historia, contada por una voz masculina mediante un altavoz, se intercala con los textos escritos e interpretados por Mariana. Así, se produce un juego de voces entre Mariana y el narrador anónimo, una alternancia que establece un fuerte contraste con la presencia permanente de Mariana en el escenario, cuyo cuerpo performa ambos textos y se mantiene a la vista del espectador desde el inicio hasta el final de la pieza.

Por lo que respecta a los elementos escénicos de la obra, el suelo del escenario se presentaba cubierto de vestidos de diversas tallas y colores sobre los que colgaban unas cuerdas que sostenían un vestido cada una. Gracias a la iluminación, estas cuerdas generaban unas sombras que permitían crear una jaula, dentro de la cual se desarrollaba la acción. Asimismo, en el proscenio, se situó una pantalla sobre la que se proyectaba, en diferentes escenas, algunas obras de arte relacionadas con la construcción del ideal de belleza femenino, algunas frases del texto[5] y al propio público.

Resulta de una relevancia fundamental que Villegas escoja el relato de Kafka para llevar a cabo esta exploración escénica sobre su vivencia como mujer gorda y que, además, decida articularla desde el interior de una jaula, puesto que, al presentar su autobiografía dentro del esquema del *freak show*[6], la autora ejerce una crítica al sistema

[4] Existe un registro de la puesta en escena alojado en el perfil de Vimeo de la compañía lagartijas tiradas al sol. Accesible a partir de este enlace: https://vimeo.com/205393469

[5] En el caso de la puesta en escena llevada a cabo en Múnich, la pantalla era utilizada también como dispositivo para proyectar, en la parte superior, las traducciones del texto de la obra.

[6] Hablamos de *freak show* para referirnos a los espectáculos especialmente populares durante el siglo XIX y principios del siglo XX que consistían en la exhibición de seres humanos con características

heteropatriacal de mirada que sitúa a la mujer gorda en la categoría de *lo monstruoso* y será, desde esa posición de enunciación, desde la cuál la actriz va a lograr subvertirlo.

2.1. Cuerpos no hegemónicos y políticas de mirada

Para hablar de políticas de mirada resulta interesante atender a la definición que Reguillo ofrece:

> ese conjunto de tácticas y estrategias que, de manera cotidiana, gestionan la mirada, esa que produce efectos sobre el modo en que percibimos y somos percibidos, esa que clausura y abre otros caminos, esa que reduce o esa que restituye complejidad. Políticas de la vida cotidiana que «no vemos» porque, a través de ellas, vemos. (Reguillo, 2008, p.1),

pues la autora mexicana apunta a la existencia de un régimen jerárquico construido histórica y socialmente que sirve para sustentar y reproducir las lógicas de poder dominante y el sistema hegemónico vigente.

Así, queda patente la existencia de una estructura de organización de lo posible, que opera a partir de dos operaciones antagónicas de visibilización y de enmascaramiento:

> la mirada construye representaciones que se asumen como «órdenes naturales», «doxas» como las llama Pierre Bourdieu (2002), esas verdades que no admiten refutación, ni cuestionamiento alguno. […] se producen los procesos de enmascaramiento, de invisibilidad que tienden a domesticar una realidad demasiado real, la consigna no es solo no mostrar, es no mirar, cerrar los ojos. (Reguillo, 2008, p.1).

Las operaciones de mirada, por lo tanto, no se llevan a cabo a través de los ojos, sino que son nuestros esquemas de pensamiento los que nos hacen ver. En este sentido, si entendemos el teatro como un sistema de distribución de cuerpos, visibilidad y turnos de palabra, este arte se devela como un dispositivo capaz de desbaratar los sistemas de miradas hegemónicos —aunque, por supuesto, también para consolidarlos—, ya que la mirada del espectador es condición indispensable para que el acontecimiento espectacular se produzca, sin embargo, esta mirada es siempre dirigida por quienes arman la escena.

De este modo, resulta sumamente interesante observar cómo mediante la disposición escénica, Mariana Villegas logra construir un dispositivo que tensiona el sistema de mirada hegemónico y obliga al espectador a fijar su mirada en esas zonas invisibles, ensanchando, así, la categoría de lo posible.

---

físicas que rebasaban la norma social establecida para la diversión del público y el provecho de los empresarios del espectáculo.

Cuando la actriz se refiere a esta pieza, afirma que «se trata de un ejercicio de percepción: mirarse desde otro lugar, salir del canon, resistir y reivindicar el sentido de la existencia» (Lagartijas tiradas al sol, 2022, p. 104) y dado que, desde el esquema normativo los cuerpos no-hegemónicos no pueden ser mirados, ya que se sitúan en una de esas zonas de lo invisible:

> Hay imágenes que no soportan nuestra educada visión. Hay aspectos en el cuerpo que no entran dentro de las reglas de nuestras delicadas pupilas. […] Hay aspectos del cuerpo que hacen estallar los ojos de quien no ha entendido la diversidad del ser, las formas, los colores, la masa, de quien no quiere ver. (Villegas, 2016, p.5),

la actriz inserta su narración dentro de la estructura del *freak show*, cuyo esquema de mirada está diseñado para observar y señalar la diferencia[7]:

> Narrador: Este tipo de espectáculo no era más que una manera de otorgar al público una idea de certeza. Pero ellos lo único que alcanzaban a ver era el aspecto físico del hombre. Mariana: un artista tiene hambre de la curiosidad y el morbo de sus espectadores. Todos somos espectadores de alguna manera. Vigilantes, carniceros. (Villegas, 2016, p.3).

La autora obliga al público a observar esas zonas invisibilizadas insertándolo en una estructura de puesta en abismo en la que la historia del artista del hambre se confunde con la suya propia y en la que las miradas al cuerpo de la actriz van a cruzarse y (con)fundirse. En este sentido, resulta especialmente interesante la escena a partir de la cual la imagen del público va a ser proyectada en la pantalla que ocupa el fondo del escenario, pues, en ella, se genera un juego de espejos en el que la imagen de Mariana queda atrapada en el medio. Así, cada vez que el espectador observa a Mariana se encuentra con la mirada de la actriz, pero también con su propia mirada y con la del resto de los espectadores.

Mirarse mientras se mira, ser mirado mientras se mira, todos los espectadores se convierten en objeto de expectación, de manera que Villegas desestabiliza el estatuto del espectador, pues lo obliga a abandonar el anonimato de la butaca y a enfrentarse a la mirada que está depositando sobre la otredad.

De este modo, se conforma un doble espacio de expectación que diversifica la mirada. El cuerpo de Mariana ya no es el único cuerpo que está siendo observado, todos los cuerpos de la sala están siendo sometidos a la misma mirada de escrutinio que reciben a diario los cuerpos no-hegemónicos: «Somos vistos antes de vernos. Miradas

[7] No obstante, cabe señalar que, en esta estrategia de observación de la diferencia, la mirada que reciben los cuerpos no-normativos son violentas, pues, tal y como explicaremos en apartados posteriores, el cuerpo de Mariana es el cuerpo otro, el cuerpo monstruoso que se sitúa en la zona de lo abyecto.

que van construyendo la idea de lo que somos, el cuerpo se va convenciendo de la repetición de las palabras que escucha, de la manera en que ha sido visto y nombrado» (Villegas, 2016, p.3).

El escenario se convierte así en un lugar intersticial, en un entre dos difícil de acotar, y es justamente esta condición liminal la que permite a la autora subvertir ese esquema hegemónico de mirada a la diferencia: «Necesitamos encontrar nuevas maneras de entender el mundo. No podemos mirarnos siempre desde un mismo punto. Necesitamos darnos la percepción necesaria. Otra mirada. El espacio que somos se agota.» (Villegas, 2016, p.6).

Tanto el espacio de expectación como el espacio de acción se ensanchan, pues se ponen en juego las tensiones entre objeto y sujeto, entre observador y observado, entre realidad y ficción, por lo que ya no existe un afuera o un adentro de la jaula y, por tanto, el *freak show* desaparece, dando paso a un acontecimiento en el que todos los participantes se encuentran involucrados.

Observamos así cómo Villegas consigue desestabilizar el sistema político de mirada, desarticulando el silencio y la invisibilización que este impone sobre los cuerpos gordos. Así, el público no solo es llevado a cuestionar el orden de cuerpos posibles, sino que, en la propia manifestación escénica, se produce un reordenamiento, una reconstrucción de la realidad que se encarna tanto en el cuerpo de la actriz como en el de los espectadores-espectados.

2.2. Fuera de los límites de la *male gaze*: la construcción de la identidad femenina desde un cuerpo catalogado como abyecto

El término *male gaze* fue acuñado por la crítica de cine Laura Mulvey en su obra *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) para plasmar cómo los lenguajes visuales tienden a representar a las mujeres desde la perspectiva heterosexual masculina, objetivándolas y limitando su papel a meros objetos de deseo para el espectador masculino. Podemos afirmar, entonces, que la categoría *mujer* está construida desde esta *mirada machuna*[8] que construye el género en términos de lo deseable para el sujeto masculino. Sin embargo, es necesario puntualizar que cuando hablamos de *mirada machuna* no nos referimos solamente a la mirada masculina y heterosexual, sino también occidental[9], de manera que los cánones de belleza femeninos se conforman a partir de

[8] Es la investigadora Ana Contreras Elvira quien comienza a usar este término a partir de su conferencia: *Una historiografía malpensante: la necesidad de ampliar el canon teatral con las aportaciones de las mujeres en las artes escénicas.*

[9] En referencia a la construcción occidental de los cánones de belleza y prestando especial atención a la violencia que las sociedades contemporáneas ejercen sobre los cuerpos gordos. Las autoras mexicanas Médez y Cosio apuntan que: «la actual preferencia por la delgadez no tendría que ver con una obsesión por la salud, sino que esta obsesión tendría que ver con el apuntalamiento simbólico de jerarquías coloniales» (Médez y Cosio, 2022, p.20).

atributos físicos como tener un cuerpo delgado, una piel blanca y un cabello rubio, por lo que los sujetos *mujer* se catalogarían como más o menos válidos socialmente según su cercanía a estos rasgos.

Entonces, ¿cómo se construye la identidad de las mujeres cuyas corporalidades se contraponen radicalmente a estos atributos físicos? En *Este cuerpo mío* (2016) Mariana Villegas explora su historia corporal para dejar al descubierto la manera en la que la violencia y el deseo han marcado su construcción identitaria en el contexto de la sociedad urbana mexicana de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en la que las lógicas machistas y neocoloniales continúan operando:

> Sus medidas aprendidas en la televisión. Un sistema que nos hace saber una y otra vez que no llegamos, ¿a dónde? […] Un país desigual en donde los morenos no entran. […] Un país incapaz de preservar nuestra propia identidad. Éramos chaparros, morenos, de rasgos fuertes. […] Pieles de niños que serán separados. Aspectos del cuerpo para no ser tomados en serio. Vidas que terminan en cualquier fosa común. […] No cabemos, aquí todo es demasiado. Necesitamos flacos y gente que huela bien. En mi país quieren hacernos rubios como en el extranjero, pero no pueden, no pueden, se nos ve la raíz. (Villegas, 2016, p.5).

Desde el momento en el que la actriz entra en escena, se establece una fuerte tensión entre el cuerpo que es y el cuerpo que debería ser. En el inicio de la obra, Mariana aparece con una impresión del cuadro de Botticelli, *El nacimiento de Venus*, entre sus manos. Así, mientras la luz cenital cae sobre ella, la actriz rasga el papel y lo arroja al suelo, para, a continuación, comenzar su monólogo:

> Podría hablar de lo innegable. Podría hablar de la clasificación. Podría hablar de la comparación de mi cuerpo con un animal o un objeto. De los estándares de belleza. De la aniquilación. De haber crecido en la Ciudad de México. De haber nacido con este cuerpo en 1986 y no en 1686. De la clase media a la que pertenezco. Del capitalismo. De mi educación. De ser una espectadora de relaciones amorosas. Del primer rechazo, del segundo. Del racismo. De las relaciones sexuales secretas en mi historial. De ser vergüenza para el otro, de ser vergüenza para mí. De haber jugado a ser Miss Universo. De las tallas extras. Podría hablar mal de todos y mal de mí. Podría llorar. Podría cortarme. Podría reírme de mi misma. Podría defenderme como siempre. Podría engordar más. Podría contar los pliegues de mi piel. Podría culparles. Podría no hacer eso. Podría matar. Sí. Podría matar. Hablar de los cientoveinte vestidos que no me puse. De los treinta kilos que quería bajar para este momento. De la fantasía de ser un cuerpo diferente en este mundo. De la pornografía. De la felicidad. De cómo me imagino en diez años. De las cicatrices. De la celulitis. Del placer. Del peso. De desear que me sucedan cosas que no me han sucedido. Hablar del tiempo en mi cuerpo. De mi entorno. De mi profunda necesidad por creer en el amor. Del cuerpo como deseo. Del deseo como sexo. Del sexo como amor. Del mercado del amor. De como se posterga la vida. De la soledad. Del ocio. Del juicio. De la impotencia. De la compasión. Hablar sobre la transformación de mi cuerpo. Hablar sobre el deseo que me provoca mi cuerpo. Hablar de mi necesidad de ser tocada. Hablar de la que no fui y la que no seré. Hablar del profundo miedo de morir sin haber sido amada. (Villegas, 2016, p.1).

El contraste de la imagen de la venus desnuda, pálida y rubia con el cuerpo de Mariana, vestido de negro, moreno y con el cabello también moreno, es inmediato. Hay dos imágenes que se contraponen. Dos imágenes corporales que no encajan. Así, desde el inicio de la obra, Mariana pone de manifiesto los estándares a partir de los cuales los cuerpos femeninos son clasificados, los estándares a partir de los cuáles unos cuerpos son seleccionados como viables y otros son marcados como abyectos:

> Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son sujetos, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas invisibles, inhabitadas de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invisible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; y constituirá también ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales, y en virtud de las cuales, el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. (Butler, 2011, p. 59).

El cuerpo de Mariana falla en la performance de una feminidad normativa, pues encarna lo que no es aceptado socialmente y, por ello, es preciso que permanezca en la oscuridad, ya que su existencia implica una amenaza al orden establecido. Su relato se funde entonces con el del personaje kafkiano, a quien el pueblo acude a contemplar únicamente para poder señalar su diferencia:

> Él me dijo fea. Miró mis piernas que bien pueden ser la cintura de dos mujeres juntas. Pero no, son dos piernas. Mis piernas. En este lugar las cosas se hacen desde el simple y vulgar código de lo blanco y lo negro. Lo bueno y lo malo. Lo bello y lo feo. (Villegas, 2016, p.4).

La estrategia del señalamiento público de lo no-normativo sirve como táctica de disciplinamiento social. Los sujetos normativos se encargan de sostener los límites de lo posible establecidos para los sujetos no-normativos, de manera que el cruce de ese límite signifique el castigo social mediante la ridiculización y la consecuente vergüenza: «las personas gordas experimentamos, desde el primer momento en que nuestro cuerpo excede lo visible permitido, desde que trasgrede aquella porción reducida y previamente establecida de espacio, la injuria y el recordatorio constante sobre la transgresión cometida» (Cuello, 2016, p.43). Tras su monólogo inicial, Mariana comienza a desnudarse y a bailar al ritmo de la canción *Koop Island Blues*[10], mientras las risas enlatadas comienzan a resonar cada vez con más fuerza en el escenario, hasta que la actriz detiene bruscamente su danza y comienza a golpear su cuerpo, mostrándonos cómo la incursión de una mujer gorda en el terreno del placer es castigada, ya sea mediante el rechazo, la invisibilización, la vergüenza o la fetichización:

[10] Canción perteneciente al álbum Koop Islands del dueto Koop.

> Podría hablar de […] ser una espectadora de relaciones amorosas. Del primer rechazo, del segundo. […] De las relaciones sexuales secretas en mi historial. De ser vergüenza para el otro, de ser vergüenza para mí. […] De la pornografía. Del mercado del amor (Villegas, 2016, p.1).

Se plasma así el modo en el que gordofobia y sexualidad quedan imbricadas. Al cuerpo gordo se le niega sistemáticamente la entrada al circuito del deseo, de manera que una mujer gorda no puede ser deseada, ni tampoco puede mostrarse como sujeto deseante, sin ser convertida en un ente grotesco que devora sin mesura todo tipo de placer, puesto que la lectura que la mirada hegemónica impone sobre las personas gordas es la de que estas carecen de contención, siendo culpables de exceso y desmesura, dado que «sus acciones, en vez de cumplir con la normatividad racional, en vez de domar, de domesticar sus disposiciones biológicas, naturales —y por tanto, «femeninas»—, permiten el descontrol y subversión de las normas patriarcales» (Ayora Díaz, 2019, p.279):

> Tengo hambre. Siempre tengo hambre. Conocemos el hambre. Estamos acostumbrados al hambre. Sentimos hambre dos o tres veces al día. No hay nada más frecuente más constante ni más frecuente en nuestras vidas que el hambre. Y al mismo tiempo para muchas de nosotras nada más lejos que el hambre verdadera. (Villegas, 2016, p.7).

Mariana adopta la posición de enunciación del monstruo que habla desde dentro de la jaula, una construcción discursiva que resulta sumamente efectiva, ya que permite visibilizar las operaciones de deshumanización socialmente ejercidas sobre las personas gordas:

> Sus acciones, su comer desmedido o descontrolado, su falta de vigilancia de sí misma o sí mismo lo arrastran hacia el abismo, hacia el límite de su humanidad. Su forma, su peso, su ser grotesco lo deshumanizan. […]La o el obeso constituyen una forma inaceptable de ser humanos. Se convierten en monstruos que amenazan la estabilidad de fronteras entre lo humano y lo no-humano. (Ayora Díaz, 2019, p.279).

El cuerpo gordo es un cuerpo que excede los límites de la norma por lo que debe ser reducido mediante ejercicios disciplinatorios. La violencia, por tanto, se convierte en un elemento indispensable para cambiarlo y hacerlo encajar en los patrones corpo sexo genéricos establecidos.

Así, observamos cómo la identidad de Mariana en tanto que mujer gorda se configura como una identidad de paso, el cuerpo no es reconocido como propio, sino como un espacio de transición: «Se dice que en otro lugar se vive mejor. Ser otro cuerpo. Vivir el lado contrario. Pertenecer al mundo de los cuerpos deseados. Me miro y se construye el paisaje. Si fuera diferente sería feliz. Mayo 2015.» (Villegas, 2016, p.2).

Como apuntábamos en las líneas anteriores, según la narrativa hegemónica, los cuerpos gordos no son espacios habitables, de ahí, la justificación de la violencia ejercida contra ellos. Una violencia que, en esta pieza teatral, se va a hacer explícita especialmente a través del lenguaje corporal que la construye: tanto cuando el relato de Kafka suena a través de los altavoces como cuando Mariana habla de sus vivencias, la actriz va a estar llevando a cabo un ejercicio corporal en el que trata de insertarse una y otra vez dentro de los cientos de vestidos que cubren el escenario, prendas diseñadas según el canon de lo deseable y que evidencian su no pertenencia a ese grupo, su exclusión de la norma social.

De este modo, a medida que transcurre el tiempo de la obra, los espectadores observan el cansancio de la actriz, su respiración agitada, su frustración al no conseguir la acción que se propone… A través de su performance corporal, Villegas obliga a los espectadores a convertirse en testigos de la violencia gordófoba que se ejerce sistemáticamente para aniquilar la existencia de las personas con cuerpos no-hegemónicos. Se produce, por tanto, un cambio en el estatuto del espectador, pues si al inicio de la obra el público adoptaba la mirada de quien acude a ver un espectáculo de mofa de la diferencia para diversión propia, a lo largo del transcurso de este *freak show*, pasará a ver un espectáculo de violencia represora contra la diferencia, convirtiéndose en espectador-testigo al que se le transfiere una responsabilidad moral con lo real.

Villegas convierte la construcción escénica en un espacio válido para poder desarrollar un pensamiento acerca de las identidades gordas, fuera de las lógicas productivistas del sistema capitalista, que nos presiona para aceptarnos sin darnos tiempo para pensar de manera crítica la manera en la que nos situamos en el mundo. Pues, del mismo modo en que el empresario del relato de Kafka abusa del ayunador hasta acabar con él y una vez muerto, no duda en reemplazarlo por otro sujeto del que obtener beneficio: «¡Bueno, ya pueden despejar esto!, ordenó el capataz y, así, enterraron al artista del hambre junto con la paja. En la jaula pusieron una pantera joven. […] Nada le hacía falta. […]No parecía echar de menos la libertad.» (Villegas, 2016, p.7), el sistema capitalista también explota a las personas gordas bajo las mismas lógicas extractivistas que únicamente buscan el beneficio económico:

> convierte a estos «monstruos» en la razón de ser de un conjunto de empresas que obtienen billones de dólares anuales de ganancia gracias a la venta de medicamentos destinados a quemar grasa, […]de empresas especializadas en equipamiento para ejercicios […] de empresarios médicos dedicados a la cirugía plástica y bariátrica; de especialistas en nutrición pagados por laboratorios farmacéuticos; de dietólogos y nutricionistas […] de empresarios de medios impresos y visuales (Ayora Díaz, 2019, p.280).

Así, gracias a la potencia de su corporalidad escénica, Villegas consigue activar la capacidad de teatro como arte que nos invita a «reconocer el carácter construido de la

realidad, y el hecho de que no existen los cuerpos neutrales, pues todo cuerpo está siempre atravesado por la mirada del otro» (Prieto Stambaugh, 2016, p.239). Como indicábamos en el apartado anterior, la actriz-autora narra su vida desde el escenario, pero durante el desarrollo de la escena, su cuerpo individual se convierte en cuerpo político y su autobiografía sirve para alumbrar cómo las personas con cuerpos gordos son obligadas a construir sus identidades desde los márgenes, fuera de las categorías visibles del sujeto, soportando la aplicación sistemática de la violencia, que actúa como fuerza represora que trata de anular el cuerpo gordo como espacio donde sea posible la vida, ya que, por un lado, alimenta la necesidad de huir de estos cuerpos —convirtiéndolos en espacio de tránsito—, y, por otro, castiga toda potencia de deseo que en ellos se genere.

3. CONCLUSIÓN: TOMAR LA PALABRA, EL DESEO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA

En los apartados previos hemos visto cómo el deseo, el placer y la belleza han sido categorías sistemáticamente negadas a las personas gordas mediante la aplicación programática de la violencia, ya sea esta física, verbal o social. Sin embargo, resulta sumamente interesante observar cómo la actriz se reapropia de estos elementos y los habita, mostrándonos cómo la belleza, el deseo y el placer son algo que nos pertenece por nuestra simple existencia, no un objetivo o un atributo que sea necesario ganarse.

Desde su título, *Este cuerpo mío*, está reivindicando uno de los reclamos más populares de la lucha feminista y cuando escuchamos las palabras del monólogo final, podemos comprender cómo la pieza escénica se ha convertido en el proceso que permite a la actriz reapropiarse de su cuerpo: «este cuerpo mío ha pasado de ser cuerpo extraño a ser cuerpo propio» (Villegas, 2016, p.8).

Así, mediante a la reapropiación del placer y la belleza, la obra de Mariana Villegas se convierte en un ejercicio de desmantelamiento y resistencia a la gordofobia, pues desbarata el sistema político de mirada. Al alumbrar esas zonas de la realidad sistemáticamente invisibilizadas, la mirada de los espectadores tiene la oportunidad de registrar la existencia festiva y gozosa de una mujer gorda, integrándola en su imaginario como una posibilidad de vivencia deseable y, así, los límites de lo socialmente posible se ensanchan.

Al identificarse con el ayunador, la actriz se apropia de lo monstruoso y habita el espacio abyecto que le ha sido asignado socialmente. Es desde esta posición de enunciación desde la cual consigue confrontar al público, sostener su mirada e indicarle dónde ha de mirar. Es el monstruo quien habla y, al tomar la palabra, la actriz desarma las estructuras que establecen una separación entre los sujetos «normativos», aquellos que tienen acceso al logos y capacidad racional, y los «fuera de la norma», encerrados en

la franja de lo irracional y, por tanto, de lo abyecto. Así, hacia el final de la obra, la voz que narra el relato de Kafka cesa y la actriz toma la palabra, apropiándose de su cuerpo y de su deseo. El cuerpo que hemos visto desgastarse físicamente a lo largo de toda la función por fin descansa, cesa en la búsqueda de ser otro cuerpo y simplemente disfruta de ser:

> No hay nadie más en este espectáculo. No tuve miedo de la mirada deseante. No hubo violencia ni deseo. Este cuerpo mío se termina, se agota, se cansa y sigue bailando. Se seca la piel que hizo todo por pertenecer. […] ¿Ha sido la forma lo que determina lo que es posible vivir y lo que no? No. Que mute la piel. Que mute el corazón. Me vuelvo a mirar en el espejo y la cara que era feliz, luego, ausente, ahora está en calma. Se derroca la idea de ser diferente. […] Cuerpo, diferencias de todos los otros cuerpos. Cuerpo, todos deformes. Y así está bien. […] Este cuerpo mío ha pasado de ser cuerpo extraño a ser cuerpo propio, de ser el peso y apropiarse del espacio infinito donde cabe todo lo infinito. Deseo amar y venerar lo que sí pudimos contar. Quemar la fantasía de lo probable y encender lo posible. […] Quise otra mirada y obtuve otra mirada. Quise no esperar. Quise ser deseada. […] Quise no esconderme. […]Quise verme antes de ser vista. Quise el silencio [silencio] Fui la mejor versión de lo que pude ser y así está bien. (Villegas, 2016, p.8).

Tras el monólogo final, la canción *Koop Island Blues* vuelve a sonar y vemos cómo la actriz se sienta en el centro del escenario, al frente de un ventilador, mientras sus cabellos ondean al viento. Es justo en ese momento donde se abre un espacio para la reparación, para la construcción identitaria desde la afirmación, desde el territorio del deseo, del placer y del disfrute: se produce un reordenamiento, una reconstrucción de la realidad que se encarna en el cuerpo de Mariana: el *freak show* se convierte en una reivindicación de la belleza.

Pero no se trata de una aceptación o de una reivindicación del amor propio entendidos desde las dinámicas capitalistas en las que

> lo que prima es la pulsión por el empoderamiento forzoso, por la retórica de la aceptación y el orgullo, una modalidad particular y muy ansiosa de imponer soluciones programáticas y unilaterales que imposibilitan la apertura de la crítica al ordenamiento de los privilegios corpo sexo genéricos, ni permiten preguntar por las dinámicas de poder en las que está organizada la mercadotecnia del deseo de los movimientos sociales. (Cuello, 2016, p.43),

sino que Mariana Villegas se aleja de estas lógicas y habilita el escenario como espacio para ensayar otra realidad, para abrir el territorio de la posibilidad desde el deseo, para probar nuevas formas de narrarse que traten de desmantelar el estado actual de las políticas de la mirada, para habilitar nuevos espacios de resistencia a la gordofobia y para pensar críticamente otro orden de cuerpos posibles.

OBRAS CITADAS

Ayora Díaz, S. I. (2020). El control de los monstruos: obesidad y vigilancia en el siglo XXI. En M.C. Servitje Montull (Coord.), *Genealogía crítica de la violencia. Hacia la liberación del espacio político-religioso del cuerpo de las mujeres* (pp.273-288). Universidad Iberoamericana.

Cuello, N. (2016). ¿Podemos lxs gordxs hablar?: activismo, imaginación y resistencia desde las geografías desmesuradas de la carne. En L. Contrera y N. Cuello (Coords.*), Cuerpos sin patrones. Resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne* (pp.37-48). Madreselva.

Jansen, D. K. (2017). Dramaturgas mexicanas emergentes: plumas femeninas que escriben «con arrojo». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, (39), 39-64.

Lagartijas Tiradas al Sol. (1 de noviembre de 2017). *Este cuerpo mío* [Vídeo]. Vimeo. https://vimeo.com/205393469

Lagartijas Tiradas al Sol. (2022). *La verdad también se inventa. Diecisiete años de trabajo por Lagartijas tiradas al sol.* Ediciones sin resentimiento.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. 16 (3), 6-18.

Prieto Stambaugh, A. (2016). Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. En E. Fediuk y A. Prieto Stambaugh (Coords.), *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, (pp.207-232). Argus.

Reguillo, R. (2008). Políticas de la (In)visibilidad. La construcción social de la diferencia. *Clase*, (5), 1-20.

Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

Villegas, M. (2016). *Este cuerpo mío*. Manuscrito inédito. Archivo personal de la autora.

LA PLUMA INSUMISA: CENSURA Y GÉNERO EN LA NARRATIVA DE DOLORES MEDIO

Estefanía Linuesa Torrijos
Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

La censura, ese ineludible y oscuro compañero de la historia cultural de España, ha dejado una marca indeleble en el curso de la literatura. La victoria del bando sublevado en la Guerra Civil Española no solo reavivó el espíritu inquisitorial de eras pasadas, sino que, con la instauración de una nueva estructura censora, marcó el inicio de una era en la que las voces de la literatura fueron coartadas y moldeadas bajo el yugo de una ideología totalitaria. Sin embargo, la existencia de un organismo censor no se tradujo en una aplicación uniforme de la censura, revelando un panorama de arbitrariedad y discrepancias que plantea interrogantes esenciales sobre la naturaleza y el impacto real de la censura en la literatura de posguerra.

Ante este trasfondo, emergen preguntas cruciales: ¿Cuál ha sido el verdadero alcance de la censura en la configuración del canon literario español del siglo XX? ¿Podemos continuar ignorando su profunda influencia en la evolución narrativa de nuestra literatura? Este estudio profundiza en cómo la censura modeló el tejido literario del siglo XX en España, centrándonos en el efecto de la censura en dos novelas de Dolores Medio: *Nosotros, los Rivero* (1953) y *Diario de una maestra* (1961).

A través de un análisis detallado, este estudio ofrece una inmersión en la trayectoria novelística de Dolores Medio. Investigaremos cómo la censura influyó en *Nosotros, los Rivero*, cotejando las distintas versiones para entender su impacto en la estructura y en el mensaje. De manera similar, analizaremos *Diario de una maestra* a través de las ediciones y modificaciones impuestas, desvelando la complejidad de la relación entre la escritura y la censura.

2. LA CENSURA EN LA NARRATIVA DE DOLORES MEDIO

La censura en la narrativa de Dolores Medio se entrelaza profundamente con el contexto de opresión y control durante la dictadura franquista, particularmente en lo que respecta a la representación y roles de género. Bajo el franquismo se promovió una visión de la mujer arraigada en la domesticidad y el confinamiento al ámbito privado, considerándola responsable de preservar los valores tradicionales, tras su participación activa en la vida pública durante la II República. Este periodo se caracterizó por el intento del régimen de reinstaurar una imagen idealizada de la mujer como «perfecta casada», relegándola al espacio del hogar y restringiendo significativamente su participación en la esfera pública y el mercado laboral. El régimen promovió un modelo femenino basado en una estricta moralidad y en el rol de «perfecta casada», limitando la expresión creativa femenina a temas considerados apropiados, como el amor, la maternidad y las labores domésticas. Por este motivo, durante los primeros años de dictadura la producción literaria femenina se enmarcó en el género de la novela rosa, un género literario considerado por muchos críticos como subliteratura[1]. Sin embargo, a pesar de estas restricciones, algunas mujeres lograron trascender los límites impuestos, utilizando la literatura como medio de crítica y resistencia. Un hito en este sentido fue el éxito de *Nada* de Carmen Laforet en 1945, que marcó el inicio de una era de transgresión literaria femenina.

En este contexto surge la figura de Dolores Medio cuya obra se inscribe en la generación de medio siglo. Con una producción que abarca novelas, cuentos, y memorias, Dolores Medio destaca por su narrativa arraigada en el realismo social, explorando temas de gran calado social desde una perspectiva autobiográfica que, si bien ficticia, sirve para recrear y criticar la realidad histórica específica de su tiempo y dibuja un retrato vívido de la realidad española de posguerra. Como señala Montejo (2010, p. 129), Medio «ceñía sus textos a los estrechos límites culturales y lingüísticos de su tiempo, empleando un lenguaje sobrio y sencillo característico de la narrativa de posguerra», lo que subraya la autenticidad y compromiso social de su obra.

Su novela *Nosotros, los Rivero*, premiada con el Nadal en 1952, emerge como una obra emblemática de su catálogo, aunque, al igual que otras voces femeninas de la época, su reconocimiento ha sido limitado. Medio no solo abordó con audacia los retos y restricciones impuestos por el franquismo, sino que también se adentró en temas de gran relevancia social como la educación, la libertad de expresión, y la posición de la

[1] Sanz Villanueva cuando habla de Carmen Icaza, escritora conocida por escribir dentro de los cánones del género rosa, se dirige hacia ellos como «escritores subliterarios» (1984, p. 55). Mainer, por su parte, habla de «circuitos infraculturales» cuando se refiere a este tipo de género literario (1980, p. 7).

mujer en la sociedad, estableciéndose como una crítica incisiva del régimen y sus políticas.

A través de su literatura, Dolores Medio encarnó una forma de resistencia cultural y política, desafiando las convenciones y los límites impuestos a las mujeres de su tiempo. Su obra no solo es un testimonio de la lucha femenina por la expresión y la emancipación sino también un reflejo de la tenacidad y el compromiso de una escritora que, a pesar de las adversidades, persistió en su búsqueda de justicia y verdad.

2.1. Mutilación literaria en *Nosotros, los Rivero* (1953)

La censura editorial franquista se manifiesta de manera severa en el expediente de censura de *Nosotros, los Rivero*. En las próximas líneas desentrañaremos cómo las intervenciones censoras buscaron suprimir expresiones artísticas disidentes al mismo tiempo que afectaron al tejido narrativo y simbólico de las obras, alterando irrevocablemente su contenido y mensaje.

El 11 de febrero de 1952 entraba a la Inspección de Libros el mecanuscrito de *Nosotros, los Rivero*. Le asignaron el expediente N.º 668-522 y el lector encargado de realizar el informe de censura fue Jaime de Echanove, quien manifestó que:

> La autora de esta novela demuestra su simpatía por la República española del 14 de abril y su antipatía por las tropas españolas que pacificaron Asturias en 1934. En cuanto a la moral es a veces cruda en descripciones y perniciosa en teorías. Tiene un capítulo en que un hermano halla a su hermana de modo tan cínico y desvergonzado que resulta repugnante aunque lo haga con la piadosa intención de aleccionarla en la vida. Hay elogios de obras comunistas, de Stalin, etc. Es completamente reprobable. Los capítulos del sendomisticismo de la protagonista son irreverentes y desagradables[3].

La obra fue suspendida y las tachaduras propuestas eran considerables. El informe que redactó el lector Jaime de Echanove es el que sigue:

> ¿A la moral? Sí. 115, 116, (302)- 312- 314- 318- 320- 322- / 367- sig- / 381-390-393-398- 405-430 / 437- sig, etc.
> Todo el argumento.
> ¿Al régimen y a sus instituciones? Sí. páginas 483, 482, 497, sig. 521, 524, 527, 524.
> ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? No[4].

Dolores Medio recibió la negativa para poder publicar la novela por lo que decidió enviar una carta para que le enviaran un informe con «los errores en que haya podido incurrir para rectificarlos, de modo que pueda autorizarse la publicación de dicha

[2] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[3] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[4] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.

novela»[5]. Ante estas palabras, la novela pasa el 24 de marzo de ese mismo año por un segundo lector, el cual manifestó que:

> ¿A sus ministros? 75 y 132.
> ¿A la moral? 72, 90, 91, 115,116,153, 157, 161, 162, 164, 165, 166, 180, 181, 173, 194, 302, 303, 304, 327, 328, 370, 390 y 393,
> ¿Al régimen y a sus instituciones? No
> ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? No
> págs. de sentido republicano o revolucionario o socialista 234, 320, 322, 366,367, 412, 416, 423, 428, 429, 430, 434, 448, 449, 459, 462, 464, 465, 466, 483, 484, 498, 449, 503, 521, 524 y 542.
> págs. de sentido irreverente: 318, 381, 382 y 414.
> Informe y otras observaciones. La novela es un ensayo frustrado de psico-análisis, envuelto en ropaje literario. Tal y como está construida, no debe ser publicada. Ahora bien: con una modificación a fondo, concretamente en las págs. señaladas estimamos que puede ser autorizada6.

Como podemos observar, el número de páginas tachadas presuponen que la cantidad de cambios que la autora había de afrontar alteraría, en cierto sentido, el mensaje que Dolores Medio quería transmitir. Ante la imposibilidad de poder publicar su obra Dolores Medio se resignó y optó por recortar todo aquello tachado por el lápiz del censor. Un año más tarde, la escritora presentó su novela al jurado del Premio Nadal del que resultó ganadora.

El 10 de febrero de 1953 la editorial Destino presentó, nuevamente, la obra que había sido galardonada con el premio Nadal. Se le asigna un nuevo expediente – N.º 716-53-, y en el informe a cargo del primer lector, Valentín García Yedra, podemos leer que:

> La novela no ofrece reparos graves desde el punto de vista religioso ni desde el moral. El punto más discutible es el político. La protagonista se inclina más bien hacia la izquierda. […]. El lector opina que la obra no puede extraviar políticamente a nadie y que, por tratarse de una novela de notable mérito literario, se podría tener con ella alguna mayor benevolencia y autorizarla, aunque convendría suprimir los pasajes tachados en las páginas 96,118,115 y 120 [7].

Pero al tratarse de una obra con antecedentes y teniendo en cuenta el pasado de Dolores Medio, la obra pasó por un cuarto lector, Conde Gargallo, quien apuntó que:

> Es una novela bien construida desde el punto de vista literario y temático. […] María, es la muchacha fiel a la conciencia religiosa que ofrece su futuro misional por la

[5] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[6] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[7] AGA Sign.21/09795. Exp. 716-53.

> salvación de su hermano […] La obra puede autorizarse con las tachaduras antes y ahora señaladas[8].

Este proceso de censura implicaba no solo la eliminación de pasajes considerados ofensivos sino también la supresión de diálogos y escenas que cuestionaban la moralidad impuesta por el régimen, revelando un intento de estandarizar la representación de la mujer y las expresiones de sexualidad. El informe de Echanove es un ejemplo elocuente de cómo la censura buscaba erradicar cualquier vestigio de disidencia política o moral. A pesar de las objeciones, Dolores Medio fue forzada a realizar cortes significativos, alterando profundamente la obra original. Este acto de mutilación literaria no solo modificó el mensaje que Medio buscaba transmitir, sino que también refleja la lucha continua entre la creatividad artística y la represión política.

Nosotros, los Rivero narra la historia de una joven, Lena Rivero. La historia se desarrolla en Oviedo y cuenta la vida de una familia burguesa desde los años veinte hasta 1950. La novela se inicia con la llegada de una Lena adulta a su ciudad natal y empieza a rememorar su pasado. Se trata de una novela realista que describe con detalle toda la ciudad, una ciudad de provincias que aparecen magníficamente retratada: podemos pasear por sus calles, minuciosamente descritas, a la vez que es un viaje histórico. A través de Lena, la autora nos acerca a los acontecimientos históricos que marcaron el devenir de toda una sociedad: la Revolución de 1934, la Guerra Civil, la posguerra…

Los primeros pasajes censurados que vamos a analizar son los que tienen que ver con la moralidad. Como hemos comentado al inicio de este estudio, la mujer escritora debía reflejar en su literatura un modelo sumiso de mujer para proyectar el ideal femenino de «perfecta casada» y «ángel del hogar» que el régimen franquista defendía. Por ello, como hemos podido ver en los cuatro informes por los que tuvo que pasar la obra los pasajes que se consideraron un ataque a la moralidad fueron cuantiosos. En primer lugar, vamos a comentar unos pasajes que fueron censurados por tratar de forma explícita un tema vetado en la literatura femenina: la sexualidad.

Lena Rivero es una niña al inicio del relato y conforme avanza la acción podemos ver cómo madura y se convierte en una mujer, con todas las implicaciones biológicas naturales que esto conlleva. Por eso, en un momento dado, la autora narra la primera vez que Lena tiene el periodo y cómo lo vive. Este pasaje ofrece una visión detallada de la reacción de Lena, mezclando sorpresa, desconcierto y una eventual aceptación de su madurez biológica:

> ~~La reacción de Marta frente a aquel acontecimiento, fue la misma de todas las muchachas, aunque no todas aguarden la pubertad con aquel loco anhelo con que la esperaba Marta.~~

[8] AGA Sign.21/09795. Exp. 716-53.

~~Su primer movimiento fue de sorpresa. siempre hay cosas que sorprenden aunque se esperen…. Después de la sorpresa vino el llanto. Cosa también natural. Lloran los niños al llegar a la vida y lloran las muchachas cuando la adolescencia las sorprende con un puñado de rosas escarlata.~~
~~¿Temor?....¿Angustia?….¿Anhelo?....¿simple emoción?.....¡Quién lo sabe!..... A Marta, como a todas las muchachas, le sería muy difícil definir lo que en aquellos momentos turbaba su corazón de muchacha núbil. Marta no había hecho sino pagar el portazgo como todas. Pero una vez pasados esos momentos de desconcierto se arrojó en la cama y corrió al espejo, buscando con impaciencia, una manifestación externa del gran acontecimiento. Con profunda desolación hubo de comprobar ¡que no había cambiado nada desde la noche anterior!....ni sus ojos tenían el brillo de los ojos de Heidi, ni bajo ellos se dibujaban las moradas ojeras que en el rostro de su hermana se acentuaban en semejantes ocasiones.~~
~~Contrariada, Marta Rivero se volvió a la cama y sentada sobre ella, abrazando las rodillas, en su postura habitual, pensó «Bien, pero...pero de todos modos ya soy mujer…»~~ (mecanuscrito, 1952, pp. 161-162)[9].

Otros de los fragmentos que se enfrentan a la tijera censora son los que tienen que ver con el encuentro sexual forzado entre el Capitán Jáuregui y Lena:

> Jáuregui le retiró las manos, llevándoselas a su espalda, para impedirle todo movimiento, y la atrajo hacia sí. Y antes de que la muchacha pudiese impedirlo, aplastó sus gruesos labios sobre la boca de ella.
> Lena sacudió la cabeza y forcejeó, empleando los puños y las rodillas, para apartarse de él.
> ~~¡No quiero, no quiero que me beses! ¡No quiero que me toques! ¡Apártate! ¡No quiero!...~~
> ~~Pero Jauregui era fuerte. sus brazos la apretaban, cual si quisieses fundir aquel cuerpo de adolescente dentro del suyo. El aliento del capitán, tenía en aquel momento un olor fuerte, que la muchacha desconocía. La mareaba aquel olor. Y la asustaban sus ojos verdes, inyectados de sangre. Jauregui se había desabrochado la guerrera y soltado el correaje y la hebilla se la clavaba a Marta en el costado, cada vez que hacía un movimiento para desasirse de él. Quiso gritar pero J. había vuelto a taparle la boca con sus labios pegajosos y anchos como dos babosas. Después le hablo al oído, tratando de convencerla.~~
> ~~No seas chiquilla, Marta, no seas chiquilla. No te haré daño….Si es eso lo que temes. Te juro que no pasará nada…~~
> ~~Cuando logró al fin desasirse de los brazos del capitán, dos lágrimas rodaron por sus mejillas.~~ (Galeradas, 1952, pp. 302-303)[10].

Lena Rivero se resiste y no quiere que el Capitán la toque. Una escena que denuncia la violencia sexual que viven las mujeres y, a pesar de que Lena no es la culpable de este encuentro sexual la censura decidió que era mejor que este tipo de escenas no aparecieran en la literatura española.

[9] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[10] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.

Si los personajes femeninos debían encarnar la moralidad impuesta por el régimen no es de extrañar que los lectores – tanto en 1952 como en 1953 – no aprobasen la actitud de Tía Carina, la hermana de su padre. Tía Carina se configura como una mujer libre, pecadora que no sigue el camino que marca el señor. Lena siente curiosidad por la vida de Tía Carina debido a la prohibición que hay para hablar de ella, solo sabía que «la llamaban la samaritana …. ¿Por qué? - pensaba Lena- ~~Tal vez porque su cántaro rebosante de vida haya calmado alguna vez la sed de un caminante. El nombre casi parecía indicarlo~~.» (Mecanuscrito, 1953, p. 108)[11], nuestra protagonista se compara con su tía y le confiesa a su hermano que quiere ser como ella, una mujer que tiene una vida maravillosa, toda una declaración de intenciones por parte de Dolores Medio.

> Fue la actitud de mamá la que despertó mi curiosidad, y en todo el día no he pensado en otra cosa que en tía Carina y en su pasado novelesco.
> ~~¿Novelesco?~~
> ~~Naturalmente, ¿Sabes por qué la llaman «la samaritana»?....seguramente porque Carina Rivero acerco su cántaro rebosante de agua fresca a los labios secos de un caminante que se moría de ser.~~
> ~~Ger volvió a mirar a su hermana con ironía:~~
> ~~¡Magnífico Ranita! Qué modo más elegante de expresarte! «A los labios secos de un caminante que se moría de sed…. o a los labios de muchos caminantes! esto es lo más probable. Y además de acercarles a los labios su cántaro de plata, parece ser que les ofrecía también la plata de sus arcones….y sus tierras….y su influencia política, de cacique de pueblo… y en fin, cuanto podía ofrecer una mujer como Carina Rivero, que tenía por corazón un sexo ardiente y por cerebro un corazón. Una pródiga….una locura….y una «feme allumëusse» que diría nuestro encomendado Girlad»....~~
> —¡Una vida maravillosa! —gritó Lena emocionada.-(Mecanuscrito, 1952, pp. 81-382; mecanuscrito, 1953, pp. 119-120)[12] [13].

Estos pasajes fueron suprimidos por Dolores Medio, sin embargo, la omisión de la historia de la Samaritana crea una curiosidad en el lector – del mismo modo que despierta interés en Lena Rivero – ya que si tiene presente que la obra podía estar censurada va a tratar de imaginar quién es la Samaritana y por qué su historia está silenciada.

En segundo lugar, vamos a dirigir nuestro análisis a dos pasajes que fueron censurados siguiendo los criterios morales y, concretamente, tiene que ver con la emancipación de la mujer y la libertad de expresión en la literatura. En el primer caso, encontramos una conversación entre su hermano, Ger, y Lena, quien soñaba con convertirse en una escritora de éxito, pero Ger se burla de ella y de su capacidad literaria. Este fragmento sirve como denuncia del acoso que ha sufrido la mujer escritora por

[11] AGA Sign.21/09795. Exp. 716-53.
[12] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[13] AGA Sign.21/09795. Exp. 716-53.

parte de la crítica literaria que las infravaloraban y tildaban sus novelas de baja calidad literaria.

> No me molestas, ¿verdad?… Te sientas en mi mesa, coges mis libros, emborronas mis cuartillas…
> ~~¿Que emborrono?....si tu llamas emborronar cuartillas a escribir una novela.~~
> ~~- Oh! perdona. Pues bien, escribes una novela....pero será mejor que te vayas con tu novela a otra parte, o no respondo de privar a la Humanidad de una obra de arte.~~
> ~~- ya veo que no te tomas enserio mi trabajo~~. (Mecanuscrito, 1952, pp. 398- 399)[14].

Otro de los pasajes que fueron censurados, habría servido a Dolores Medio para denunciar y cuestionar la moralidad que debían contener las novelas:

> Mejor es conocerlo todo, para saber dónde se encuentra el bien y el mal. ~~Por otra parte, según dice Oscar Wilde, «un libro no es moral o inmoral. Está bien o mal escrito» Tiene razón. Yo estoy segura de que lo sucesivo, rechazaré la obra exenta de arte sin que nadie me prive de su lectura, y sabré leer, sin escandalizarme, una bella y atrevida concepción poética, o una cruda novela tomada de la realidad.~~ Ya no soy una niña (Mecanuscrito, 1952, p. 370)[15].

La reivindicación de los valores que encarnaba la institución de la II República y, por consiguiente, la crítica a la sublevación de los militares y el ataque a la libertad de expresión y a los derechos humanos aparece en prácticamente toda la novela. Por este motivo, la autora se vio obligada a suprimir páginas y páginas que cambiaron el sentido del libro. A continuación, vamos a focalizar nuestro análisis en aquellos pasajes en los que la tijera censora actuó con más ahínco y son aquellos en los que se hablaba de temas políticos. Como hemos podido ver en los informes son aquellos pasajes que según el lector Jaime de Echenove son de sentido republicano. Ger es un defensor de los valores republicanos y tiene un discurso que cuestiona los valores de la dictadura.

> ¿Barbaridades? ¿Te parece una barbaridad una cosa tan seria y tan importante? ~~Dice Ger que la República evitará que se explote inicuamente a los trabajadores. Un puñado de hombres conscientes de sus deberes, resolverán los difíciles problemas que en España tenemos planteados.~~ (Mecanuscrito, 1952, p. 234)[16].

La autora modifica el fragmento y usa puntos suspensivos como una llamada de atención y aviso a los lectores de que ese pasaje había sido censurado:

[14] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[15] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[16] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.

> ¿Barbaridades? ¿Te parece una barbaridad una cosa tan seria y tan importante? Dice Ger que la explotación de los trabajadores… (Medio, 1953, p. 161).

Ger luchará en la Guerra Civil al lado de los republicanos y morirá defendiendo sus ideales. Todo el mundo sabía a qué partido político era afín Germán, pero al tratarse de una familia burguesa lo tenían como «un señorito que estudia para explotar al obrero» (Medio, 1953, p. 225) y un día pasaron por casa de Lena las «patrullas de limpieza» para registrar la casa y reclutar a todo hombre que pudiera luchar en el bando republicano. Al despedirse, Lena Rivero le dice a Cheni —para demostrar que su hermano no era un cobarde y que luchaba por la libertad—: «Si lográis averiguar dónde ha caído German Rivero, comunicádnoslo. Por favor, os aseguro que nuestro Ger, fue siempre para todos, ~~un leal camarada~~» (Mecanuscrito, 1952, p. 503)[17].

En este fragmento, la censura obedece a un aspecto del lenguaje y la escritora solo tuvo que sustituir «leal camarada» por «buen amigo» para poder mantener el pasaje y el mensaje.

Del mismo modo, podemos encontrar incidencia censora cuando aparecen nombres de personas importantes en el panorama social y político de la época. En el siguiente pasaje, completamente censurado y eliminado de la primera edición, aparece la figura del escritor Miguel de Unamuno criticando el uso de las armas y la violencia:

> ~~Al día siguiente los periódicos locales y la prensa derechista madrileña, que llegó a Oviedo en el correo de la mañana, destacaban la noticia de la crisis en primera plana, adobándola con toda clase de comentarios y atribuyendo el obstinado silencio de las izquierdas, a una misteriosa consigna. ¿Qué se escondía detrás de aquel tinglado? se preguntaban con recelo, los pacíficos burgueses de la ciudad.~~
> ~~Las noticias de la crisis del Gobierno, se codeaban en los diarios con las noticias siempre alarmantes, de las andanzas del vapor fantasma «se espera el Turquesa en San Sebastián»...«El Turquesa detenido en burgos»...Se hablaba del alijo de arma descaradamente, sin ocultar los temores que las andanzas del traído y llevado vapor Turquesa despertaban en los pacíficos moradores de Oviedo, amantes del orden y de la disciplina, siempre, naturalmente, que esta fuera impuesta por un Gobierno tradicionalista.~~
> ~~La despedida de la cátedra del señor Unamuno, llegaba también envuelta en la psicosis de angustia que imperaba aquellos días en toda España. En su última lección daba en la universidad de Salamanca habló de los «errores en que cae la juventud en su ímpetus mozos», y termino diciendo Don Miguel: Y ahora estudiantes míos, vengo a deciros otra cosa: Sería congojoso que os ejercitaseis en el uso de arma de fuego o blancas, y sería tan malo como esto, que defendierais a la calumnia, a la injuria, a la insidia, y a los insultos, de que tanto abusaron vuestros mayores.~~
> ~~Pero los estudiantes de la FUE y los de la FE se reían en sus barbas de aquel viejo, que en su concepto empezaba ya a chochear y seguían peleándose en las aulas, en los claustros, en las calles y en las plazas, en tanto que los obreros provocaban huelga tras huelga, deseando obtener rápidamente las mejoras que aún no había conseguido la República. Y allí estaba la huelga general,~~

[17] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.

~~anunciada para el día cinco, presentándose en todas las características de una huelga revolucionaria.~~ (Mecanuscrito, 1952, pp. 491-492)[18].

Pero los recortes que podemos ver al cotejar el mecanuscrito que se conserva en el AGA con la edición de 1953 no corresponden únicamente a la censura, sino que también podemos comprobar como Dolores Medio se autocensuró sobre todo en aquellos aspectos que tenían que ver con la religión. Por un lado, el primer cambio significativo que advertimos al cotejar los mecanuscritos es el cambio de la protagonista. En la versión de 1952 se llama Marta y en la de 1953 Magdalena. Esta alteración es un guiño a la religión y a los lectores católicos que iban a juzgar la obra: Magdalena tiene connotaciones más religiosas y se relaciona con la evocación del lugar de origen de María Magdalena, además significa «torre de Dios». Por otro lado, comprobamos como la autora reestructuró por completo el capítulo XXV, eliminó aquellos pasajes en los que se hacía referencia a la vocación cómo escritora de la protagonista y el deseo de independencia y emancipación:

> - ¿Te parezco vanidosa, ¿verdad que sí? …Bien, quizá lo sea...no me importa que me juzgues vanidosa. ¡Si tú supieras con cuanta ilusión escribo mis novelas y como me gustaría verlas publicadas. Y sentir el halago de la gloria y de la popularidad acariciarme…y algo más que el halago espiritual: cuando gane mucho dinero, me compraré un abrigo de visón, viajaré en coche-cama, dormiré muchas horas, sin pensar en los recibos de la contribución, y, sobre todo, comeré cosas sabrosas, ¡ya estoy harta de las patatas viudas que nos pone Tía Mag! ¡y beberé champagne! y.... ¡Naturalmente! compraré cuartillas… ¿sabes, Ger? me imagino que han pasado y muchos años. «Ranita», la pequeña de «La Uva de Oro» no es ya la muchacha insignificante a la que en ninguna parte se le concede beligerancia. Soy ya Marta Rivero, «la popular novelista» […]
>
> ¡Eres una muchacha muy valiente! De lo que no estoy muy seguro es de que llegues nunca a ser escritora destacada. Ni siquiera mediocre. […] (Mecanuscrito, 1952, pp. 404-408)[19].

Del mismo modo, autocensuró aquellos fragmentos que criticaban la moral católica como podemos ver en el siguiente pasaje donde Lena manifiesta su posición respecto a la religión. Este fragmento se corresponde con el posible encuentro sexual entre Lena y el Capitán que hemos mencionado anteriormente. Lena se declara contraria a los valores morales, no refleja el ideal femenino promulgado por el Estado, la Sección Femenina y la Iglesia y, sin embargo, ninguno de los censores – recordemos que la obra pasó por cuatro lectores– tocó ni una sola palabra. No obstante, o bien por recomendación del editor o por la propia voluntad de la escritora, Dolores Medio suprimió este fragmento para evitar tener problemas con la censura:

> La inexperiencia de sus pocos años le revelaba el peligro que aquel juego encerraba. Por otra parte, no sentía grandes escrúpulos en el cumplimiento de sus valores

[18] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.
[19] AGA Sign.21/09795. Exp. 668-52.

> religiosos. Era su religión la religión panteísta de una muchacha salvaje, que ama la vida sobre todas las cosas y encuentra a Dios identificado con la Naturaleza y con su misma vida de animal joven y sano. (Mecanuscrito, 1953, p. 93)[20].

Como hemos intentado ilustrar, la incidencia censora fue notable en *Nosotros, los Rivero*, de los 30 capítulos que conforman la novela solamente 13 se mantuvieron intactos. A pesar de las modificaciones y supresiones de la obra, Dolores Medio consiguió crear una obra literaria llena de alusiones simbólicas y una fuerte crítica social: cuestionó los valores religiosos y reivindicó el papel de la mujer en el espacio público. Del mismo modo, criticó la contienda bélica y condenó a ambos bandos porque como ella decía en una guerra no hay ganadores. *Nosotros, los Rivero* muestra un compromiso social con la educación y los derechos de las mujeres y los obreros. A través de la ficción autobiográfica logró configurar un espacio y un tiempo que el lector pudo reconocer ya que la acción se sitúa en una línea temporal cercana al lector de la época y no se evade a países lejanos para criticar la situación de los años cincuenta, además se advierte cómo la autora da paso del «yo individual» al «yo colectivo».

2.2. Un forcejeo con la censura. El caso de *Diario de una maestra* (1961)

Diario de una maestra fue otra de las novelas que sufrió la incidencia de la censura. La obra se envió a censura el 20 de octubre de 1960, el lector a cargo del informe fue Batanero:

> Enmarcada en los acontecimientos que ofrece la vida española entre los años 1935 y 1955, Dolores Medio, traza el perfil de una Maestra Rural, de Irene Gal, convertida en protagonista y centro de su novela, a la que titula «Diario de una maestra». - Con alusiones a técnicas educativas que pretenden tener sabor de modernidad, parece querer mostrar el poder y la eficacia de la educación metódica y adaptada a cada particular psicología y condición. […]-Al lado de esto, no deja de ser absurda y compleja la particular contextura de la joven Maestra, entre ingenua y desvergonzada en sus relaciones con un Profesor de Universidad, a cuyo recuerdo heroicamente se consagra. […] Le falta proyección hacia lo alto, sentido e intención de trascendencia, precisamente en la vida y en la obra de una maestra, española y cristiana, que debe conocer y servir al fin supremo de toda educación cristianamente entendida.
>
> Ello no obstante, puede autorizarse con las tachaduras señaladas en las páginas 8,9,13,20,21,31,32,33,36,37, 58, 59, 62, 94, 95, 111, 112, 122, 126, 127, 128, 133, 135, 139 [21].

Las objeciones de la censura, que exigían múltiples tachaduras, revelan un intento de silenciar cualquier desviación de la normativa moral y política. La respuesta de Medio, solicitando una revisión para salvar su obra, es un testimonio de la lucha por la expresión

[20] AGA Sign.21/09795. Exp. 716-53.
[21] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.

artística bajo una vigilancia ideológica estricta. Esta correspondencia destaca no solo las arbitrarias restricciones impuestas a la literatura sino también el agravio particular contra las obras escritas por mujeres, a menudo juzgadas con mayor severidad. En la carta, la escritora solicitaba:

> la revisión de la citada novela, teniendo en cuenta que cuanto en ella se ha suprimido nada tiene de ofensivo para la Religión ni para la Patria y se ha suprimido, únicamente, por supuestas razones morales.
> Que para la moral no existen al parecer, cánones a los que debamos ajustarnos estrictamente, o por lo menos esas medidas no se aplican por igual a todos los novelistas, posiblemente por tratarse de diferentes censores y por tanto de diferentes criterios o apreciaciones sobre lo moral, ya que, palabras, frases, pensamientos y situaciones suprimidas en DIARIO DE UNA MAESTRA, se encuentran en otras novelas publicadas recientemente y dichas de una manera más cruda y hasta más grosera, en tanto que todo lo suprimido en la mencionada novela está expresado con la delicadeza de una pluma femenina, de la manera más suave posible.
> Que al suprimir en esta novela cosas que autorizan a otros escritores, la autora de la novela y la novela misma, quedan en condiciones de inferioridad respecto a otras obras y autores.
> […]
> Que lo suprimido son palabras, párrafos, soliloquios, que la autora supone de importancia vital para la mejor comprensión de la novela.
> […]
> Que una novela publicada en el extranjero por incompatibilidad con la censura española, es perjudicial para el buen nombre de España y obliga a la autora a cometer un acto antipatriótico.
> Pero teniendo también en cuenta que la autora de la novela quiere y debe velar por la integridad de su obra, sabiendo, en conciencia, que nada se dice en ella que otros novelistas no expresen con mayor libertad[22].

La carta de Dolores Medio denuncia, por un lado, la falta de criterios que había a la hora de someter una novela al lápiz rojo del censor y, por otro lado, el trato desigual que recibían los escritores. Lucía Montejo señaló que (2010, p. 141) «en esos mismos años se están publicando obras fundamentales de realismo social escritas por escritores varones, obras de Alfonso Grosso, Juan Goytisolo, Caballero Bonald, Cela, Luis Martín Santos […]» y ninguna sufre las mutilaciones a las que estaban supeditadas las mujeres por el simple hecho de serlo.

Después de la petición de la escritora, el 3 de agosto de 1963, se accede a la publicación de la obra original. El informe que se redacta al respecto es el que sigue:

> C. Novela. Irene, maestra nacional de una aldea asturiana está enamorada de un catedrático con quien tiene relaciones íntimas. Durante nuestra guerra de liberación el catedrático es encarcelado por rojo y su novia lo espera siéndole fiel hasta que pasados veinte años, es puesto en libertad. Entonces el novio, la abandona para casarse con

[22] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.

> una mujer rica. La protagonista es inmoral en su vida privada y parece carecer de ideales religiosos. Hay escenas escabrosas muy subidas pero se trata de una obra para personas ya mayores por su extensión y argumento, esta obra no pasaría hace años pero yo creo que según el criterio actual de esta censura se puede permitir su publicación[23].

Como se ha comentado, la obra presentó varios cortes que imposibilitaron la comprensión de la obra y presentan a Irene Gal, tal y como dice López Alonso (1993, p. 50) «como una insulsa soñadora que casi parece inventarse sus relaciones con Máximo, y a éste lo reducen a un mero papel de profesor y de incitador de las ideas izquierdistas de la protagonista». Se suprimieron todos aquellos fragmentos en los que Irene y Máximo demostraban su relación y atracción sexual, bajo el criterio de que esas escenas eran vistas como un ataque a la moral.

Diario de una maestra narra la historia de amor de Irene Gal - una joven que estudia para convertirse en maestra, que encarna los valores educativos innovadores en los que se apoyaba la Educación Libre de Enseñanza de Fernando de los Ríos- y Máximo Sáenz, un profesor de universidad que simboliza los valores republicanos. La novela está formada por 28 capítulos que simulan las entradas de un diario, de esta forma Dolores Medio dotó sus palabras de mayor veracidad y estableció un nexo entre realidad y ficción. La primera entrada corresponde al 18 de mayo de 1935 y finaliza el 4 de mayo de 1950. Un total de cinco años de aventuras de una protagonista que envuelve al lector en un ambiente tanto de espacio como de tiempo real. En esta novela nos encontramos, de nuevo, con un acusado factor autobiográfico, aunque los nombres sean ficticios y haya alterado las fechas de los acontecimientos acaecidos[24], Dolores Medio se valió de esta obra para novelar su experiencia como maestra durante la República. En cuanto al tiempo, la novela ofrece tres ejes temporales: antes de la Guerra Civil (18 de mayo de 1935 -19 de febrero de 1936); durante la contienda (19 de febrero de 1936 -1 de abril del 1939); y, por último, los años de posguerra (1 de abril de 1939 – 4 de mayo de 1950).

En cuanto a los recortes propuestos por el primer lector, sabemos por la carta de Dolores Medio que se trataban de tachaduras por no ajustarse a la moralidad impulsada por el nacionalcatolicismo; por este motivo, vamos a examinar aquellos pasajes que fueron censurados. En primer lugar, vamos a centrarnos en aquellos en los que se habla explícita o implícitamente de la sexualidad. Irene y Max entablan una relación amorosa que no estaba bien vista a los ojos de la iglesia ya que él era un hombre mayor que ella y, además, no estaban casados por lo que vivían en el pecado a los ojos de Dios.

[23] A pesar de que le permitieron la publicación del texto íntegro los cortes se mantuvieron desde la primera edición hasta 1985.

[24] Dolores Medio afirmó que «todos los personajes son reales, pero decidí utilizar nombres falsos, un argumento imaginario, y modificar algunas fechas». (Citado en López Alonso, 1993, p. 55).

> Y se aparta un momento de la muchacha, aguardando su respuesta.
> Irene Gal nada dice. ~~Se limita a mirarle con su modo de mirar infantil y audaz, que es como una invitación, que es como un reto. Como si le dijera: ¿Quieres tú?~~
> Irene Gal nada dice, pero sonríe.
> […]
> Pausadamente, vuelca sobre la hierba el contenido de su pipa, que se le ha apagado. La sacude. La guarda en el bolsillo. ~~Después, rodea con sus brazos a la mujer y la atrae hacia sí…~~
> Irene Gal no hace ~~el menor movimiento de resistencia~~. Si Máximo no sintiera latir aceleradamente su corazón, la supondría insensible. Pero bajo su piel, bajo su carne, siente correr la sangre y ~~agolpársele en la garganta y en los pulsos… Siente el calor de su cara bajo la suya.~~
> También la sangre del hombre le golpea en las sienes hasta hacerle daño. Se le vuelve fuego en las venas, y le pone los músculos en tensión… Hay un momento de incertidumbre, de vacilación… Casi de angustia…
> ~~Aún estás a tiempo, Máximo Sáenz, para retroceder. ¿Tal vez sí?… ¿Tal vez no?~~ (Mecanuscrito,1960, p. 8)[25].

En segundo lugar, podemos observar cómo fueron censurados también aquellos pasajes en los que se criticaba la religión católica:

> Timoteo mira a Irene con desconfianza. Y para sus adentros…
> ~~(—Como venga a echarme un sermón por lo del otro día, ya va lista. Me cargan a mí estas brujas tan suavecitas… y luego le hacen a uno la pascua.)~~ (Mecanuscrito, 1960, p. 21)[26].

> ~~Está bien, pequeña. Si lo prefieres, haremos mesa redonda, iremos a la Misa de Gallo y hasta cantaremos un villancico. Yo recuerdo alguno. Escucha~~. (Mecanuscrito, 1960, p. 32)[27].

> ~~¡No! Algo más que eso. Irene Gal tiene ahora la belleza inquietante de una diosa pagana~~. (Mecanuscrito, 1960, p. 36)[28].

Y, por último, se advierte que fueron censurados aquellos pasajes en los que se mencionaba el derecho a recibir una educación. Max es un fiel defensor de la igualdad educacional, independientemente del sexo o la clase social.

> —La Facultad de Pedagogía fue creada para nosotros.
> —Bien, sí, de acuerdo, pero hay que atenerse a la realidad. Por otra parte, apostaría cualquier cosa a que no has leído ni una vez a Müller.
> ~~No. Irene Gal no ha abierto el texto de Filosofía. Irene Gal no ha abierto otros libros que los escolares, desde que llegó a La Estrada.~~

[25] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.
[26] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.
[27] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.
[28] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.

~~— Esto… Bueno, Max, yo creo… Lo del permiso, ¿sabes?… No me parece oportuno ahora… Ahora que empieza a marchar aquello~~(Mecanuscrito, 1960, p. 33)[29].
No. Peor que eso. Éste no es de los que salen a la calle a pecho descubierto. ¡Ca! No, señor… Éste es de los que tiran la piedra y esconden la mano… Un filósofo de vía estrecha. De los de Ortega. ~~Siembran ideas subversivas y después se lavan las manos.~~ Son los verdaderos culpables de cuanto sucede… uno no sabe cómo tratarles, cómo deshacerse de ellos. Más daño hacen… (Mecanuscrito, 1960, p. 58)[30].

Pese a esto, hubo pasajes de la novela que no sufrieron la censura, aunque presentaban un mensaje crítico y revolucionario. Por ejemplo, Dolores Medio defiende la reincorporación de la mujer en la esfera pública y aboga por una educación laica e igualitaria para todos. En el siguiente fragmento la escritora defiende la posición de la mujer trabajadora:

> Pocas son las familias que se escandalizan porque sus mujeres salgan a ganarse el pan en las universidades, en los talleres, en las fábricas, en los laboratorios…¿no es así? Y no sólo no se escandalizan, sino que las familias bien situadas económicamente, empiezan a disputar a la clase trabajadora, los mejores puestos para sus hijas […] Somos unos miserables al pretender que las amas de casa hagan personalmente sus labores o paguen, justamente, a quien las ayuda […]. (Medio, 1993, pp. 128-129).

Asimismo, critica el papel que los censores tenían no solo en la literatura sino en la educación de toda una sociedad:

> Constantemente llegan hasta sus oídos censuras y críticas de unos y otros. Irene tiene que recurrir a la silla para mantener su serenidad y no desmoralizarse. Ahora mismo, hoy mismo, comprendió que en las mentalidades pequeñitas, dormidas, de los viejos de la aldea, que viven un poco a crédito del pasado, había quedado juzgada como revolucionaria, como inmoral, como ultramodernista…Le duele haber chocado con las fuerzas vivas. No era su propósito. Ha procurado siempre conducirse con tacto, sin molestar los sentimientos de nadie. Claro está que también se ha jurado ser fiel a sí misma, a su concepto de la vida […]. (Medio, 1993, p. 122).

En suma, en esta novela hemos podido comprobar cómo el mensaje reivindicativo que Dolores Medio quería hacer llegar a su público se camufló en la relación amorosa entre Irene y Max, ya que al tratar de forma explícita un tema controversial los lectores se centraron en suprimir todo aquello que se saliera de los límites del ideal femenino. Además, la novela se leyó en clave de novela costumbrista por lo que esta novela fue entendida más que por su crítica por encuadrarse dentro del género de la novela de costumbres.

[29] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.
[30] AGA Sign. 21/12993. Exp. 5465-60.

3. CONCLUSIONES

Cuando nos acercamos al análisis literario o a la lectura de una obra producida durante la dictadura franquista no se puede obviar la censura editorial que la originó, así como el contexto sociopolítico del momento. A la luz que arrojan los informes que hemos presentado en este estudio, se advierte que no había unos criterios únicos a la hora de censurar una novela por lo que una novela se vería más afectada dependiendo de unos factores que eran ajenos al contenido y la calidad literaria de la misma, por ejemplo, de las relaciones que mantenían con la administración tanto la escritora como el editor, de sus antecedentes y su posicionamiento político, así como su sexo.

El régimen franquista puso todos sus esfuerzos en crear un discurso de género que relegara a la mujer al ámbito doméstico y la alejara del mundo literario, por este motivo los censores en ocasiones pusieron mayores trabas a las escritoras que a sus compañeros, como denunció Dolores Medio en la carta que envió en 1963.

El estudio de *Nosotros, los Rivero* y *Diario de una maestra* muestra la tensa relación de Medio con la censura y cómo esta última esculpió su producción literaria. Los cortes exigidos abarcaron desde el lenguaje considerado inapropiado hasta las escenas que desafiaban los roles de género tradicionales, evidenciando un esfuerzo por estandarizar las expresiones culturales y sociales conforme a los ideales del régimen.

Diario de una maestra ejemplifica que las mujeres disponían de una doble censura. Por un lado, la censura a la cual estaban supeditados todos los escritores. Por otro lado, una censura de discurso de género que únicamente tenía cabida en la producción literaria femenina ya que el lenguaje y los temas estaban restringidos al amor, la familia o la soledad, entre otros. Del mismo modo, los personajes femeninos debían ajustarse al rol femenino que promulgaba la Sección Femenina, un modelo de mujer sumisa basado en los preceptos religiosos, aspirando de esa forma a la pureza y perfección; el consecuente asedio del ángel del hogar y la familia como elementos represores y la identificación del cuerpo femenino como nación. El cuerpo femenino es visto como un cooperador necesario para el fin imperialista del régimen y se configura una red ideológica represivo-reproductiva. De esta forma se configura el papel reproductivo como elemento dominador de un sexo sobre otro.

Asimismo, hemos podido constatar que el criterio principal por el que se censuraban las novelas era el vinculado a las opiniones políticas, ya que la mujer no debía tener opinión sobre temas políticos por tratarse de un tema exclusivamente de hombres. Y el segundo criterio era el relacionado con la moralidad. La mujer desempeña un papel muy importante como figura sumisa y eso debía de verse representado en las lecturas, ya que se consideraban una forma de adoctrinamiento del pueblo.

Sin embargo, estos hechos no frenaron el rumbo revolucionario de las mujeres y muchas lucharon por conseguir un puesto dentro de la sociedad patriarcal en la que

vivían, como el caso de Dolores Medio. Mediante su narrativa denunció la condición de vida de las mujeres y de los obreros y creó una prosa comprometida con su tiempo, en la que reflejó sus preocupaciones sociales, como la educación laica e igualitaria, el papel de la mujer en la sociedad, la falta de libertad y las penurias y miserias que asolaron a España durante 30 años. Ante una sociedad patriarcal donde la mujer tenía prohibida la educación y se las privó de su independencia ella cuestionó los nuevos valores y la moralidad impuesta, y plasmó este discurso crítico en todas sus novelas.

OBRAS CITADAS

Amoros, A. (1968). *Sociología de una novela rosa*. Taurus.

Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Arcadia de las letras.

Larraz, F. (2014). *Letricidio. Censura y novela durante el franquismo*. Trea.

López Alonso, C. (1993). Introducción. En *Diario de una maestra* (pp. 7-65). Castalia.

López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Pliegos.

Mainer, J. C. (1975). La vida cultural (1939-1980). En *Historia y crítica de la literatura española* / coord. por Francisco Rico, Vol. 8, Tomo 1, 1981 (Época contemporánea, 1939-1975 / coord. por Domingo Ynduráin), pp. 5-16.

Martínez Martín, J. A. (dir.) (2015). *Historia de la edición en España 1939-1975*. Marcial Pons Historia.

Medio Estrada, D. (1953). *Nosotros, los Rivero*. Destino

Medio Estrada, D. (1980). *Atrapados en la ratonera. Memorias de una novelista*. Editorial Alce.

Medio Estrada, D. (1993). *Diario de una maestra*. Castalia.

Montejo Gurruchaga, L. (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra.* UNED.

Ponce Gea, I.; Oliver Laso, J. J. (2014). Diario de una maestra, desde y sobre la guerra civil española. *Cartaphilus: revista de Investigación y Crítica estética*, Vol. 12, N.º 13 pp. 229-243. http://hdl.handle.net/10201/42390

Ruiz Arias, M. C. (1990). La obra narrativa de Dolores Medio (Análisis de Nosotros los Rivero). *Magister: revista miscelánea de investigación*, N.º 8, pp. 337-339. https://reunido.uniovi.es/index.php/MSG/article/view/17376

Sanz Villanueva, S. (2010). *Historia de la literatura española. El siglo XX. La literatura actual. 6/2*. Ariel.

Soldevila Durante, I. (1980). *La novela española desde 1936*. Alhambra.

EL FUEGO Y LA PEDAGOGÍA DE LA CRUELDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL S. XXI

Lucía de Dios Pidal
Universidad Internacional de La Rioja

1. LA TRADICIÓN PATRIARCAL DEL FUEGO

1.1. El castigo

1.1.1. La otra historia sobre el fuego

El fuego ha acompañado a la humanidad a lo largo de su existencia. Su control, la capacidad para producirlo, contenerlo y extinguirlo supuso un salto evolutivo clave para la subsistencia y expansión de la especie. Por tanto, ha sido y sigue siendo, uno de los elementos centrales de todas las culturas, en tanto en cuanto funciona como garante básico de la supervivencia. Aun así, el fuego es un proceso complejo con una fuerte carga simbólica que desborda su definición más básica de reacción química oxidativa. Decía de él Bachelard: «puede recibir netamente dos valoraciones centrales: el bien y el mal. Brilla en el Paraíso. Abrasa en el Infierno. Dulzor y tortura. Cocina y Apocalipsis» (1966, p. 18). Por tanto, podemos entender el fuego como un ser dual, con capacidad de dar vida y de quitarla. De este estrecho vínculo entre poder y fuego será del que surgirá su uso como elemento de castigo y, a partir de cierto momento, se unirá a la figura de la mujer como parte de una construcción patriarcal canónica: la mujer disciplinada con fuego.

Como veremos, esta construcción se remonta a la antigüedad y se mantiene vigente en nuestros días. Además, no podemos olvidar que el éxito de cualquier sistema reside en su capacidad de adaptación y, sin duda, el patriarcado ha sabido ajustarse a las demandas socioculturales de las diferentes etapas que ha transitado. Hablaremos, pues, de una forma muy concreta de control, castigo y sometimiento del cuerpo de la mujer, sus espacios, su vida sexual y su autonomía. Por extensión, observaremos, por un lado,

el acervo iconográfico del fuego como testimonio del castigo ejemplarizante y, por otro, las formas artísticas que funcionan como intensificador del mensaje patriarcal o como desafío de este.

1.1.2. Las hogueras

Comenzaremos mencionando el primer registro legal sobre el tema. En el Código de Hammurabi, escrito entre 1792 y 1750 a. n. e., se contempla lo siguiente: «si una mujer *naditum* o una mujer *entum* que no vive en el claustro ha abierto una taberna o entra allí para (tomar) cerveza, esa mujer será quemada» (Lara, 1992, p.20). En este caso, la ley consideraba las tabernas como centros de prostitución no religiosa y, en un esfuerzo por mantener los ingresos del trabajo sexual de las sacerdotisas sagradas bajo control institucional, se aplicaba un castigo ejemplar a las que desafiaban el orden establecido (p.120). Este código constituye el corpus de leyes antiguas mejor conservado, que recoge prácticas ya establecidas y aceptadas.

Si nos referimos directamente a la tradición judeocristiana, no será difícil encontrar alusiones al fuego como castigo en la Biblia. Centrémonos, por el momento, en el pasaje de Judá y su nuera Tamar, viuda de sus dos hijos mayores. La mujer espera ser desposada con el tercer hijo del patriarca, pero él, que teme que su último descendiente sufra la suerte de los anteriores, la envía a casa de su padre con la orden de esperar su aviso. El tiempo va pasando y Tamar, que no tiene descendencia de sus enlaces previos, ve como su matrimonio se aplaza de forma indefinida. Finalmente, disfrazada de prostituta se acuesta con el propio Judá, que ignora la verdadera identidad de la mujer. Cuando se descubre el embarazo de Tamar, Judá, declarándola adúltera, la condenará al fuego. Tras la anagnórisis final, la mujer es perdonada y el patriarca reconoce su error. Este episodio bíblico refleja la construcción social de subordinación de la mujer y, al mismo tiempo, nos ofrece un elemento clave de lo que supone el castigo por fuego. Así, Judá, al sentenciar a Tamar, dice: «Sacadla y sea quemada» (Génesis, 38:24). Con esta orden, establece una constante de la tradición patriarcal del fuego como castigo: un hombre, con capacidad de decidir sobre la vida y la muerte de una mujer, ordenará que su ejecución se realice en un espacio público. Así, el castigo no solo será extremo, sino también ejemplarizante.

Atendamos, ahora, a una de las representaciones de este pasaje bíblico en el arte y veremos que las pinturas que han llegado hasta nuestros días muestran un elemento clave: la hoguera. Tomemos como ejemplo el lienzo de Cornelius van Haarlem, *Tamar confrontando a Judá con su anillo*, del siglo XVI. El fuego que aparece en la imagen nos da una pista de lo que desarrollaremos más tarde: la capacidad del lenguaje de la violencia para calar en el imaginario cultural y social de una comunidad. En primer lugar, en la Torá se especifica que los castigos por fuego incluidos en los textos sagrados no hacen

referencia a la muerte por incineración, sino a la ejecución mediante ingestión de plomo fundido. No podemos olvidar que la integridad corporal era fundamental en la tradición judía primitiva para alcanzar la resurrección y la vida eterna (Bar, 2012, p.30). Así, destruir un cuerpo e impedir, por tanto, su entierro según las pautas marcadas por las tradiciones significaba negarle el descanso. De este modo, reducir un cuerpo a cenizas solo se aplicaba en casos de especial gravedad, normalmente relacionados con comportamientos sacrílegos o sexualmente ilícitos, en los que se buscaba no solo ejecutar al infractor, sino también profanar su memoria.

Si bien hemos visto que en la antigüedad ya se daba una estrecha relación entre el castigo por fuego y el disciplinamiento patriarcal de la mujer, no será hasta la Edad Media cuando se fijará en el imaginario colectivo una unión indisoluble entre la hoguera y la mujer. Será este el momento, entre los siglos XV y XVII, cuando en el mundo occidental se lleve a cabo la caza de brujas. Dicha empresa, auspiciada por las instituciones del Estado, supuso la persecución y ajusticiamiento organizado de miles de mujeres acusadas de realizar magia y tener tratos con el diablo. En la práctica, la caza no se limitó a los supuestos actos esotéricos denunciados, sino que atacó directamente a los saberes ancestrales femeninos en medicina y control de la natalidad. Asimismo, se ejerció una restricción total sobre las libertades y espacios de la mujer y, principalmente, sobre su comportamiento sexual y reproductivo.

En palabras de Silvia Federici, la caza de brujas supuso un «ataque genocida» (2010, p.26) que, desde el poder, se ha silenciado y banalizado hasta convertirlo en un elemento folclórico más de algunos pueblos. Si bien se trata de un periodo ampliamente tratado en el arte y, más recientemente, en la investigación académica, en la mayor parte de los casos se ha enfocado desde posiciones de «indiferencia que ronda la complicidad» (p. 220), cuando no directamente desde posturas que fomentan la figura distorsionada de la bruja y, en cierto modo, justifican y minimizan lo sucedido.

La realización de la acción disciplinaria patriarcal contra la mujer, además, se ha ido adaptando a las etapas antes mencionadas, mediante la reasignación de la capacidad ejecutiva del castigo. Lo que comenzó como una acción sancionadora del estamento religioso, se trasladó al poder civil del Estado y, posteriormente, a las masculinidades necroempoderadas actuales que, si bien operan fuera del marco legal, son las encargadas de mantener, desde los márgenes de la ley, las estructuras neocapitalistas canónicas de dominación.

2. LA PEDAGOGÍA DE LA CRUELDAD COMO ACTO COMUNICATIVO

Rita Segato afirma que la violencia tiene capacidad expresiva y que, por tanto, los cuerpos violentados transmiten un mensaje (Segato, 2016, p. 39). Asimismo, la antropóloga destaca otro punto fundamental: «el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse» (p. 38). Por tanto, asumir el acto violento como una acción expresiva representa un sistema complejo de relación entre individuos que excede el mero acto criminal.

Pensemos, pues, en una comunicación al estilo del esquema descrito por Jakobson. Sin ahondar en una carga teórica que excede los límites del presente estudio, podemos, sin embargo, afirmar que se trata de un sistema complejo donde intervienen diversidad de factores y actores. Además de la figura del emisor y del receptor, básica para cualquier acto comunicativo potencial, Jakobson tiene en cuenta que debe existir un mensaje, que debe transmitirse por un canal adecuado y con un código compartido por emisor y receptor. Asimismo, otro elemento clave de la comunicación será el contexto en el que se desarrolla este proceso. En conclusión, la combinación de todos estos elementos supondrá diferentes interpretaciones (Sebeok, 1966, p.353).

A continuación, pensemos en un mensaje que constituya, por su frecuencia, una iteración común dentro de una sociedad. Dicha enunciación adquirirá carácter adoctrinador si, además, las instituciones respaldan, directa o indirectamente, lo expresado. De hecho, este es uno de los puntos fundamentales de la pedagogía de la crueldad: «la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad» (Segato, 2016, p. 21). El papel de los medios de comunicación y la tecnología se convertirá, asimismo, en pieza clave de transmisión de dicho mensaje. En consecuencia, los medios que reproducen el mensaje patriarcal hegemónico favorecen la mímesis del hecho violento al construir la imagen del feminicida como un individuo poderoso, mientras que la víctima se presenta como sujeto pasivo.

Como señala Rita Laura Segato en el estudio de 2006*, La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, la capacidad enunciativa está relacionada con la distribución del poder. En palabras de la argentina, el mensaje del feminicidio es una «coordinación horizontal de interlocución entre los miembros de la fratría» (p.25), entre los que hay una «conciencia discursiva» (p. 26). Podríamos afirmar que existe una lengua común que, en la mayor parte de las ocasiones, comparten los feminicidas y los diferentes estamentos del poder. Si bien actualmente no es el propio Estado el encargado de disciplinar a la mujer mediante la acción violenta directa, sí será capaz de dialogar con las masculinidades necroempoderadas paraestatales que constituyen en el brazo ejecutor del patriarcado.

Desde este punto de vista, cuando los feminicidas actúan, comunican a sus pares la pervivencia del sistema patriarcal y reivindican las estructuras de poder que les dan

capacidad de dominio sobre la vida y la muerte de ciertos elementos sociales. Además, la impunidad e indiferencia ante los crímenes, más o menos patente según el caso, fomentará esta pedagogía de la crueldad que resultará un «criadero de personalidades psicopáticas» (Segato, 2016, p. 102). Por otro lado, la exposición constante a este acto comunicativo ultraviolento, incluso su espectacularización, terminará modificando los términos de lo culturalmente aceptable sobre el sufrimiento ajeno.

Por otro lado, estos sistemas expresivos manifiestan cierta estabilidad y se cristalizan eficazmente en los imaginarios colectivos como expresiones automáticas. En definitiva, el ciclo comunicativo de cada uno de los feminicidios marca la construcción social de lo aceptable, lo sacrificable y, sobre todo, lo poderoso.

3. ARGENTINA, SIGLO XXI

3.1. La voz de las mujeres

En 2010, Wanda Taddei fue asesinada por su pareja. El caso, que tuvo una amplia cobertura mediática, supuso un punto de inflexión en el tratamiento de la violencia de género en Argentina, la reacción popular ante los feminicidios y, paralelamente, en las tendencias criminales de los asesinos de mujeres.

Eduardo Vázquez, pareja de Wanda Taddei, la roció con alcohol y le prendió fuego un 10 de febrero de 2010. La mujer, que ingresó en el hospital con graves quemaduras, falleció once días después. En un primer momento, el feminicida, batería de un famoso grupo musical argentino, Callejeros, alegó que Taddei se había prendido fuego a sí misma por accidente. Posteriormente, considerando su testimonio válido, la autoridad judicial decretó su libertad, situación en la que permaneció durante nueve meses. La sentencia se revisó hasta en dos ocasiones y la pena final impuesta fue la de cadena perpetua por «homicidio agravado por el vínculo» (Garra, 2015, p. 10).

Tras el caso de Wanda Taddei se produjo una mimesis criminal y los feminicidios por incineración se multiplicaron en Argentina, en lo que se conoció como «efecto Taddei». Dicho efecto hace referencia a la tendencia feminicida que se produjo tras los hechos previamente descritos. Como apunta María Martina Garra, el efecto contagio supone «la repetición de conductas o actos por imitación, que tienen previamente la representación de otro similar» (2017, p.7). Asimismo, señala una relación entre la cobertura de ciertos tipos de violencia en la prensa y la frecuencia de reproducción de los patrones en casos similares, en lo que denomina un «fenómeno social de aprendizaje» (p.7).

Por tanto, desde el año 2010 se dio un aumento sustancial de los casos de feminicidios por incineración que, además, siguieron copando la cobertura mediática y fomentando una retroalimentación constante. De este modo, esta modalidad de violencia extrema se instaló en el imaginario criminal de género con fuerza y mostró una tendencia que se mantuvo en los años posteriores (Garra, 2015, p. 13).

Además del poder simbólico del fuego como castigo culturalmente asociado al control y sometimiento de la mujer, el asesinato por incineración posee la particularidad de favorecer la eliminación de pruebas y difuminar la culpa del feminicida. De hecho, en la mayor parte de los casos registrados, el victimario alegó que la mujer se había prendido fuego voluntariamente.

Inevitablemente, un fenómeno social de tales dimensiones impacta la forma en que se representa la violencia desde el arte. Así, desde 2010, en Argentina se suceden las narrativas que tratan el tema del feminicidio por fuego. En el presente estudio abordaremos una selección de obras escritas por mujeres donde se hace referencia a la incineración como instrumento del necroempoderamiento patriarcal.

3.1.1. Baldías (2012), Laura Rossi

En 2012, Laura Rossi publica *Baldías*. Se trata de una novela negra que, en el marco de un Buenos Aires a medio camino entre la realidad y la distopía hipermoderna, narra la aparición de los cuerpos calcinados de varias mujeres en un baldío del conurbano bonaerense. La obra nos muestra los mecanismos de construcción del entramado institucional y social que favorecen la pedagogía de la crueldad y, por extensión, la impunidad y la acción de las masculinidades necroempoderadas.

Como veremos, en la novela, el fuego cumple una doble función. Por eso, la narración del espacio se plaga de imágenes que remiten al fuego, «los restos de lo que había sido una cinta de seguridad flameaban al viento entre los pastos más altos» (Rossi, 2021, p. 168); y al castigo, «entre los pastos altos, la cola del perro se movía como un látigo furioso» (p. 21). Por un lado, este elemento borra las huellas e imposibilita la identificación de las víctimas; por otro lado, tendrá un papel simbólico al funcionar como vehículo de la transformación. Mediante el fuego como castigo, los feminicidas transfigurarán la apariencia de la mujer en monstruo:

> Que los ojos encuentren eso que nunca han visto que no saben lo que es … que el resto de los sentidos permita la construcción de la cosa …. Los ojos se acostumbran a la cosa como a la oscuridad. La cosa no es una cosa. (Rossi, 2021, p. 36)

Domingo, impactado por la visión del cadáver de Betina, solo acierta a definirla como una «cosa». Habrá en su reacción, además, una mezcla de miedo, espanto y asco ante la visión de un cuerpo al que han arrebatado su condición humana. De hecho, el

iniciador de los asesinatos, el profesor, es un apasionado de la Edad Media, época en la que comenzó en Europa la caza de brujas, donde el fuego, indiscutiblemente, formó un papel fundamental en el sometimiento de la mujer. Así, afirma el personaje: «el fuego era un fenómeno maravilloso, purificaba y borraba las huellas» (Rossi, 2021, p. 87). Alejandro, por su parte, concluye que «el fuego hace su trabajo, como debe hacerlo en el infierno ese del cura que no se cansaba de meterle ideas a la Mavi en la cabeza» (Rossi, 2021, p. 55). Para Walter se trataba de un «elemento mágico» (Rossi, 2021, p. 163) e, incluso, en su justificación del crimen, llega a afirmar que Sandra «iba a arder y él iba a llorarla, él sí tenía corazón. Él la quería tanto que era capaz de sacrificarla para que entendiera» (Rossi, 2021, p. 110).

Las referencias directas a los cuerpos calcinados de las mujeres serán escasas y, en la mayor parte de los casos, vagas. Como lectores debemos realizar una tarea de reconstrucción de la escena del crimen que reclama la activación de nuestra propia experiencia mnémica. Luisa será una de las pocas que hablará de las mujeres muertas: «nadie merecía morir con la cara derretida por el fuego y el cuerpo convertido en un estropajo que apenas podía reconocerse como tal. Ella no vio nada, pero imaginó todo siguiendo el relato fragmentado de su marido» (Rossi, 2021, pp. 33-34). La clave de su testimonio está, por tanto, en resaltar que su relato es imaginado y elaborado a partir de datos limitados. Algo que, por otro lado, se asemeja a la experiencia del lector. De Domingo, apenas recibiremos información, más allá de que el cadáver de Betina no tenía apariencia humana, algo que corroborará el comisario cuando afirma, en otro punto del texto, que el cuerpo calcinado «apenas tenía signos de haber sido una mujer» (Rossi, 2021, p. 26).

Esta novela muestra con claridad el esquema comunicativo patriarcal y la forma en que el poder y los feminicidas usan un código común. Asimismo, delata las formas en que el lenguaje mediático, afín en muchos casos al mensaje hegemónico, banaliza las necropolíticas de dominación. Desde el desencanto de un presente aterrorizado, las mujeres del *Baldías* lanzan un mensaje de resistencia a su condición impuesta de desecho de la predación patriarcal y de presas descartables de un sistema que las subordina a la fuerza.

3.1.2. Las malas (2019), Camila Sosa

En 2019, Camila Sosa publica *Las malas*. En la novela se visibiliza la dura vida de un grupo de mujeres trans que, sometidas a altos niveles de violencia, luchan por sobrevivir y resistir. Empujadas a los márgenes sociales por una comunidad que no solo las ignora, sino que también las desprecia, trabajan como prostitutas en los parques de Córdoba (Argentina). El relato, duro y directo, deja patente lo que le sucede a las

mujeres y los cuerpos feminizados que no encajan en los moldes impuestos por el patriarcado heteronormativo.

«Vas a terminar tirada en una zanja» (Sosa, 2022, p. 224), advierte el padre de la protagonista, a modo de heraldo del sistema, mientras preside la mesa del salón. Como la sentencia de un juez, se abate sobre la mujer un futuro probable en el que su cuerpo será destruido y desechado como un sobrante del aparato de dominación. Así, desde el principio de la novela entendemos que las mujeres de *Las malas* viven condenadas en un proceso sumarísimo que se falló en la fundación de la misma sociedad que habitan: «Todo es parte de la condena. El propósito es hacernos pagar hasta el último gramo de vida de nuestro cuerpo. No quieren que sobreviva ninguna de nosotras» (p. 310).

Por momentos, es imposible no ver a las mujeres del parque como brujas modernas, rebelándose ante la violencia impuesta. Así, en ocasiones, la narradora nos presenta a su grupo con descripciones que casan con el imaginario popular de un aquelarre:

> Mientras tanto éramos indias pintadas para la guerra, bestias preparadas para cazar en la noche a los incautos en las fauces del Parque, siempre enojadas, brutas incluso para la ternura, imprevisibles, locas, resentidas, venenosas. Las ganas perpetuas de prender fuego a todo: a nuestros padres, a nuestros amigos, a los enemigos, … a las viejas chupacirios que tanto nos despreciaban, a nuestras máscaras chorreantes, a nuestra bronca pintada en la piel contra ese mundo que se hacía el desentendido. (p. 167)

¿Si vamos a sufrir el castigo de la bruja, por qué no comportarnos como tal?, parece decir la protagonista. Queréis matarnos, pero nosotras bailaremos juntas alrededor de la hoguera, como guerreras, buscaremos venganza y, además, devolveremos la violencia y la indiferencia que nos golpea sin compasión.

Las referencias directas al fuego como elemento disciplinario se centran en dos momentos claves de la novela. Por un lado, durante el asedio a la casa de La Tía Encarna, los muros del patio aparecen quemados. Los vecinos, incapaces de asumir el vínculo maternofilial de Encarna y El Brillo, los acosan y violentan. Cada acto de rebeldía contra las construcciones sociales aparta más y más a los dos personajes de cualquier tipo de seguridad y los acaba matando en vida. Así, condenados al ostracismo y al miedo constante, madre e hijo sufren el destino trágico que, a modo de condena, se les había impuesto.

Por otro lado, de nuevo encontraremos alusiones al fuego disciplinario cuando la protagonista narra los asesinatos de las travestis: «A una la asesinaron a piedrazos. A otra la quemaron viva, como a una bruja: la rociaron con nafta y la prendieron fuego, al costado de la ruta. Hay cada vez más desapariciones» (Sosa, 2022, p. 222). Hablamos, pues, de mujeres lapidadas y quemadas, al más puro estilo del castigo divino judeocristiano primitivo. En estas acciones vemos las figuras de las masculinidades

necroempoderadas que llevan a cabo el disciplinamiento desde la clandestinidad. Este pasaje nos lleva a preguntarnos si realmente hay tanta diferencia entre la caza de brujas medieval y los feminicidios seriales a trabajadoras sexuales que, además, por su condición de mujeres trans, sufren una discriminación interseccional múltiple.

3.1.3. Catedrales (2020), Claudia Piñeiro

Claudia Piñeiro también abordará el tema, de forma tangencial, en *Catedrales* (2020). Esta novela negra, ganadora del Premio Hammet del 2020, nos mostrará el fuego como herramienta al servicio del sistema de control del cuerpo y la sexualidad de la mujer. Además, en este caso, se mostrará el papel activo de la religión católica en la construcción del discurso necroempoderado.

El cadáver de Ana, una adolescente, aparece descuartizado y parcialmente quemado en un baldío de Adrogué, Buenos Aires. Piñeiro hace uso de narradores múltiples para dejar constancia de la desintegración personal y familiar que acontece tras un suceso tan violento. Adoptando esta técnica, los lectores seremos capaces de adentrarnos en la mente de aquellos que arrastran la muerte de un ser querido como una herida propia y, asimismo, de los que han sido capaces de profanar un cuerpo para conseguir sus fines.

El fuego, en este caso, se usa para hacer desaparecer el rastro de un aborto clandestino que provocó una infección mortal, el síndrome de Mondor. Ana, que fallece en una iglesia esperando a su amante, será después descuartizada para poder calcinar las partes de su cuerpo que puedan delatar que había estado embarazada y, sobre todo, quién es el padre. La crítica a la moral fanática católica, capaz de retorcer los argumentos hasta la crueldad más extrema para lograr sus fines, impregna la novela.

En manos de su hermana, el cuerpo de Ana es solo un peón de su juego de poder. Ella, impulsada por una ambición disfrazada de fe redentora, actúa como brazo ejecutor del ensañamiento público contra quien ha perdido todos los derechos por atentar contra la moral religiosa. En el momento en que Ana accede a abortar, su cuerpo se convierte en un instrumento en manos de quienes, en definitiva, resultan ser los artífices de su muerte. De todas maneras, no podemos olvidar que ellos no la asesinaron, desde un punto de vista legal: no dispararon un arma ni ejercieron fuerza mecánica ninguna para acabar con su vida. Por eso, el personaje del padre afirma: «Ana no fue asesinada. Al menos no fue asesinada en los términos en que la Justicia describe y castiga el delito de asesinato» (p. 323). De hecho, la condenaron a muerte en el momento en que declararon su cuerpo como objeto al servicio de un bien mayor, un resto descartable del proceso de reafirmación de la tradición patriarcal. Este intento de disciplinamiento instrumental de la mujer, hasta agotar la capacidad extractiva de la víctima, puede observarse en las

palabras de Carmen: «No fue fácil, ese cuerpo ya no respondía a las órdenes que quería darle. Encendí el horno, lo puse a la máxima temperatura, 1200 grados, y esperé» (p.315).

Destacamos en *Catedrales* es el uso de un personaje femenino para llevar a cabo el mandato patriarcal. El personaje masculino que la acompaña carece de la fuerza suficiente para deshacerse de Ana y, de forma simbólica, el necroempoderamiento se trasladará, como un testigo de poder, a Carmen. Ella, en una suerte de masculinización temporal, será la encargada de usar el fuego para tapar el supuesto pecado: «Dios quiso, esta vez quiso. No apartó de mí esta copa, pero yo hice su voluntad, no la mía» (p. 318). Así, en la novela encontramos el único juego identitario de la dualidad hombre-mujer permitida por el heteropatriarcado: el de la mujer que, en ausencia de un varón válido, asume el papel de brazo ejecutor de la disciplina hegemónica.

3.1.4. Quema, quema (2020), María Inés Krimer

Por último, María Inés Krimer ofrece en el cuento «Quema, quema», incluido en la recopilación de cuentos *Buenos Aires Noir* (2022), el punto de vista de una víctima potencial de feminicidio por incineración. A medio camino entre lo onírico y el relato criminal, la autora nos sitúa en un gimnasio de Monte Castro y nos presenta a una mujer que vive atemorizada por su expareja. El relato se construye apelando a los sentidos y nos traslada a un paisaje al borde del fuego.

Marcia se ha trasladado a Monte Castro huyendo de su exnovio, «el clic del encendedor de Pablo suena todo el tiempo en su cabeza» (Krimer, 2022, p. 152). A ese sonido constante se unen las repetidas referencias al fuego: el gimnasio llamado *Crossfire*, las velas que compra la protagonista, las casas en llamas, los neumáticos quemados, el calor o el humo. Se da en el relato una apelación continua a los sentidos que nos lleva a vivir de forma intensa la narración. Además, el ambiente opresor y ardiente del cuento provoca una sensación de angustia similar a la que vive Marcia.

La mujer asiste a una clase grupal de aerobic dirigida por un monitor que repite, a modo de letanía, «quema, quema» (p. 152). Junto a ella otras mujeres, «desierto de cuerpos diseminados por la sala de aerobics» (p.152), se someten a la misma rutina extenuante sumidas en la oscuridad de la instalación. En la penumbra, provocada por un fallo eléctrico, una compañera le pregunta si duele la piel al quemarse y «Marcia piensa si esa voz era un anuncio de lo que le espera» (p.153). Esa misma mujer se presenta, en cierto momento, con el aspecto de un cuerpo quemado: «el haz de la linterna ilumina una oreja oscura, como un higo chamuscado. … Tiene la impresión de que esa oreja es otra advertencia. Cierra los ojos para no ver las llamas. El calor igual quema» (p. 153). Mientras la clase se desarrolla vamos descubriendo la verdad de la

mujer: el maltrato de su novio, el aislamiento de sus seres queridos y el estigma social de la víctima.

Marcia, de quien por momentos dudamos si sueña o vive el relato, parece moverse en una realidad distorsionada. Asimismo, todo el proceso del gimnasio se presenta con la forma tradicional del martirio; incluso, ciertas imágenes nos recuerdan, por momentos, a las de una condenada a la hoguera atada a la pira donde fallecerá quemada: «Marcia sostiene una [barra] con las manos hacia arriba, separadas a la altura de los hombros. Las muñecas alineadas. La columna derecha. …. Por la ventana entra un olor a gomas quemadas» (p. 152).

Es imposible no preguntarse si la protagonista es la mujer quemada a la que se alude en el relato. ¿Estamos asistiendo a la construcción onírica de un gimnasio mientras, realmente, Marcia arde en un fuego provocado por Pablo? Incluso, si está viva, ¿no es muerte también permanecer al borde de la hoguera constantemente?

3.2. La reapropiación del fuego

Como cierre a esta panorámica de las narrativas argentinas del fuego del s. XXI, debemos mencionar el punto de inflexión que supone *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez. Si bien las llamas son una constante en la cuentística de Enríquez, será en esta recopilación de cuentos donde la autora vire hacia una nueva construcción de la dialéctica tradicional de este elemento como castigo patriarcal.

El relato, «Las cosas que perdimos en el fuego», supondrá el proceso narrativo de reapropiación del discurso del feminicidio por incineración: un acto de rebeldía, y subversión de los patrones patriarcales del miedo. El factor fundamental del cambio será la reorganización del acto comunicativo de la violencia: el intercambio definitivo del papel tradicional del emisor y del receptor.

La acción se sitúa en una Argentina que se acaba revelando distópica. En una construcción narrativa paralela a la realidad del país, una ola de feminicidios por incineración sucede en la región. Las crónicas de hombres que rocían a sus parejas o exparejas con alcohol y les prenden fuego se suceden y los medios de comunicación repiten hasta la saciedad las noticias. En muchos casos, además, las figuras masculinas se delatan como ídolos o héroes. Este hecho delata una alusión a lo sucedido con el feminicida de Wanda Taddei u otros casos similares.

Mientras el país sigue con fervor la versión oficial de los medios de comunicación, los pasajeros del metro se esfuerzan por ignorar a una mujer quemada que cuenta su historia:

> Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada.

> - Y le creyeron - sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil-. Hasta mi papá le creyó.
>
> Ni bien pudo hablar, en el hospital, contó la verdad. Ahora él estaba preso. (Enríquez, 2016, p.186)

La gente, asqueada por su aspecto, intenta evitarla, «decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así» (Enríquez, 2016, p. 187). Aun así, la mujer insiste, casi como si de una predicadora fanática se tratase, en contar la verdad cruda de la violencia. Además, insiste en mostrar su cuerpo sin vergüenza, lo que a ojos de la sociedad parece «inexplicablemente ofensivo» (p. 186). Vemos ya, en esta acción, los primeros pasos de ruptura con el discurso oficial destinado al disciplinamiento del comportamiento de la mujer. Ser quemada debe ser una vergüenza, una deshonra. En resumen, el cuerpo supliciado solo es útil cuando trabaja para el beneficio patriarcal, cuando respalda su discurso y se muestra ejemplarizante; en caso contrario es escandaloso y obsceno.

Cuando las mujeres empiezan a quemarse por voluntad propia, la narrativa oficial niega la acción. Así, afirma la protagonista: «cuando las mujeres empezaron a quemarse, nadie las creyó, … Creían que estaban protegiendo a sus hombres, que todavía les tenían miedo» (p. 189). Esta acción subversiva, perseguida por el sistema, presenta a las «mujeres ardientes» como dueñas de un discurso monstrificador que, en última instancia, delatará el miedo patriarcal al poder de las subalternidades. «Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no vamos a morir, vamos a mostrar nuestras cicatrices» (p. 192), dice una de las organizadoras de la revuelta. Además, lanzan un desafío a la sexualización tradicional de lo femenino, «si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva» (p. 190).

El mundo de esta revolución se llena de «mujeres ardientes» (p. 192), «flores de fuego» (p. 197) y «monstruas» (p.196). Hablamos, pues, de mujeres que, de forma voluntaria, saltan a las hogueras para que otras mujeres las rescaten y las salven, en una suerte de ceremonia secreta que, de nuevo, recuerda a las clandestinas reuniones del imaginario de la brujería medieval. Así, en un momento de la narración se afirma: «siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (p. 192). Como respuesta a estas acciones, la sociedad patriarcal actúa contra las mujeres con violencia, las somete a una vigilancia implacable, las convierte en sospechosas de subversión, restringe su capacidad de movimientos y realiza redadas continuas en los hospitales clandestinos donde se recuperan las quemadas.

La dialéctica de los cuerpos autoviolentados elimina los cimientos del terror sexual al situar el cuerpo de la mujer como un elemento ajeno a la acción depredadora

masculina, en tanto en cuanto ya no es objeto de deseo. Las «mujeres ardientes» sueñan con un sistema diferente y buscan acceder a él al apoderarse de los medios de destrucción y recodificarlo. Por eso, las activistas del fuego de Enríquez se preguntaban, desde la autoagresión enfocada como liberación: «¿cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?» (p. 196).

El patriarcado, colocado a la fuerza al otro lado del canal comunicativo, se verá obligado a adoptar el papel de decodificador de un mensaje emancipador que, en la autodestrucción y el horror, adquiere plena capacidad enunciativa.

4. LA PERSISTENCIA DE LAS HOGUERAS

A lo largo de la historia, el fuego se ha ido constituyendo en elemento simbólico ligado a la mujer, principalmente como método punitivo relacionado con el comportamiento sexual y moral. La tradición judeocristiana, además, fundamentó un imaginario plagado de hogueras que, desde la época de la caza de brujas, ha demostrado ser una herramienta identificable y extremadamente cruel para el ejercicio de la necropolítica patriarcal.

Los feminicidios actuales reproducen estos sistemas disciplinarios. La reiteración del acto violento, además, construye el sustento de la pedagogía de la crueldad al banalizar el sufrimiento extremo.

En la literatura argentina encontramos una reproducción constante de este tipo de violencia que se relaciona directamente con una realidad feminicida donde el fuego es parte del acto comunicativo hegemónico. Las autoras argentinas mencionadas en el presente estudio nos ofrecen una réplica ficcionalizada de una cotidianidad que testimonia la actualización de los códigos patriarcales del castigo y el sometimiento. Asimismo, autoras como Mariana Enríquez se han mostrado capaces de subvertir los códigos violentos de transmisión del mensaje patriarcal necroempoderado en un ejercicio de reapropiación que abre nuevos caminos expresivos.

Por tanto, podemos afirmar la literatura tiene capacidad para actuar como denuncia y exponen el papel de víctima de la mujer desde enfoques no hegemónicos. Este mecanismo de ficcionalización reivindica cambios en un sistema que sigue dialogando con estructuras de castigo y represión surgidas en la antigüedad.

Por último, se hace obligado destacar que la realidad social ha permeado el hecho literario también en el campo poético. Así, consideramos conveniente concluir este estudio con un poema de la argentina Flor Codagnone, incluido en su poemario *Filos (poemas sobre violencias contra las mujeres),* de 2017*:*

X
Ardo
en tu odio inflamable
Soy todas las brujas
que quemaste
por los siglos de los siglos,
todas las mujeres
que nombrás en llamas.
Soy la ceniza que respira
en tu consciencia, te persigo.
Amén (Codagnone, 2017, p. 17).

La autora, siguiendo la estructura de una oración que recuerda a la composición de «Gloria al padre», se manifiesta parte y testigo de todas las mujeres que han padecido esta forma cruel de castigo patriarcal. Avisa, además, del carácter ancestral de una lucha que, en última instancia, alude a la perpetuación de una línea temporal de resistencia que arranca en la antigüedad y se extiende más allá de nuestros límites individuales.

OBRAS CITADAS

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (Trad. R Redondo). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1938).

Bar, S. (2012). The Punishment of Burning in the Hebrew Bible. *Old Testament Essays*, 25(1), 27-39.

Codagnone, F. (2016). *Filos (poemas sobre violencias contra las mujeres)*. Pánico en el pánico.

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja* (Trad. Hendel, V. y Touza, L.S.). Traficantes de sueños.

Garra, M. M. (2015). El efecto contagio-imitación en casos de violencia de género. *Cartapacio de Derecho: Revista Virtual de la Facultad de Derecho, UNICEN*, 27.

Jakobson, R. (1966). Closing Statement: Linguistics and Poetics. En Sebeok, T.A. (Ed.) *Style in Language* (pp. 350-377). The Technology Press of Massachussetts Institute of Technology

Krimer, M. (2020). Quema, quema. En Ernesto Mallo (Ed.) *Buenos Aires Noir* (pp. 150-155). Alfaguara.

Lara Peinado, F. (Ed.) (1992). *Código de Hammurabi*. Tecnos.

Piñeiro, C. (2020). *Catedrales*. Alfaguara.

Rossi, L. (2021). *Baldías*. Brumana. (Obra original publicada en 2012)

Sosa, C. (2019). *Las malas*. Tusquets.

Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón. (Obra original publicada en 2006)

Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.

TRANSGRESIÓN Y SUBVERSIÓN EN EL UNIVERSO DE ELENA QUIROGA: TADEA VÁZQUEZ, UNA VOZ DE LIBERTAD

Estefanía Linuesa Torrijos
Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la literatura está llena de personajes femeninos, pero, paradójicamente, la escritora siempre ha estado marginalizada y silenciada. En este sentido, la percepción de la mujer en la literatura a lo largo de los años ha sido, en gran medida, una imagen sesgada y concebida desde un punto de vista masculino. Los escritores han transmitido una imagen estereotipada de lo que (no) debía ser la mujer. Por un lado, encontramos la idealización del «ángel del hogar», una imagen vinculada al rol de madre y esposa, que se reflejaba en la sociedad y reforzaba la moralidad y los prejuicios de la época. Por otro lado, surge la figura de «la mujer mala, rebelde y poderosa con una fuerte carga sexual, que suele terminar siendo castigada con la exclusión social o la muerte» (Lozano Mijares, 2017, p. 18). Estas representaciones han perpetuado una visión limitada y sesgada de la feminidad, siendo un espejo de las estructuras de poder y las dinámicas sociales de su tiempo. Como señaló Carmen Martín Gaite: «las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto. Pero en su verdadera condición, en la naturaleza de sus ansias, contradicciones y sufrimientos no profundizaba nadie» (Citado en Lozano Mijares, 2017, p. 15).

En el periodo de posguerra español, el ámbito literario emergió como un reflejo vívido de las complejidades inherentes a las dinámicas sociales, políticas y culturales de la época. El franquismo entrelazó los hilos de la política, la cultura y la moral con un objetivo claro: reinstituir y reforzar las normas de género tradicionales, particularmente en lo referente al papel de la mujer: durante esta época, la mujer pasó a ser un

instrumento de gestación y reproducción en el proyecto de reconstrucción nacional. Este concepto de «recuperación» exigía el retorno a la figura arquetípica de la «perfecta casada»: una encarnación de la mujer cuya esencia estaba estratégicamente destilada para encajar en los paradigmas de sumisión y servidumbre. En consecuencia, podemos afirmar que las mujeres sufrieron una represión política y de género. Entendiendo el concepto de represión en los mismos términos que González Calleja quien lo considera como concepto que engloba desde «la eliminación física al dirigismo de conductas públicas y privadas a través de la imposición de una moral» (Moreno, 2013, p. 2). La literatura de posguerra no fue inmune a estas dinámicas de poder, y la representación de la mujer en muchas obras de este período se ajustó a las convenciones sociales y normas de género de la época, volviendo otra vez a la representación de la «perfecta casada».

En este contexto, la irrupción de la voz de las escritoras de la generación de medio siglo propició una transformación en la representación de la mujer, dando paso a la creación de personajes femeninos que cuestionaban los estereotipos y roles previamente establecidos. Para ellas, la literatura se convirtió en medio de resistencia y expresión de su realidad social y política al emerger como narradoras de un nuevo discurso que interrogó, desafió y redefinió las nociones establecidas del género.

Este estudio se adentra en la exploración de la representación femenina a través de dos obras de Elena Quiroga: *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), con un enfoque particular en el personaje de Tadea Vázquez. Este análisis busca desentrañar cómo, mediante la vida y experiencias de Tadea, Quiroga desafió las construcciones tradicionales de género y tejió una crítica sutil hacia la dictadura.

2. REDESCUBRIENDO A ELENA QUIROGA: TRAYECTORIA Y CONTEXTO LITERARIO

Elena Quiroga de Abarca (1921-1995), según apunta Zatlin (1993), figura entre las escritoras más destacadas de posguerra junto a Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite o Dolores Medio. Este distinguido grupo de escritoras comparte el honor de haber sido galardonadas con el Premio Nadal, aún considerado uno de los reconocimientos más prestigiosos en el ámbito de la narrativa española. Por este motivo, ha sido encasillada dentro de la Generación de los 50, aunque como ella mismo afirmó se sentía «más unida en el tiempo y en la amistad que en lo literario» (citado en Tosolini, 2020, p. 346). No obstante, sí que comparte con ellas la crítica velada a ese sistema patriarcal que invisibilizaba y discriminizaba a las mujeres.

Elena Quiroga fue galardonada en diversas ocasiones a lo largo de su trayectoria literaria: en 1951 recibió el Premio Nadal por *Viento del norte*, en 1960 logró el Premio de la Crítica Catalana gracias *a Tristura* cuya segunda parte, *Escribo tu nombre* le otorgaría el Premio Rómulo Gallegos en 1965. Además, fue la segunda escritora, tras Carmen Conde, que ocupó un sillón en la Real Academia de la Lengua Española (Galdona, 2001). Sin embargo, a pesar de su relevancia, no ha sido plenamente reconocida dentro de la literatura española de posguerra. Tosolini resalta el contraste entre la innovadora contribución de Quiroga al panorama literario de la España franquista y la limitada atención crítica que ha recibido, al señalar que «los trabajos críticos que se la han dedicado son escasos» (Tosolini, 2020, p. 334).

Dentro del panorama literario del siglo XX, la obra de Elena Quiroga se erige como un testimonio de la capacidad transformativa de la narrativa, fusionando la experimentación técnica con un compromiso social. A diferencia de sus contemporáneos, que se inclinaron hacia el realismo social, Quiroga optó por una ruta menos transitada, marcando su distinción a través de la complejidad psicológica y la polifonía narrativa[1].

La publicación de *La Sangre* en 1952 marca un punto de inflexión en la carrera literaria de Quiroga, evidenciando un alejamiento consciente de las corrientes narrativas predominantes para experimentar con el subjetivismo, el fluir de conciencia, los efectos cinematográficos, el monólogo interior o la imprecisión temporal (Barney, 1993; Galdona, 2001; Corujo, 2015). Tal innovación no solo adelanta técnicas que se popularizarían en la literatura española durante los años 60 sino que también sugiere una influencia de figuras literarias como Faulkner[2] (Zatlin, 1977).

La experimentación de Quiroga con técnicas narrativas, particularmente evidente en obras como *Algo pasa en la calle* (1954), destaca por su audacia al romper con las convenciones de la narrativa realista. Al introducir una pluralidad de voces narrativas, Quiroga enriquece la trama y la construcción de sus personajes al mismo tiempo que involucra al lector en un diálogo activo, convirtiéndolo en un cómplice necesario para la deconstrucción y reconstrucción del relato. Este enfoque narrativo ofrece una

[1] Según señala Zatlin (1993) estos rasgos propios de la narrativa quiroguiana los podemos observar ya en *Viento del norte*, novela en la que la autora introdujo elementos que se repetirán en todas sus novelas como «un penetrante análisis psicológico, la creación de personajes auténticos dentro de su contexto sociohistórico, un suave estilo poético y un enfoque temático en la orfandad, la alienación y los prejuicios de clase social» (Zatlin, 1993, p. 11).

[2] Como destaca Sotelo Vázquez, la importancia de Faulkner para la novela española de posguerra fue subrayada por Vilanova en la revista *Destino*. Esta influencia se analiza detalladamente en el estudio de María Elena Bravo, *Faulkner en España*. Bravo demuestra que, durante varios años tras la Guerra Civil, la obra de Faulkner «se convirtió en un reducto de libertad, en un reflejo de la vida que los jóvenes escritores querían vivir y que la literatura más convencional y las circunstancias políticas de aquellos años les escamoteaban» (Sotelo, 2023, p. 136).

variedad de perspectivas a la par que revela la complejidad inherente a la psicología humana y a la interpretación de la realidad.

El prefacio de *Escribo tu nombre* (1965) constituye una invitación explícita a este lector activo estableciendo una dicotomía entre aquellos considerados «no aptos» para su lectura —por su conformismo y falta de introspección— y los «aptos», aquellos en constante búsqueda de significado y libertad:

> QUE no lean este libro los muchachos o muchachas —¿por qué les llamo muchachas y muchachos, con este nombre en agraz, ilusionado y tierno?— que no se han formulado jamás ninguna pregunta interna, que se hallan instalados en la vida como si la vida fuese un lugar, y duermen y no sueñan, y pasean y no andan, y desconocen la inquietud. […]
> PERO ¡ah!…, todos vosotros y vosotras: juventud-Tadea, muchachos y muchachas-Tadea, que pudisteis serlo —ahora adultos— o que lo sois, o que estáis en trance de serlo, o que lo seréis para siempre […]
> TOMAD estas palabras, entrad en este libro que es simplemente la enunciación de vuestra pregunta y mi pregunta, vuestra inquietud y mi inquietud, vuestra ansia y mi ansia, vuestro rigor y mi rigor, vuestra tristeza y mi tristeza.
> Y, a través de este mundo creado, tan nuestro como el propio, nuestra insaciada pasión por la primera y última dignidad del hombre. Os estoy hablando de libertad (Quiroga, 1993, p. 37).

A pesar de las restricciones impuestas por el régimen franquista, Quiroga abordó en sus novelas el matrimonio, el divorcio, la sexualidad femenina y la violencia bélica. Estos temas, más allá de ser simples tramas representan una crítica social, un espejo que refleja las tensiones y contradicciones de la época. Quiroga se sirvió de personajes femeninos para realizar una crítica velada al sistema del franquismo, por ejemplo: Elisa, en *La Soledad Sonora*, Esperanza y Prudencia en *Algo pasa en la calle* y Tadea en *Tristura* y *Escribo tu nombre*.

En *La Soledad Sonora,* por ejemplo, seguimos a Elisa en su trayectoria a través de tres fracasos amorosos: Pedro, Diego y José, que simbolizan la búsqueda constante de la felicidad a través del matrimonio, un ideal socialmente impuesto. La novela detalla cómo, a pesar de sus esfuerzos, Elisa se encuentra recurrentemente refugiada en su soledad, un tema que se introduce desde el principio cuando sube a su habitación buscando un espacio lejos del juicio y las expectativas ajenas:

> Elisa subió a su habitación. Suspiró. ¡Qué bien se hallaba allí, lejos de todos!... De las chicas de su edad, que la hacían sentirse más vieja; de las personas mayores, que pretendían escudriñar su conciencia y analizar su conducta.
> La abuela había dicho que no era tímida y acertaba. No era tímida, no: era salvaje. Necesitaba independencia, espacio y soledad (Quiroga, 1949, p.53).

La conversación de Elisa con su abuela manifiesta también el dilema existencial de Elisa. Las palabras de su abuela se perciben como un recordatorio de su asilamiento «ya lo he observad, Elisa. Eres distinta a todas» (Quiroga, 1949, p. 104). Además, la reflexión final sobre su propia soledad, «venía de la soledad y en soledad vivía» (Quiroga, 1949, p. 104) sugiere una resignación a un destino de aislamiento. A través de la lente de Elisa, se nos invita a reflexionar sobre las dimensiones más profundas de nuestra propia búsqueda de identidad. Al mismo tiempo, observamos cómo en Elisa se empieza a esbozar esa configuración del personaje femenino que no se siente identificada con esos ideales y que se desarrollará en Presencia y, posteriormente, en Tadea, como veremos más adelante[3]. Ser «distinta a todas» implica una desviación de las expectativas de género normativas. La asociación entre la singularidad de Elisa y su soledad refleja la estigmatización de las mujeres que desafían los roles tradicionales.

Esta crítica se hace aún más evidente en *Algo pasa en la calle*, donde Quiroga se centra en el divorcio. La novela se inicia con un evento trágico: la muerte de Ventura, cuyo impacto se narra mediante una llamada telefónica a Esperanza, su esposa, marcando el comienzo de un relato que se adentrará en las complejidades de las relaciones familiares y sociales de la época franquista.

A través de un *flashback*, la narrativa se enriquece con la perspectiva de Ágata, la hija de Ventura, revelando el abandono del hogar por parte de su padre por otra mujer. Ágata confronta a Florián, expresando su incredulidad y dolor:

> Parece mentira... Di que te parece bien, entonces. Todos los hombres os entendéis en cuanto se trata de eso... ¿Te parece bien, irse con una perdida teniendo una mujer y una hija? Dilo. ¿Qué culpa tenía yo? Pues me abandonó... ¿Lo oyes? Y sentencia: Me abandonó (Quiroga, 1954, p. 17).

Este diálogo subraya el sentimiento de traición y abandono experimentado por Ágata y, paralelamente, introduce al lector en la dimensión psicológica y emocional de los personajes. Estamos ante esa mirada subjetiva que comentábamos al inicio de la presentación que nos permite sentir de cerca el dolor y la sensación de abandono que experimenta el personaje.

La relación entre Ventura y Ágata se revela más compleja y afectuosa de lo que inicialmente parece. Quiroga detalla momentos de cercanía y complicidad, como

[3] Presencia comparte rasgos con las «chicas raras»: es huérfana de madre y la calle se configura como un espacio de liberación frente al ambiente carcelario de la casa. La indiferencia de Presencia hacia el matrimonio, aceptándolo solo por la convicción de Ventura de que es lo adecuado, resalta su desapego por las convenciones sociales y su búsqueda de autonomía. Este comportamiento anticipa las cualidades y el desarrollo de Tadea en obras posteriores de Quiroga, como *Tristura* y *Escribo tu nombre*, donde se ahonda en estos temas. Según Torres Nebrera (2013), Presencia se presenta como un esbozo del personaje de Tadea, mostrando la evolución de Quiroga en la creación de personajes femeninos que cuestionan las normas sociales y forjan su propio camino.

cuando Ventura se refugia con Ágata durante las reuniones sociales organizadas por Esperanza, mostrando un vínculo padre-hija que trasciende el mero lazo sanguíneo. «Estaba bailando. ¿Has visto que encanto, Esperanza?» (Quiroga, 1954, p. 39), recuerda Ventura, destacando la alegría y el amor compartido en esos instantes privados. Esta dualidad en la narrativa, entre el sentido de abandono de Ágata y la sensación asfixiante de Ventura, proporciona una visión multidimensional de la situación familiar.

Ágata, por un lado, culpabiliza a su padre, pero conforme avanza la trama, se revela la opresión del hogar de Ventura, y evidencia la necesidad del padre de escapar de la dominación de Esperanza. Además, Ágata descubre las manipulaciones de su madre, quien le privó del afecto paterno: «¿Qué puedo decirte? ¿Que él te adoraba, que se refugiaba junto a ti para escribir, que te miraba embobado mientras bailabas, que él te buscó y penó por ti como no ha penado ni buscado a aquella mujer ni a mí misma?» (Quiroga, 1954, p. 207). Esta revelación cambia la percepción de Ágata sobre su padre, mostrando la complejidad de las relaciones familiares y los malentendidos que pueden distorsionarlas.

Quiroga no solo examina la descomposición familiar sino que también critica las normativas sociales y la moral impuesta por el régimen franquista. La figura de Esperanza, como la esposa legítima y conservadora, encarna la moralidad, los valores y la religión promovidos por el régimen. Su representación como una figura amarga y autoritaria refleja una crítica a la imagen de la «perfecta casada» y la hipocresía de la gente que la rodea. Por otro lado, Presencia, la otra mujer de Ventura, emerge como una verdadera víctima de las circunstancias, cuestionando las leyes y la moralidad de la época, especialmente en relación con el matrimonio y el divorcio.

Algo pasa en la calle de Quiroga es una crítica de las normas sociales y familiares de su tiempo. A través de la desintegración del matrimonio de Ventura y Esperanza, Quiroga ofrece una visión incisiva de las tensiones y contradicciones de la sociedad española bajo el franquismo, revelando las fisuras y las injusticias de un sistema que buscaba controlar la moralidad y las relaciones personales de sus ciudadanos. Esta obra sigue siendo un testimonio poderoso de la resistencia y la crítica social, invitando a una reflexión continua sobre las dinámicas familiares y sociales que configuran nuestras vidas.

3. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN *TRISTURA* (1960) Y *ESCRIBO TU NOMBRE* (1965): LA FIGURA DE TADEA VÁZQUEZ COMO SÍMBOLO DE TRANSGRESIÓN

Tristura y *Escribo tu nombre* son consideradas un *bildungsroman*[4], un género literario enfocado en el crecimiento psicológico y moral de la protagonista desde su infancia o adolescencia hasta su adultez. Según López este crecimiento «está impulsado necesariamente por un sentimiento de extrañamiento, de no pertenecer a una sociedad en la que no encuentra posibilidades de integrarse sin renunciar a la libertad de elegir el modo de hacerlo» (López, 1995, p. 192). En este caso, Tadea evoluciona de su etapa más infantil a una madurez que le lleva a cuestionarse los valores aprendidos. Su transformación se manifiesta en sus relaciones con otros personajes en el caso de *Escribo tu nombre* con Luz, las monjas y el tío Juan y, en el caso de *Tristura*, mediante el monólogo interior y el fluir de conciencia el lector se sumerge en la complejidad de los pensamientos y emociones de Tadea, testigo de su lucha interna y su afán por definir su identidad más allá de las expectativas sociales.

Nuestra heroína, Tadea, aprende a sobrevivir en un entorno adverso, defendiendo sus ideales y su dignidad. A través de su trayectoria, las novelas pueden ser interpretadas como un relato de emancipación femenina, ya que ilustra el proceso de liberación de Tadea de las restricciones sociales y culturales que la oprimen en su condición de mujer. La protagonista rompe con el estereotipo de mujer sumisa y dependiente impuesto, rebelándose contra todo. Tadea es una «chica rara». Martín Gaite se refería a estas protagonistas como «chicas raras», ya que cuestionaban el modelo femenino impulsado por el régimen y no respondían a los modelos de conducta aprobados por el nacionalcatolicismo. Según Martín Gaite (1987, p.111) la chica rara «pone en cuestión la «normalidad» de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar».

Las «chicas raras» comparten una conducta insólita para la época: rehúsan del matrimonio, rechazan la idea de ser únicamente esposa y madre, se mueven en espacios abiertos, la casa se configura como un espacio carcelario y, sobre todo, luchan por su independencia, sorteando los obstáculos que la sociedad va poniendo en su camino. Estas «chicas raras» no se limitan a un simple desvío de las expectativas tradicionales de género; representan, más bien, una confrontación directa con las estructuras de poder que buscan confinar a las mujeres a roles domésticos y subordinados. Esta resistencia se articula con fuerza cuando Tadea declara:

[4] Según López fue una tendencia importante de la novela de posguerra ya que «el número de obras escritas por mujeres podrían agruparse bajo ese rótulo» (López, 1995, p. 17).

> ¿Cómo podía admitir la idea de casarse?
> —No creas, a veces me da pánico… Tengo miedo. ¿A ti no te da miedo?
> —Yo no pienso casarme.
> —No —repetí con fuerza.
> Se echó a reír y me miró con conmiseración.
> —¿Sabes lo que me dijo Antonio? Le conté que tú decías que no te casarías, porque se lo cuento todo, claro; sabe que eres mi amiga, y me dijo: «Son las peores». Espera, no protestes, que no he terminado, mujer. Me dijo: «Las peores» verás en qué, dijo: «las más apasionadas», y «ésas dicen que no, pero lo están deseando». (Quiroga, 1993, p. 519).

Esta conversación, lejos de ser una simple interacción entre personajes, encarna la tensión entre la autonomía individual y las presiones socioculturales, iluminando la manera en que las normas sociales actúan como mecanismos de control sobre las decisiones personales y los deseos de las mujeres a la vez que expresa su rechazo a las normativas sociales sobre el matrimonio y la feminidad.

Al inicio de la narración de *Tristura*, el lector se adentra en los pensamientos de Tadea y ve las estrictas normas de comportamiento que la protagonista tenía que acatar. La protagonista rompe con el estereotipo de mujer sumisa y dependiente impuesto por la sociedad, rebelándose contra todo ya que no se comporta como debería, algo que su tía Concha le recuerda constantemente:

> -No hables con las muchachas. No vayas a la cocina. ¿Qué tienes que decirle a Mariano? No tienes que meterte en las cosas de los mayores. ¿Por qué miras? ¿Qué estás escuchando? Una niña no escucha, no mira a los lados. ¿No tienes a tus primos para hablar? Juega. No hay que tener las manos desocupadas. A correr, a la comba, jardín entero para vosotras, no salgáis de los plátanos, puedes correr y jugar a lo que quieras -¿qué hacen las niñas frente a las dalias?, las niñas no están solas, las niñas no hacen apartes, todo lo que se habla se puede decir delante de la profesora. En todas partes te ve Dios. En los plátanos, en los pasillos, en la cama. Hasta cuando ‹ estás dormida está Dios, no hay que tenerle miedo a nada. Las muchachas con las muchachas. las niñas con las niñas. ¿Qué tienes que ir donde está la Diana? Los niños no andan con los perros. Deja a la Diana. Todas las horas del día ocupadas, la imaginación es mala consejera. La imaginación es mala consejera. La imaginación es mala consejera. No se echa una así sobre las cosas. Se anda despacio. Buenos modales. Sin forzarse. No levantes la voz. No levantes la voz, no somos sordos. Articula, que la abuela no te oye. ¿Ahora qué te pasa? No se llora. Se traga una las lágrimas. Vergüenza. No se puede andar así, exhibiéndose. Pudor. Pudor.
>
> Pudor servía para las lágrimas, servía para las faldas.
>
> -Tápate las rodillas. No cruces las piernas. Las piernas juntas. En un crimen supieron quién lo hizo porque abrió las rodillas, porque juntó las rodillas, abrió las rodillas, un cuchillo. ¿Y qué, la oscuridad? No pasa nada Aquí no hay ladrones. ¿Qué te van a robar? Conciencia tranquila. […] (Quiroga, 2023, p. 26).

La protagonista se encuentra sometida a un conjunto de restricciones que buscan limitar su interacción con el mundo y moldearla a la imagen de una mujer sumisa y dependiente. En este contexto, Quiroga nos presenta un eco de la represión de la identidad femenina: «lo que importa es ser buena. No basta ser, hay que parecer. Lo que importa es ser buena. No basta ser. Parecer. Importa. Parecer» (Quiroga, 2023, p. 90). Esta declaración sintetiza la esencia de la represión de la identidad femenina bajo el franquismo, enfatizando la importancia de la apariencia sobre el ser auténtico. Este mantra refleja una preocupación por cómo son percibidas las mujeres, relegando sus verdaderas cualidades y logros personales a un segundo plano. La valoración de la mujer, como demuestra la narrativa de Quiroga, se ata intrínsecamente a su adherencia a los valores conservadores y patriarcales, destacando cómo la sociedad dictaba no solo cómo debía actuar una mujer, sino también cómo debía ser reconocida y valorada.

Es en el capítulo 49 de *Escribo tu nombre* cuando vemos el inicio del despertar de Tadea. Este despertar simboliza el inicio de una transformación, un cuestionamiento de las estructuras y normativas: «Me pareció que estábamos cambiando. De repente me di cuenta, aunque debía de a ver sido una evolución gradual. Pensaba "¿cuándo empezó?"» (Quiroga, 1993, p. 356).

La decisión de Tadea de no regresar al internado, lugar que considera restrictivo y limitante, es un acto de rebeldía que pone de manifiesto su deseo de enfrentarse a la verdad y buscar su propio camino, rechazando las expectativas tradicionales impuestas a las mujeres:

> […] No me importaba qué iba a pasar, ni qué dirían en casa, iba a enfrentarme con la verdad sin que nadie fuese capaz de quebrantarme.
> No volvería. Mi sitio no era allí: que regresarán las que esperaban algo, o las que quería dejar correr el tiempo. Yo quería ser el tiempo mismo, cualquier cosa menos aquella criatura engañada, pretendida embaucar (Quiroga, 1993, p. 575).

Esta firme declaración no solo evidencia su rechazo a las expectativas tradicionales impuestas a las mujeres, sino que también resalta su lucha por una independencia personal y la redefinición de los espacios femeninos dentro de una sociedad restrictiva. La historia de Tadea se convierte, entonces, en un poderoso testimonio de resistencia y emancipación, que inspira a cuestionar y trascender los límites impuestos por estructuras sociales y culturales.

A lo largo de la narración, Elena Quiroga crítica esa falta de libertad y el internado religioso se configura como un microcosmos de la sociedad española. La protagonista, al igual que otras «chicas raras»[5], encuentra en su entorno —ya sea la casa o, en el caso

[5] Andrea en *Nada* (1945) de Carmen Laforet, Lena Rivero en *Nosotros, los Rivero* (1953) y *El pez sigue flotando* (1959) de Dolores Medio o Matia en *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute.

de Tadea, también en el convento— un símbolo del encierro y de la opresión en contraposición a espacios abiertos que representan la libertad. En *Tristura* la casa familiar, con la tía Concha como figura central, sirve como microcosmos de la represión social y cultural predominante en la España de la posguerra. Encarnando los valores conservadores, la tía Concha defiende fervientemente una educación tradicional y promueve la sumisión femenina, actuando como bastión de la moralidad del nacionalcatolicismo. Su presencia convierte la casa en un espacio de control y restricción, pero enraizado en las normas sociales y familiares que buscan limitar el desarrollo personal y la autonomía de la mujer. La narrativa se extiende en *Escribo tu nombre*, donde Quiroga presenta dos espacios contrapuestos: el convento y el mundo exterior. Freda profundiza en esta distinción, identificando el convento como «el lugar de la ignorancia», criticado por ser «un espacio que limita el conocimiento y la educación» (Freda, 2021, p. 67). Esta descripción subraya el papel del convento no solo como una localización física sino como un símbolo de la ideología conservadora dominante que frena el desarrollo intelectual y personal de los individuos confinados en él. En marcado contraste, el espacio exterior al convento se revela como un ámbito de posibilidades, un lugar de crecimiento personal y una libertad relativa, menos cohibido por tabúes y restricciones. Esta dicotomía entre el interior represivo y el exterior liberador refleja la lucha constante entre la conformidad impuesta y la búsqueda de emancipación, un tema recurrente en las novelas de formación.

Escribo tu nombre se inicia con los recuerdos de una Tadea adulta rememorando su estancia en el internado religioso y es significativo que lo primero que dice haga referencia a la libertad. Tadea recuerda:

> Algún día escribí libertad. Mucho más tarde. No aquel invierno primero del colegio, ni el siguiente. […] tenía trece años cuando escribí libertad, quizá después de una clase de historia […] o de toparme contra el muro del monte en el colegio […] (Quiroga, 1993, p. 44).

Esta reflexión inicial establece la libertad como un *leitmotiv* central de la obra, al tiempo que introduce la constante búsqueda de Tadea por un espacio de autonomía personal y colectiva dentro de una estructura opresiva. Esta crítica no solo se manifiesta a través de Tadea, sino también en las voces de sus compañeras, quienes igualmente cuestionan y desafían las limitaciones impuestas por su entorno, representando un microcosmos de la lucha contra la opresión y el control ejercidos sobre las mujeres en la sociedad de la época:

> Pero Elvira decía a veces cosas que yo había escuchado a Carola.
> No tenemos libertad para…

> ¿Qué dice usted?
> No tenemos libertad para hacer no hacer nada.
> No necesitan ustedes la libertad para nada. ¿Qué falta les hace la libertad? Esto no es una cárcel[6] para ustedes, supongo.
> La Madre Hornedo preguntó:
> ¿Qué quiere usted decir con libertad?
> Poder escoger entre dos cosas o más. Poder decidir (Quiroga, 1993, p. 361).

Al iniciar su obra con reflexiones sobre la libertad y profundizar en esta temática mediante diálogos y conflictos personales, Quiroga cuestiona las normas opresivas a la vez que eleva la elección a una posición central en la concepción de la dignidad humana. De esta forma, la obra se transforma en un entorno de diálogo y meditación sobre el significado y la importancia de la libertad en una sociedad que intenta restringir y moldear los comportamientos sociales. Como señaló Antonio Vilanova (1995, p. 274) estamos ante «un valiente y apasionad alegato a favor de la libertad humana, basada en el derecho a la propia dignidad y a la capacidad de elegir».

La crítica se articula de manera aún más directa en las reflexiones y confrontaciones de Tadea contra la autoridad conventual, cuestionando la imposición de una única perspectiva y denunciando el intento de moldear a las internas a imagen de sus educadoras, rechazando cualquier atisbo de individualidad o pensamiento crítico.

> No perdonaba que se nos dijeran las cosas a medias, que se nos presentase siempre una cara, la misma, ordenada, tranquila, correcta, cuando ya presentía el otro perfil; que se abusase de mi credulidad. Pero ahora esperaba: oía y esperaba para saber la verdad (Quiroga, 1993, p. 370).

Hacia el final de la obra, la subversión de Tadea se torna más explícita, cuestionando la intención de mantener a las jóvenes «ciegas y mudas», sin capacidad de opinión propia, y denunciando la obsoleta mentalidad de sus educadoras. Este rechazo por conformarse con la herencia ideológica de generaciones anteriores y la apelación a los «otros tiempos» en los que viven subraya un anhelo de cambio y progreso, tanto personal como colectivo:

> Queréis tenernos ciegos y mudos, sin opinión propia, y que de allí pasemos a ser un remedo vuestro, iguales que vosotras: a eso lo llamáis portarse bien. Vuestras costumbres, vuestros modales, vuestras ideas, hasta vuestra manera de hablar. ¿Por qué? Nada de eso es una herencia. Ya está bien. Son otros tiempos; estamos en 1936, no en vuestra época. (Quiroga, 1993, p. 547).

[6] En las novelas de formación, las «chicas raras» perciben el espacio doméstico como una suerte de prisión, lo que hace particularmente significativa la comparación de la autora entre el convento y una cárcel.

Como apunta Galdona Pérez nacer mujer en aquella sociedad suponía una limitación que se iniciaba en la niñez. Se trataba como nos recuerda Martín Gaite en *Usos amorosos de la posguerra española* «de velar por la inocencia de las niñas [fomentando] en ellas de que había cosas de las que no tenían por qué enterarse». Esta dinámica de censura y protección moldea la experiencia de la protagonista, quien comienza a cuestionar las restricciones impuestas sobre su género y educación.

Dentro de este marco, Quiroga despliega en *Tristura* y *Escribo tu nombre* una crítica penetrante hacia el doble filo de la educación en su época: por un lado, la esfera religiosa, y por el otro, el conjunto de normas morales estrictas. Estos sistemas buscaban controlar el comportamiento y limitar el pensamiento independiente, enfatizando la «culpabilidad e imperfección del ser humano», como lo destaca Zovko. Estamos ante un «testimonio imprescindible de la castrante educación femenina en la España de posguerra» (Sotelo Vázquez, 2023, p. 151). En este contexto, incluso el descanso no ofrece escape, ya que la tía Concha recuerda a nuestra protagonista que: «hasta cuando estás dormida está Dios» (Quiroga, 2023, p. 26), marcando cada acto como potencialmente desobediente. Este ambiente de vigilancia constante y la omnipresencia de un juicio moral inflexible despiertan en la protagonista un rechazo hacia la narrativa que se le ha impuesto desde la infancia.

Hacia el final de la novela, el despertar de Tadea se vincula estrechamente con una creciente crítica hacia la educación religiosa puesto que empieza a cuestionar las enseñanzas recibidas, especialmente aquellas que considera triviales, como las maneras de tomar el té, saludar o comportarse en un salón (Quiroga, 1993, p. 562). A través de la lente de Quiroga, observamos cómo la educación, lejos de ser un camino hacia el conocimiento y la libertad, se convierte en un instrumento de control, una barrera que las jóvenes deben desafiar para encontrar su propia voz.

4. CONCLUSIONES

La producción literaria de este tiempo ofrece una ventana a las luchas y aspiraciones de una sociedad, en un contexto en el que la rigidez moral y el control cultural ejercidos buscaban moldear la expresión y el comportamiento social. En este sentido, Elena Quiroga representó la vida de la mujer en la España de posguerra y en su universo literario abordó temas sensibles y críticos en la España de posguerra como el matrimonio, el divorcio, la sexualidad femenina, la educación femenina o la moralidad, así como cuestionó los roles de género y la intransigencia religiosa.

La figura de Tadea Vázquez, como símbolo de la transgresión y el cuestionamiento de los roles tradicionalmente asignados a la mujer, representa la lucha

constante por la libertad y la autenticidad en una sociedad opresiva y patriarcal. La obra de Quiroga, en este sentido, se convierte en un espacio de subversión donde la narrativa femenina trasciende los límites impuestos por el régimen franquista y la tradición literaria dominante, ofreciendo una visión crítica que invita a la reflexión sobre la condición humana y la búsqueda de la identidad.

La obra de Quiroga constituye un ejemplo de autoconciencia y liberación, posicionando a nuestra heroína en el centro de una resistencia literaria que articula una visión de la mujer como ser autónomo y libre. En un tiempo marcado por la censura, donde los límites de la expresión estaban estrictamente vigilados, las escritoras de la generación de medio siglo, junto a las denominadas «chicas raras», encontraron eco entre muchas mujeres españolas, representando un feminismo en ciernes que desafiaba los cánones tradicionales y abogaba por una emancipación que iba más allá de los confines de la feminidad impuesta.

Estas figuras literarias se erigen como íconos de un feminismo que lucha por romper con los mitos de la feminidad, subrayando el derecho a la autodeterminación, a defender los avances ya logrados y a reivindicar la conquista de nuevos derechos. Como bien reclama nuestra heroína, «teníamos que defender lo conseguido, exigiríamos nuestros incipientes derechos. Teníamos derecho a elegir» (Quiroga, 1993, p. 561), esta cita encapsula el espíritu de la lucha por la autodeterminación femenina, que atraviesa la obra de Quiroga.

Además, la experimentación técnica de Quiroga, junto con su compromiso social, la posicionan como una precursora de las tendencias narrativas que se consolidarían en décadas posteriores, mostrando una complejidad y profundidad que merece ser analizada y valorada en su justa medida. Por lo que consideramos que se debe reconsiderar y revalorizar el lugar de Elena Quiroga dentro de la literatura española, reconociendo su contribución a la crítica social y a la transformación de la narrativa contemporánea.

OBRAS CITADAS

Bravo, M.-E. (1985). *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra.* Península.

Ciplijauskaité, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona.* Anthropos.

Corujo Martín, I. (2015). El árbol-narrador en La Sangre de Elena Quiroga: lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española. Lucero. *A Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24(1), 20-28. https://lucero-journal.squarespace.com/el-rbol-narrador-en-la-sangre

Corujo Martín, I. (2016). La voz femenina en los márgenes de la posguerra española: matricidio y transexualidad narrativa en La careta de Elena Quiroga. *Cuadernos de Aleph*, 8,13-33. https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2016/02.pdf

Freda, L. (2021). Encierro y liberación de la narradora en Escribo tu nombre de Elena Quiroga *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, (9). https://doi.org/10.25965/trahs.3534

Galdona Pérez, R. I (2001). D*iscurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Instituto Canario de la mujer.

Leggott, S. (2014). Negotiating censorship in the postwar Spanish novel. Divorce and civil marriage in Elena's Quiroga Algo pasa en la calle (1954). *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2, 121-144. https://doi.org/10.5944/rei.vol.2.2014.12949

López, F. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Pliegos.

Lozano Mijares, P. (2017). *El papel de las mujeres en la literatura*. Santillana.

Martín Gaite, C. (1987). *Desde la ventana*. Espasa-Calpe.

Pérez, J. (Coord.). (1983). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Porrúa Turanzas.

Quiroga, E. (1949). *La soledad sonora*. Espasa Calpe.

Quiroga, E. (1954). *Algo pasa en la calle*. Destino.

Quiroga, E. (1993). *Escribo tu nombre*. Ed. Zatlin-Boring, P. Espasa Calpe.

Quiroga, E. (2013). *La enferma*. Ed. Torres Nebrera, G. Cátedra.

Quiroga, E. (2023). *Tristura*. Bamba Ed.

Sobejano, G. (1975). Novela española de nuestro tiempo. Prensa Española.

Soldevila, I. (1980). *La novela desde 1936*. Alhambra.

Sotelo Vázquez, M. (2023). La educación femenina en Escribo tu nombre de Elena Quiroga. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIX-3, pp. 135-153.

Torres Bitter, B. (2001). *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura de Elena Quiroga*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Málaga.

Tosolini, G. (2020). El Presente profundo de Elena Quiroga: instantánea social y experimentalismo. En Romero Morales, Y; Cerullo, L. (eds.), *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo* (pp. 343-364). Eolas

Vidal Orotuño, J.M. (2013). Actualidad de Elena Quiroga. Monteagudo. *Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, pp. 267-270.

Vidal Ortuño, J. M. (2013). *Actualidad de Elena Quiroga*. Universidad de Murcia, Editum. http://hdl.handle.net/10201/44756

Vilanova, A. (1995). Elena Quiroga: del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico. En *Novela y sociedad en la España de la postguerra* (pp. 269-277). Lumen.

Villanueva Prieto, D. (2019). La trayectoria novelística de Elena Quiroga. *Volvoreta: revista de literatura, xomalismo e historia do cinema*, 3, 123-138. https://b847efec-f217-41e6-810b-7579ae3a4165.filesusr.com/ugd/1b4cc4_ad5f8fc6c7ad46f2aa9cb2c2e919d838.pdf

Zatlin-Boring, P. (1977). *Elena Quiroga*. Twayne Publishers.

Zatlin-Boring, P. (1977). Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga. *Comparative Literature Studies*, 14, 166-176.

Zovko, M. (2010). Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga. *Itinerarios*, 12, 223-238.

Moreno, Mónica (2013). La dictadura franquista y la represión de las mujeres. En Nash, M. (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. (pp. 1-21) Comares.

VOCES FEMENINAS EN *REBELIÓN DE LOS OFICIOS INÚTILES.*[1] REPRESENTACIÓN DE LA MUJER Y REIVINDICACIÓN DE LOS OFICIOS EN EL *SINDICATO DE OFICIOS VARIOS*

Isabella Gordillo Ordóñez
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN: LA INFLUENCIA DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA COLOMBIANA Y LA PRESENCIA DE COMO ACTIVO POLÍTICO Y RESISTENTE.

Las cicatrices, pues, son las costuras
de la memoria

Piedad Bonnett

Cuando se habla de violencia y guerra en Colombia, de manera consustancial también se habla de mujer. Es sabido que las mujeres son principales víctimas de estos hechos, pero se cubre su inminente presencia política. Entre los años 1960 y 1970, el país expone su lado más hegemónico, en el que la figura de mujer es reconocida por ser madre, hermana, esposa o hija. Desde una alienación, se afianza el concepto de rol femenino, correspondiendo este a la maternidad y a lo doméstico. Sin embargo, después de estas décadas que tuvieron tanta afección política, inicia un proceso detractor, en el que comienza a reflejarse desde la participación activa de las mujeres en la guerra, en grupos armados subversivos, hasta mujeres que posteriormente reflejan y hablan a modo de demanda toda esta vivencia. Por esto, referirse a la historia de las mujeres, es también la historia del país, del tiempo y la cultura. No son las colombianas meramente

[1] Ferreira, D. (2020) *Rebelión de los oficios inútiles.* Alfaguara.

receptoras de ideología, sino también figuras activas que cotidianizan lo político, y lo acercan a lo personal. Este recorrido histórico colombiano de brutalidad, deja una impronta notable en la literatura, en la que no nos encontramos precisamente con una etopeya de la guerra. Lo que se refleja en esta literatura es ese rezago de derrotas y de desconsuelo. Aunque desde el reconocido *Bogotazo*, se puede reflejar esta literatura que denuncia, como es el caso de la novela *La Vorágine* (1924), es después de los 70 cuando comenzamos a evidenciar una materialización más concreta con Gabriel García Márques, Fernando Vallejo o Andre Caicedo. Pero, más importante aún, después de esta década es cuando mujeres como Mercedes Carranza, se empoderan de la literatura como queja a la coerción. En la literatura posterior a estas décadas, tenemos autoras como Laura Restrepo o Piedad Bonnett que muestran de forma explicita o más figurada, esta memoria nacional.

El propósito de este trabajo es resaltar esta reminiscencia colombiana personificada por los personajes de la novela *Rebelión de los oficios inútiles* de Daniel Ferreira, Ana Dolores Larrota y Senaida, que representan la efigie de todas las mujeres que participaron entre otras cosas en la transición de mujer como parte de la familia tradicional a un rol de mujer activa en la lucha y el ámbito público. En este sentido generar una aproximación a la problemática social y política del país. Así el autor santandereano, que sufre algunos años álgidos de violencia en el país, plasma esta cicatriz histórica en una pentalogía literaria. Un ejemplo es la obra en cuestión.

2. DÉCADA DE LOS 70 EN COLOMBIA, FRENTE NACIONAL

La trama de la novela escrita por Ferreira se desenvuelve en el marco histórico de Colombia durante la década de los 70, que coincide con la culminación del Frente Nacional, movimiento que aunque se instaura con diversos intereses, que no mencionaré en esta ocasión, el principal era *terminar* con el confrontamiento bipartidista entre conservadores y liberales. El fracaso del mismo desencadena la continuidad del conflicto armado en Colombia. La finalización, entonces, del FN, genera una situación de excepción que previa la constitución entonces vigente. En estas circunstancias el presidente tenía mayor libertad de poder, del mismo modo los militares tenían total libertad de no seguir los cauces establecidos en las leyes que protegían los derechos ciudadanos. La relevancia de este contexto político se presenta de forma sustancial en la obra, ya que a lo largo de las tres historias que nos narra el autor, se evidencia un abuso de poder gubernamental que lejos de ser una ficción, representa perfectamente lo que fue Colombia desde la fundación oficial de las Fuerzas Armadas Revolucionarias De Colombia (FARC) en 1964 y toda la década siguiente, que abraza la Teoría de la Lucha de Clases. En consecuencia, se evidencian muchos de los sucesos históricos más

importantes en el país, incluyendo reformas políticas, transiciones en medio de crisis, en consecuencia la consolidación de nuevos grupos insurgentes que emergen como oposición a los partidos políticos de ultraderecha. También en 1970 el país atravesaba la posesión de presidencia de Misael Pastrana Borrero, cuarto presidente del (FN) quien establece el Sistema de Unidades de Poder Adquisitivo (UPAC), con aspiraciones a impulsar la industria de producción, pero, termina en una crisis económica muy grave para el país, debido a un desborde en la inflación. A su vez, durante su último año de presidencia, surge el M-19 (Movimiento 19 de abril) grupo que *roba* de la Quinta de Bolívar la espada del Libertador en respuesta al famoso fraude electoral con el que Pastrana había conseguido la presidencia. Por el mismo motivo los grupos armados crecen y tienen una participación más activa en sus actos acto subversivos. Poco después, en 1973 comienzan los conflictos paramilitares. Comprendiendo que el gobierno imperante era la dictadura, por medio de golpes militares se comienzan a imponer nuevos regímenes autoritarios. El nuevo sistema reprimió todos los medios de oposición de la guerrilla y aplicó nuevos modelos económicos neoliberales. Aunque podríamos mencionar muchos sucesos más, ocurridos durante esta década, nos quedaremos por el momento con los ya mencionados.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES: ANA Y SENEIDA COMO REPRESENTACIÓN FEMENINA

«Era el 20 de abril de 1970, Ana Dolores Larrota estaba muerta, el Sindicato de Oficios Varios acéfalos, las elecciones presidenciales en entredicho, una columna de humo negro se levantaba en el centro del parque principal» (Ferreira, 2020, p. 195)

Ana Dolores Larrota, la protagonista de la novela, fue víctictima de un asesinato organizado en la misma celda en la que se encontraba presa después de ser juzgada por liderar el *Sindicato de Oficios Varios*. Un destino trágico para una mujer rebelde que luchaba por los derechos de todas y todos. A pesar de que Ana es meramente un personaje de ficción, Colombia tuvo muchos personajes reales que cumplían con el arquetipo; mujeres como Manuela Beltrán, Antonia Santos, Policarpa Salavarrieta, Felicidad Campos: mujeres que se opusieron a la opresión. Ahora el autor nos reivindica estos personajes, desde la literatura, con Larrota.

Ferreira es fiel a la historia de barbarie en la que se desarrolló Colombia, representando la represión, la desaparición forzada, el genocidio, y sobre todo; la política de *tierra arrasada*[2]. Aunque no se mencione directamente en las líneas de la

[2] Entendiendo este concepto como la política que permitió, que las aldeas fueran devastadas; los indígenas torturados y brutalmente asesinados; las mujeres violadas; los niños golpeados hasta la

novela, Ana vivió el desplazamiento forzado, como muchos campesinos en el país. Fuera de la ficción, este hecho marca una transición de posición femenina, antes impuesta como miembro de una familia tradicional atribuidas a las creencias infundadas en el *País del Sangrado Corazón de Jesús*, a este nuevo rol de mujer que lucha activa y públicamente en la sociedad, reivindicando y exponiendo el dolor como muestra de inconformidad.

Como se explica en el párrafo siguiente:

Dichos hogares, en especial, han debido ver cuán radicalmente se ha transformado la idea tradicional de familia en Colombia, pues muchas veces se desplazan cuando el padre o los hijos mayores han sido asesinados y, así la familia queda sin núcleo y debe reestructurarse (Revista Semana Sostenible, 2015).

En efecto, Ferreira nos cuenta como el hijo de Ana muere en medio de un tiroteo, que fue rezago de violencia que queda en el país después de que ocurre el Bogotazo y la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Posteriormente, su hermano muere y es damnificado por violencia, debido a que en el momento de su muerte se hallaba en una lancha cargada de tubos de explosivos que iban dirigidos como un atentado hacia la policía y poco tiempo después su esposo se suicida por depresión. Ana entonces, como las demás mujeres campesinas del momento, tiene un cambio de rol por dos motivos fundamentales: el primero es que ahora ella debe ver por su propio sustento; el segundo es, que la Cordillera de los Cobardes (pueblo en el que habitaban los personajes) era olvidado por el estado, y los oficios que realizaban eran considerados trabajos inútiles, por lo mismo, muy mal pagos. Esto y explicando brevemente el concepto de inutilidad que maneja el autor en la obra, eran los trabajos que nadie quería.

Estos oficios inutiles, eran trabajos del pueblo, y que no significaban mucho en el mundo burocrático. Entonces las lavanderas de ropa, los profesores, los periodistas, filósofos, campesinos, vendedores de verduras, entre otros, eran simplemente olvidados en la sociedad, incluso eran una amenaza en potencia para el pueblo tradicional y conservador colombiano, que también es representado en la novela. Como un grupo que surge en oposición a las huelgas, llamados *Sociedad del hierro para la defensa de la propiedad, familia y tradición*, que resulta una contrapartida totalmente a favor de la extrema derecha. De este modo el Sindicato de Oficios Varios es una representación bastante real de la época. Si bien podría ser una ejemplicifación de cualquiera de los grupos insurgentes que protestaban por los derechos más básicos, que no son cubiertos por el Estado, en la novela se especifica que lo que ellos buscan no es derrocarlo, ni mantener una posición de izquierda. La causa principal, tanto en la novela como en la realidad insurgente colombiana, tienen una misma finalidad: representar la voz de un pueblo que

muerte o lanzados vivos a las fosas comunes, o bien, secuestrados para servir de esclavos. Contextualizado con el siglo anterior en Colombia.

se quedó sin visibilidad gubernamental, reivindicar los derechos de los campesinos que fueron excluidos políticamente y expropiados de sus tierras, a fin de cuentas, dar cara por los olvidados.

> Somos gente que vende el sudor de su cuerpo, gente que se gana el pan con las manos y la fuerza física en oficios que la mayoría no quieren tener …
> Esto es una rebelión de los oficios inútiles: Una insurrección doméstica cuyo objetivo es reivindicar derechos que nos han sido negados en nuestro territorio (Ferreira, 2020, p. 159)

Ana Larrota hija de una madre capitana de la Batalla de Palonegro y de un padre ex coronel de cuadrilla, pasa de tener un rol de víctima pasiva de la violencia, a ser un agente de empoderamiento activo que lucha por la búsqueda de construcción de un proceso de paz, liderando el sindicato y teniendo en primera instancia intervenciones pasivas como lo son las huelgas de hambre, o tomas pasivas dentro de la novela. Aunque se han mencionado en su mayoría, grupos alzados en armas que están en militancia, también en la realidad colombiana, ha habido y siguen aún asociaciones que promulgan la igualdad social, sin la utilización de violencia, como es el caso de Nacional de Mujeres Campesinas e Indígenas en Colombia (ANMUCIC). Las mujeres campesinas y mujeres indígenas, que en respuesta a esta violencia que las afecta de forma directa.

Seneida, íntima amiga de Larrota, que también muere durante una jornada laboral desprovista de respaldo legal, ejemplifica la complejidad de la situación laboral que enfrentan las mujeres campesinas en Colombia. Estas mujeres, madres, viudas y algunas desplazadas a entornos urbanos, se veían obligadas a trabajar extensas jornadas, superando las 14 horas diarias, para garantizar su sustento diario.

En el contexto ficticio presentado por Ferreira, estas mujeres llevaban a cabo tareas tan fundamentales como lavar ropa en las orillas del río debido a la falta de infraestructuras gubernamentales, como acueductos y lavaderos, que se les habían prometido. Además, se involucraban en actividades como trabajar en el mercado y participar en la cosecha, entre otras labores, lo que pone en cuestión una distinción entre trabajo, labor y oficio. Así lo refleja el autor: «Creo no solo que el trabajo, sino el derecho a relacionarse y divertirse debería ser un privilegio tanto de las mujeres como de los hombres» (Ferreira, 2020, pág. 160)

Abogar por el reconocimiento del derecho de mujeres y hombres no solo al trabajo, sino también a relacionarse y disfrutar, resuena de manera contundente en este contexto. La tragedia de Seneida y las experiencias de las mujeres campesinas subrayan la necesidad de no solo abordar las condiciones laborales precarias, sino también de garantizar el acceso a una vida plena, donde el derecho a la diversión y las relaciones sea reconocido como un privilegio colectivo. En este sentido, la narrativa resalta una

urgencia de trascender la desigualdad de género y las condiciones adversas, abogando por un enfoque integral que promueva la equidad y el bienestar general.

Las injusticias vistas por Ana a lo largo de su vida, la llevan posteriormente a liderar el Sindicato de oficios varios que, entre huelgas y descontentos, termina desencadenando la invasión de unos predios, propiedad del Señor Alemán, personaje importante en la novela, cumpliendo el papel de un terrateniente que quería construir un lugar, inspirado en la Europa que visito en su juventud. Esta invasión se genera como una huelga de los trabajadores de la alcaldía del pueblo, a este mismo reclamo se unen los trabajadores de la construcción *Club Kiwanis* (Nombre que le da Alemán a su proyecto arquitectónico), reclamando por una suma de dinero atrasado y malos tratos del dueño. Además de la precariedad laboral en la que estaban los protestantes. Es importante mencionar que las tierras que estaban siendo invadidas ante la ley eran un premio simbólico heredado de sus antecesores. Esto es así porque estas tierras tiempo atrás habían sido arrebatadas a los por combatientes de la *Guerra de los mil días*[3].

Larrota no solo sufre la violencia generada por el mismo país, también sufre una violencia judicial. Recordando que aunque la obra está contextualizada en los 70 no es hasta los 90, finalizando la *Guerra Fría*, que se reconoce el papel participativo de las mujeres, más allá de un simple apoyo en las funciones delegadas a los hombres. En la obra vemos reflejado el amedrentamiento y la hostilidad se tiene hacia el personaje de Larrota, que recibía durante el juicio, por parte del fiscal:

> ¿Qué hace una mujer y entrada en años, como usted, liderando una huelga e invitando a una rebelión popular?
> - Usted está imponiendo un prejuicio sobre una mujer que es un ser humano, que trabaja, que piensa por sí misma, que puede ver la injusticia y enfrentarse a ella como cualquiera que tome conciencia de la desigualdad y el abuso.
> ¿Qué papel cumplen las mujeres en la rebelión?
> - Las mujeres, que han estado integradas tradicionalmente a la cocina y el lavadero y la crianza y el aseo, ahora están integradas a la lucha
> ¿Qué acciones de apoyo realizan las mujeres que participan en esta rebelión?
> - Las responsabilidades en esta toma son de todos los que han participado en ella, Hombres y mujeres por igual. Todos cocinamos, por turnos. Todos vigilamos, por turnos. Todos trabajamos en el levantamiento de las tiendas y en la limpieza del barrio y en la recolección de agua. Todos cuidamos de los niños. Las mujeres no están subordinadas a oficios específicos, y los hombres no están delegados a trabajos exclusivos. En esta toma de terrenos nadie es subalterno de nadie. Todos vinimos voluntariamente. Los líderes solo somos voceros del colectivo. En mi ausencia, cualquier otro puede asumir la vocería del conjunto. En la ausencia de cualquiera, otro tomará su trabajo y lo desempeñará con destreza para llegar al final de la lucha. (Ferreira, 2020, pp. 157 – 158)

[3] Véase en Vanegas, I. (2016). Lo inevitable y lo fortuito de la violencia política. el liberalismo y la guerra de los mil días. *Memoria y Sociedad*, 20(40), 152-168.

Rompiendo la idea de *praxis*, en el sentido que critica Adorno en su teoría de la libertad negativa, en la que se piensa que la libertad se encuentra en el conocimiento y no en la acción, se transmuta, llegando a asemejarse incluso a la perspectiva dusseliana que asevera, que la verdadera libertad recae en primera instancia en vivir y sentir, lo que sufre el oprimido.

En este sentido, vemos como Larrota, lejos de tener una muerte impía en su celda, muere representando a su vez y de manera simbólica la libertad del oprimido. Es desde el dolor y la memoria desde la cual se puede tener una verdadera liberación, consecuentemente debe llevarse a la acción política. En una perspectiva fenomenológica, la experiencia de Larrota puede ser interpretada como una manifestación del *ser-para-otro* en la que la conciencia se encuentra en una relación dialéctica con el mundo y con los otros. Su testimonio desafía la concepción tradicional de la identidad femenina, erosionando las categorías preestablecidas impuestas por la sociedad patriarcal. Desde una perspectiva foucaultiana, su discurso revela las dinámicas de poder en juego dentro del sistema judicial, donde el fiscal actúa como un agente del poder disciplinario, intentando subyugar a Larrota a través de la coerción y el control. Sin embargo, esta resiste a esta forma de sujeción, desafiando las normas establecidas y afirmando su agencia como sujeto político. Su narrativa encarna así una forma de resistencia subversiva, que socava las estructuras de dominación y abre posibilidades para la emancipación individual y colectiva. En última instancia, la experiencia de Larrota trasciende la dicotomía entre teoría y praxis, revelando la interconexión entre la reflexión filosófica y la acción política, y destacando la importancia de la conciencia crítica y la resistencia activa en la búsqueda de la libertad y la justicia:

> Hay que actuar como una rata, Martina. Una pobre rata de alcantarilla que vemos venir produce miedo, ¿por qué? Una rata no podrá hacernos mucho daño, en realidad. Podrá mordernos, tal vez, si se siente acorralada, pero nosotras podemos aplastarlas con un palo, o despanzurrarla de un tablazo. Sin embargo, le tenemos más miedo nosotras a ella que la rata a nosotras. Cuando la vemos correr, sentimos la sangre helarse y buscamos una silla o salimos corriendo lejos de su alcance… somos superiores a sus fuerzas, podemos arrancarle la cabeza, sacarle su intestino de rata asquerosa y marcharnos de esa sangre mezquina como si nada; pero aun así, Martina, es ella la que nos produce terror a nosotras. (Ferreira, 2020, p. 245)

> Ahora es aquella anciana insignificante la que actúa como si no tuviera nada que perder. Su cuerpo erguido ocupa el centro de la celda. No se le dará la espalda un solo segundo. Está atenta a sus movimientos. Armada también. Todo lance tendrá uno de respuesta. Martina siente que el rostro se le cubre de un sudor frío. Un temblor y un jadeo se apropian de su cuerpo y que ya no le abandonarán mientras la noche termina en esa celda con la víctima y la atacante heridas de muerte, las dos nadando en un charco de sangre.(Ferreira, 2020, p. 246)

Larrota encarna un papel libertario, pero, entendiendose esta libertad en primera instancia desde lo individual, y exteriorizándolo luego a lo colectivo. De esta forma, se configura de este modo la vida misma, teniendo una verdadera apropiación desde el pensamiento hasta la acción. Pero sería un error decir que este poder de voluntad y liberación política y personal está únicamente atribuida al conocimiento, como afirma Marta Tafalla:

> Mientras tanto, en una sociedad no libre, allí donde la libertad completa no puede existir, queda una única posibilidad de libertad para el individuo y este debe esforzarse por ella. Es la libertad que nace desde el conocimiento y se desarrolla con la actitud crítica, su fuerza radica en la negatividad, es decir (no) a la libertad que la sociedad pretende imponerle, en no adaptarse a ella. Sus consignas son no participar, distanciarse. (2023, p. 97)

Si bien, la presencia de individuo en la anterior cita cobra sentido en la obra de Daniel Ferreira, también es evidente la idea de rechazo hacia la presunta libertad impuesta por la misma sociedad, ejemplificada en la obra como la burocracia de la *Cordillera de los cobardes*. Pero no sería posible una total atribución de lo libertario al conocimiento. Larrota, no era una mujer peculiarmente educada (en el sentido académico), era una mujer campesina, con poca educación *intelectual*. Sin embargo, se ve en ella esa búsqueda de emancipación, de equidad, y reconocimiento por el otro, reconocimiento que parte desde lo individual. Así que la verdadera libertad está también influida por la experiencia, esta es las que nos lleva a la memoria y a la *praxis*.

4. FIGURA DE MUJER, GUERRA Y VIOLENCIA

Lo personal es político
Kate Millet

Las identidades femeninas presentadas en la obra de Ferreira ejemplifican un rechazo a la aceptación de la vida social y política que conocemos, que inevitablemente refleja aún la contrucción tradicional liberal occidental. Por una parte, tenemos un ámbito público hegemónico, no solo porque está masculinizado, sino porque domina una entidad estatal superior en la que normalmente no tiene una presencia isonimica. Ahora bien, también hay un ámbito un poco más cerrado, que alude a lo domestico y familiar, que además, es un perímetro que se despolitiza, y este es, el que en el contexto social colombiano de los 60 y 70 se promueve, como propio de la mujer. Lo que nos dirige a la cuestión ¿dónde queda la acción política?.

Y aunque se pensaría que solo se puede hacer un intento de interacción, desde la idea instaurada de esfera femenina, en la que consecuentemente solo se podría actuar con los términos de la misma, no se puede olvidar que realmente la mujer nunca ha estado realmente alejada de la guerra y de la violencia. Como ente, también atravesado por estas experiencias y conocimientos, tiene un papel funcional.

Como se mencionó antes, no fue hasta la década de los 90 que Colombia reconoce la función activa de la mujer en la guerra, esta novela tiene un carácter importante que la diferencian. Frecuentemente, cuando se aluden a temas como la mujer y su relación con la violencia, en muchos casos se le suele atribuir a la mujer casos violencia directamente relacionados con acciones que son orientadas por las pasiones amorosas, es decir, se encabezan en una búsqueda de desfogue de las pasiones, reduciendo el espectro de problemática social en relación con la mujer y la violencia, meramente a vanidades. Ferreira, en cambio, nos da un ejemplo de como la mujer si bien es víctima de violencia, rompe el concepto de mujer pacifica, ya que ella también actúa causalmente, y responde de manera activa tanto a la realidad social (respondiendo quizás a una filosofía materialista), como a su propia experiencia de dicha realidad. Desde esta obra vemos una historia de violencia política representada por muchos personajes, pero liderada por Ana Larrota, y que es una lucha personal y a su vez ideológica, una lucha que busca nada más que una sociedad más justa. El autor rescata la memoria del país, la búsqueda de liberación[4], y un planteamiento de actividad, desde el dolor, la experiencia y el conocimiento. Todo esto liderado y representado entre otras historias por la vivencia de Ana Larrota.

El trascurso de Colombia viene, también, acompañado de identidades femeninas que han sido voz del pueblo en tiempos de disputas diplomáticas. Para ejemplificarlo podríamos irnos tiempo atrás como fue caso de Ofelia Acosta de Uribe, quien lideró el movimiento feminista que luchó por el derecho al voto desde 1930 hasta inicios del Frente Nacional, también esta Soledad Acosta de Samper, pionera del periodismo en Colombia. María Rojas Tejada, precursora de la implementación de ideas progresistas educativas que dieron pie para la creación de la Escuela Nueva. Betsabé Espinosa, quien dirigió la primera huelga obrera de mujeres en Colombia, María Cano, quien fue la primera mujer que lideró la lucha política por los derechos civiles de la población y los derechos de los trabajadores. Y muchos ejemplos más. Sin embargo, suelen dejarse olvidadas en la historia del país.

Ana Dolores Larrota podría ser una perfecta representación de esta realidad colectiva, que habla desde los principios de la individuación, desde ese reconocimiento del ser, pero, llevándolo a un campo de reconocimiento colectivo, esto es lo que lleva a

[4] Adoptando el término *liberación* de Enrique Dussel

la protagonista a esa búsqueda de igualdad. Adopta como sus principios la igualdad y el compromiso. Es una rebelión hacia lo que hoy nombraríamos neo conservadorismos, y esta crítica solo se podría conseguir desde una verdadera proyección histórica, comprometida.

A modo de conclusión, evidenciamos como el peso de la guerra, marca fuertemente la posición y la idea de roles que se tienen respecto al hombre y la mujer, Ferreira nos da lo que sería una representación literaria de la influencia que deja la guerra y todos los cambios que conlleva. Resalta la idoneidad que tienen las mujeres para desempeñar papeles activos y combatientes en los conflictos armados, mediante un relato en los que resalta la voz de Ana Dolores. Aunque la guerra es un detonante constante, la obra se sitúa precisamente en momento en que Colombia reconoce abiertamente la participación política de la mujer. El autor se sitúa en unas de las décadas más álgidas y contundentes en cuanto a violencia y cambios sociales. Pero es precisamente porque desde esta cicatriz históriaca, desde la que se puede buscar una libertad y una igualdad; que es lo que busca la protagonista líder del Sindicato, y los otros personajes también participes de la digna acción. Lo que Ana representa es este proceso intelectual de reconocimiento propio en el territorio, y exteriorización al sentir por los demás, cargado de experiencias que le ofrece la línea temporal. Al final es representación de la emancipación, de un cambio de paradigma espaciotemporal, de una búsqueda de dignidad y equidad. Reconocer esa presencia femenina que antes se habia negado en el país, dar esa voz y ese protagonismo a los que están ahí, pero no se los tiene en cuenta, es al final una de las impresiones que nos deja esta obra.

OBRAS CITADAS

Barros, M. A., & Rojas, N. (2015). El rol de la mujer en el conflicto armado colombiano. *El libre pensador*, 1-32.

Cohn, C. (2014). *La mujeres y las guerras.* Edicions Bellaterra.

Fernandez, A. M. (1992). *Las mujeres en la imaginación colectiva.* Paidos.

Ferreira, D. (2020). *Rebelión de los oficios inútiles.* Alfaguara

Iáñez, A. Zapata & G. Amador, A. (2019). *Mujeres y violencia en Colombia.* Catarata.

Rodriguez, M. S. & Guerrero, A. M. (2019). *Mujeres en la guerra y en los ejércitos*. Catarata.

ABColombia, (2013). Colombia: Mujeres, Violencia Sexual en el Conflicto y el Proceso de Paz, *ABColombia,* 2-5.

https://www. abcolombia. org. uk/wpcontent/uploads/2017/06/4-Sexual-Violence-Spanish. pdf.

Tafalla, M. (2003). *Theodor W. Adorno una filosofía de la memoria*. Herder.

Vanegas, I. (2016). Lo inevitable y lo fortuito de la violencia politica. El liberalismo y la guerra de los mil dias. *Memoria y Sociedad*, 20(40), 152-168.

RELEYENDO A LA MAGA: DE SUS PREGUNTAS A SU MALTRATO

María Montesinos Castañeda
Texas A&M University

1. INTRODUCCIÓN

El rotundo éxito de *Rayuela* de Cortázar suscitó un gran interés por el personaje de la Maga. Si bien cuando esta novela fue publicada, la Maga fue recibida por los lectores como un personaje fascinante, dicha visión dista mucho de la recepción que puede tener hoy en día. Por un lado, la Maga fascinó por su libertad (Ramírez 2017), lo que inspiró a muchas mujeres a querer ser como ella, pero también a muchos hombres a buscar una mujer como la Maga. En 1984, en una entrevista a Cortázar que publicó *El País*, el escritor admitió que *Rayuela* es un libro que refleja un machismo invisible en la época: «Cuando empecé a recibir una correspondencia muy nutrida con respecto a *Rayuela,* descubrí que una gran mayoría de lectores eran mujeres, y eran mujeres que la había leído con un gran sentido crítico, atacándola o apoyándola o reprobándola, pero de ninguna manera en actitud pasiva» (Benito, 2021). Dichas declaraciones parecen sorprender al autor, quien retrató a su protagonista femenina de un modo altamente degradante. Afortunadamente, en la actualidad este personaje es leído de un modo muy distinto, siendo muy improbable que las lectoras quieran ser como la Maga, aunque no tanto que, tristemente, algunos hombres sigan buscándola. Si bien su espíritu libre y fluir en la vida son inspiradores, no es así su ridiculización, maltrato e ignorancia que la caracterizan.

Los estudios sobre este personaje se centran en su protagonismo (Aboul-Hosn, 1995), antagonismo (Madrid, 1991), la construcción del personaje (Contreras, 2017) y los arquetipos que la componen (Cantor, 2019; Plaza Morales, 2019), los cuales tuvieron gran éxito al conformar un ideal de mujer que muchos anhelaron. Sin embargo, tan solo un estudio aborda el papel de la mujer en *Rayuela* (Ibsen, 1989), mencionando sutilmente a la Maga como víctima de maltrato. Por lo tanto, aunque su protagonismo ha sido

reconocido en numerosas ocasiones, no ha sido comprendido desde una mirada actual que destape la arraigada normatividad social de la violencia de género, la cual va más allá del retrato de su personaje y que aparece claramente descrita en la novela. A partir de estas premisas, el presente ensayo aborda el personaje de la Maga a partir de la obra *Las preguntas de la Maga* (2023) de Marilá Dardot, dotando al personaje de una lectura diferente desde una perspectiva de género. Para ello, las preguntas que realiza Lucía son comparadas con las del protagonista de la novela, Horacio Oliveira, con el fin de entender los parámetros existencialistas de ambos personajes y bajo los cuales se justifica el uso y humillación de la Maga.

2. MARILÀ DARDOT Y EL TEXTO VISUAL

Marilá Dardot es una artista brasileña cuya obra se inspira y hace uso de la literatura y el lenguaje. Concretamente, dos de sus obras más recientes toman prestado el texto de *Rayuela* de Cortázar, lo modifican, editan y crean un nuevo discurso que es expuesto como obra visual y da lugar a nuevas lecturas de la obra literaria. En sus obras, el texto se convierte en una travesía radicalmente simbólica, como define Barthes (1973), y es utilizado como material visual, recreando plásticamente lo que Derrida apuntaba: «una imagen puede leerse y una palabra escrita verse» (citado por Murias, 2005). Se trata de proyectos interdisciplinares, ya que las antiguas disciplinas se deshacen dando lugar a un objeto nuevo que ofrece un nuevo lenguaje (Barthes, 1973), pero también mensaje.

El proyecto *Rayuela* (2005) fue creado para la primera edición del Premio CNI SESI Marcantonio Vilaça de Artes Plásticas. Se trata de una instalación compuesta por 322 imágenes enmarcadas individualmente que muestran fragmentos del texto de la obra de Cortázar. La propia artista explica: «suprimí casi todo el texto del libro, dejando apenas los pasajes que encontré verbos de desplazamiento espacial, además de los números de página y capítulos. El trabajo sugiere una lectura que evidencia esos desplazamientos, que me parecen son la estructura del libro, como también la del juego de la rayuela» (Dardot, 2005)[1]. Al igual que Cortázar ofreció al lector diferentes opciones de lectura, la artista brasileña ofrece una nueva perspectiva, así como evidencia nuevas posibilidades de lecturas (Silva Lemos, 2018) a partir de la intertextualidad y apropiación del texto (Da Silva, 2015). De este modo, la artista se apropia de la novela, desmonta el

[1] *«In its own way, this book consists of many books, but two books above all. Cortázar invites the reader to choose one of the two possibilities by reading the book linearly or by leaping between chapters following the alternative order he proposes. In Rayuela installation most of the text of the book was digitally suppressed by me except for the sentences in which I found motion verbs and the numbers of pages and chapters»* (Dardot, 2005). Traducción del autor.

formato del libro, descontextualiza el texto y lo postproduce[2] mediante la manipulación textual (Da Silva, 2015) dando lugar a un nuevo texto que no solo puede ser leído como tal, sino también visualizado.

Dardot realiza un proceso semejante en *Las preguntas de la Maga* (2023), obra creada para la exposición *El orden falso* de la Galería Malborough. En este caso, la artista expone 28 imágenes en las que ha suprimido digitalmente todo el texto de la novela a excepción de las preguntas que realiza Lucía, o al menos casi todas ellas. Dardot dota de protagonismo a este personaje dándole la importancia de la que carece en la novela, retratada como un ser carente de pensamiento y lógica. Por este motivo, la artista explica la elección de las preguntas de la Maga por ser aquellas que Horacio no se atreve a preguntar (Dardot, 2023). Su desconocimiento de los cánones de pensamiento de los que alardean los miembros del Club de la serpiente, son aquellos que usan para menospreciarla. Dardot escoge a la Maga en esa obra por ser el personaje que aporta desorden a la novela, ya que es quien inventa un nuevo lenguaje, intuye y se entrega al momento de su realidad (Dardot, 2023).

Ambas obras parten de la apropiación del texto para construir no solo un nuevo relato, sino también un objeto visual, ya que el espectador ve la obra antes de tener la oportunidad de leerla. Cortázar explica que al escribir *Rayuela* recordó que es un símbolo de tentativa metafísica que usó «como búsqueda mítica que supone una iniciación y una prueba» (citado por Plaza Morales, 2019, p. 60), lo que Dardot convierte en un nuevo juego, no solo textual sino también visual. Igualmente, en esta postproducción, la autoría de la obra se diluye, al igual que su sentido original (Silva Lemos, 2018), aunque aporta nuevas dimensiones que proveen a la nueva de una lectura diferente e incluso más actual. Este tipo de obras son posibles gracias a las influencias sociales y tecnológicas que han modificado el papel de la escritura y han facilitado su uso como elemento plástico (Murias, 2005). A partir de la edición y exposición del texto, se produce un desplazamiento o derrumbe de las categorías tradicionales (Barthes, 1973), dando lugar a un objeto visual que permite reelaborar el significado de la obra textual. Si bien Abad Molina (2013) propone el diálogo de la imagen y la palabra, estos parámetros no se cumplen en las obras de Dardot, ya que la primera lectura del espectador es visual y solo después de esta, el espectador decide si quiere convertirse en lector, momento en el que la palabra le ofrecerá una visión diferente a la que había encontrado previamente a través de su mirada. Este tipo de obras son parte del arte postmoderno, el cual parte del mundo como enciclopedia para apropiarse de diferentes

[2] Bourriad (2009) propone el concepto de postproducción, el cual «entiende el arte como un proceso de uso de los objetos y de las formas, lo que reconfigura la función del autor en aquel que no persigue más la originalidad, sino que utiliza como herramienta de creación la materia que ya posee forma artística, las formas ya producidas» (citado por Da Silva, 2015, p. 107).

ideas, imágenes y objetos preexistentes para usarlos como materia prima de un nuevo trabajo (Veneroso, 2002).

3. LAS PREGUNTAS DE LA MAGA Y HORACIO

Las preguntas de Lucía tienen principalmente a Horacio o Gregorovius como destinatarios, con la excepción de dos preguntas formuladas en su carta a Rocamadour, algunas preguntas en pensamientos y preguntas a otros personajes secundarios (Babs, Ronald y un vecino). La intención de Dardot es destacar las preguntas de la Maga que Horacio no se atreve a formular, entre las que cabe destacar tres tipos de preguntas. No obstante, para analizar las preguntas de la Maga, es necesario añadir cuatro preguntas que no aparecen en la obra de Dardot, no sabemos si por una elección deliberada de la artista o por olvido. Las preguntas que no recoge la obra de Dardot son: a Gregorovius «¿Lautréamont? –preguntó la Maga» (Cortázar, 1963, p. 50) y «¿A qué le llama tiempos viejos, usted? A mí todo lo que me ha sucedido ayer, anoche a más tardar» (Cortázar, 1963, p. 67); a Horacio: «¿Por qué me mirás con esa cara, Horacio?» (Cortázar, 1963, p. 69); y en pensamientos: «¿Pierre Curie?, preguntó la Maga, extrañadísima y pronta a aprender» (Cortázar, 1963, p. 233).

En primer lugar, la mayoría de las preguntas plantean cuestiones metafísicas por desconocimiento de la Maga, ya que es continuamente presionada y despreciada por desconocer conceptos, como «¿Qué es un absoluto, Horacio?» (Cortázar, 1963, p. 44), «¿Qué es la cosidad?» (Cortázar, 1963, p. 75) o «¿Por qué una enorme metáfora?» (Cortázar, 1963, p. 150). Igualmente, Lucía plantea cuestiones sobre personajes destacados de la historia y la cultura: «¿Por qué Santo Tomás? –dijo la Maga–. ¿Ese idiota qué quería ver para creer?» (Cortázar, 1963, p. 25), «¿Luteciano?» (Cortázar, 1963, p. 53) o «¿Pascal?» (Cortázar, 1963, p. 147). Algunas de sus preguntas plantean la utilidad de tanta reflexión intelectual, como, por ejemplo: «¿Hasta cuándo vas a seguir imaginando falsedades?» (Cortázar, 1963, p. 90), «¿Y qué importa?» (Cortázar, 1963, p. 142) o «¿Para qué?» (Cortázar, 1963, p. 145). Este tipo de preguntas muestran que la Maga, aunque es retratada como la personificación de la ignorancia, también cuestiona la visión del mundo de Horacio y sus amigos (Plaza Morales, 2019). Asimismo, Lucía discute el exceso de intelectualidad y reflexión de los miembros del Club de la Serpiente por construir todo su conocimiento en base a tiempos anteriores, desatendiendo la realidad de su presente (Cantor, 2019). La Maga vive en el presente y la necesidad que el contexto le brinda, como madre latinoamericana exiliada, no en saberes innecesarios para vivir. Consecuentemente, ella prioriza estos aspectos de la vida, tratando de hacer que esta sea lo más llevadera posible, motivo por el que está con Horacio, en cuyo placer

se refugia, a la vez que sufre su maltrato. Igualmente, Lucía entiende que la respuesta a las cuestiones de Horacio está en la poesía, no en las abstracciones y contemplaciones que tan solo lo llevan a un laberinto sin salida (Cantor, 2019).

Otro tipo de preguntas surgen como respuesta de la Maga a la desconfianza que Horacio le transmite al dudar de su fidelidad: «¿Por qué no te lo iba a decir?» (Cortázar, 1963, p. 91) o «¿Te tengo que hacer el gran juramento de lo sioux?» (Cortázar, 1963, p. 95). Pero quizás, la más importante es la que prueba el maltrato psicológico que sufre a manos de Oliveira: «¿Por qué me haces sufrir?» (Cortázar, 1963, p. 91). A pesar de las preguntas de Lucía, es despreciada por ellas:

> Todos suspiraban cuando ella hacía alguna pregunta. Horacio y sobre todo Etienne, porque Etienne no solamente suspiraba, sino que resoplaba, bufaba y la trataba de estúpida. … Cada vez que alguien se escandaliza de sus preguntas, una sensación violeta, una masa violeta envolviéndola por un momento. Había que respirar profundamente y el violeta se deshacía (Cortázar, 1963, p. 147).

Es curioso el menosprecio de los otros personajes ante sus preguntas, inocentes intentos de entender, aprender y también cuestionar sus conocimientos. No obstante, a pesar de ello «todos tenían siempre algo que preguntarle, era como si les molestara que ella prefiriese cantar *mon pétit voyou* o hacer dibujitos con fósforos usados o acariciar los gatos» (Cortázar, 1963, p. 146).

Si bien la Maga hace preguntas, *Rayuela* está repleta de las preguntas de Horacio, cuyo personaje se caracteriza por un marcado «existencialismo metafísico» que se basa en la pérdida de los caracteres personales de la existencia y las imposiciones derivadas de una colectividad anónima (Prini, 1957). Tras haber extraído todas las preguntas de Horacio de «El lado de allá», vemos que pueden clasificarse en cuatro tipos: existencialistas, desprecio hacia la Maga, desconfianza hacia la Maga y desafío intelectual a la Maga. Si bien todas sus preguntas no van dirigidas a Lucía, muchas están directamente relacionadas con este personaje. Además de estas, hay otras preguntas circunstanciales que forman parte del contexto y no son relevantes en el entendimiento y función del personaje en la obra, como las que pregunta a Wong y a Berthe Trépat.

Por un lado, la mayoría de las preguntas existencialistas tienen al propio Horacio como destinatario, ya que tan solo las piensa, quizás porque no se atreve a formularlas. Algunas de estas preguntas cuestionan los conceptos de orden y desorden[3], mientras

[3] «¿Por qué no aceptar lo que estaba ocurriendo sin pretender explicarlo, sin sentar las nociones de orden y de desorden, de libertad y Rocamadour como quien distribuye macetas con geranio en un patio de la calle Cochabamba?» (Cortázar, 1963, p. 18); «Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes?» (Cortázar, 1963, p. 83).

que otras si tratan temas más profundos sobre su existencia[4]. Es a partir del capítulo 28 cuando Horacio se atreve a verbalizar este tipo de cuestiones, las cuales tienen como destinatarios a Ronald,[5] Gregorovius[6] y Etienne,[7] los otros miembros del Club de la serpiente. El segundo tipo de preguntas desafía intelectualmente a la Maga, preguntándole por conceptos abstractos que Horacio sabe que ella no conoce – «¿Vos sabés bien lo que es la unidad?» (Cortázar, 1963, p. 85)– o cuestionan sus conocimientos generales –«¿qué entendés por snob?» (Cortázar, 1963, p. 27). Semejante intención tienen las preguntas que la desprecian al destacar su ignorancia: «¿Pero no te das cuenta que así no se aprende nada?» (Cortázar, 1963, p. 31) o «¿Te explico?» (Cortázar, 1963, p. 44). Este tipo de preguntas podrían tener el propósito de ayudar a Lucía a comprender dichos conceptos y acercarla a la intelectualidad del mundo de Oliveira, pero el desprecio de este no hace sino alimentar su ego. Así es como Horacio se siente superior a ella por tener más conocimientos, pero a la vez es incapaz de ayudarla a aprender y entender: «¿No sos capaz de sentirlo sin necesidad de ejemplos? No, no sos capaz» (Cortázar, 1963, p. 86). El último tipo de preguntas inciden en la desconfianza de Oliveira en Lucía: «¿Se tiró un lance con vos? … ¿De verdad no te acostaste con ella?» (Cortázar, 1963, p. 30). Estas se preguntas se caracterizan por el tono celoso de Oliveira, el cual se acrecienta a partir de la amistad de Lucía con Gregorovius: «¿Pero a vos realmente te puede gustar ese tipo?» (Cortázar, 1963, p. 95) o «Pero la Maga, ¿por qué no se quedó con vos que resplandecés de humanidad?» (Cortázar, 1963, p. 205). Bien sea desde el desprecio, la desconfianza o los celos, tan solo son prueba del sentimiento de superioridad de Oliveira, quien alimenta su relación con Lucía a base una toxicidad caracterizada por el desprecio, los celos y el maltrato psicológico.

[4] Algunas de las cuestiones existencialistas que se pregunta mentalmente son: «¿no eran ilusiones, y no eran algo todavía peor, la ilusión de otras ilusiones, una cadena vertiginosa hacia atrás, hacia un mono mirándose en el agua el primer día del mundo?» (Cortázar, 1963, p. 57); «¿Por qué esta sed de ubicuidad, por qué esta lucha contra el tiempo?» (Cortázar, 1963, p. 104); «¿Por qué? … ¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada?» (Cortázar, 1963, p. 166).

[5] «¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro?... ¿Cuál será la naturaleza de ese fenómeno luminoso? ¿Te has enterado de lo que es el uranio enriquecido? ¿Te gustan los isótopos, sabías que ya transmutamos el plomo en oro?» (Cortázar, 1963, p. 183).

[6] «¿Estará bien probado que los principios lógicos son carne y uña con nuestra inteligencia?» (Cortázar, 1963, p. 186).

[7] «¿Cómo actuar sin una actitud central previa, una especie de aquiescencia a lo que creemos bueno y verdadero?» (Cortázar, 1963, p. 187).

4. LA TOXICIDAD DE LO NORMATIVO: USO Y MALTRATO

Horacio Oliveira, el protagonista, es concebido como la antítesis de la Maga (Madrid, 1991), ya que él representa la razón e intelecto y ella la ignorancia e intuición. Plaza Morales explica que Lucía es «el espejo contrariado gracias al cual el personaje masculino se cuestiona directamente sobre las sensaciones de ausencia y de carencia del instante presente en el que vive» (2019, p. 65)[8]. Lucía tiene un contacto directo con la realidad, la misma de la que Horacio quiere escapar (Ibsen 1989). Esto se expone en la propia novela, ya que Horacio «llegó a creer que la continua presencia de la Maga lo rescataría de divagaciones excesivas» (Cortázar, 1963, p. 87)[9]. Realmente, la Maga es lo que Horacio anhela ser, y solo gracias a su ingenuidad «a su ignorancia y a su humildad que ella entra en el universo que Oliveira considera el ideal y al cual a él le es imposible asomarse» (Ordones, 2017, p. 42). Sin embargo, hay dos momentos en los que Horacio aprecia las respuestas de la Maga al decir «La mejor definición que he oído nunca» (Cortázar, 1963, p. 27) –refiriéndose a su definición de «snob» – y «Tenés razón» (Cortázar, 1963, p. 30) –al preguntarle a ella si se había acostado con un hombre. Esto denota, que no solo las preguntas de la Maga muestran su pensamiento, sino también sus respuestas, en ocasiones muy astutas.

La búsqueda vital de ambos es simplemente diferente, mientras Horacio busca respuestas en la razón, la Maga las busca en la expresión, bien de la poesía o la música, algo de lo que Horacio huye y desprecia[10], convirtiéndole en un ser menos humano, como ella le recuerda: «Vos no sabés llorar, Horacio, es una de las cosas que no sabés» (Cortázar, 1963, p. 96). Dicho antagonismo se concibe desde el pensamiento occidental a causa «la delimitación entre los géneros» lo que «permite a la Maga suponer que no puede comprender todo aquello que él y su círculo intelectual analizan» (Plaza Morales, 2019, p. 62). Aunque sus mentes no llegan al entendimiento, sí lo consiguen sus cuerpos, ya que su relación es solamente física por decisión de Horacio, así como le proporciona

[8] No obstante, Plaza Morales contraria la dicotomía de estos dos personajes ya que concibe a la Maga como «el más allá de lo material y lo pensable, lo abstracto de un pensamiento de lo absurdo, surrealismo puro» (2019, p. 71). De este modo, propone la lectura de Rayuela desde la neutralidad, entendiendo lo neutro como el intervalo que une las diferencias entre Horacio y la Maga, con el fin de buscar la deconstrucción del pensamiento antitético y disolver el carácter binario del pensamiento occidental con el que se ha leído y entendido la obra de Cortázar (Plaza Morales, 2019). Igualmente, Ibsen concibe a la Maga como «un camino hacia lo eterno» (Ibsen, 1989, p. 338).

[9] Asimismo, Horacio envidia el pensamiento de Lucía al pensar «Feliz de ella que podía creer sin ver, que formaba cuerpo con la duración, el continuo de la vida» (Cortázar, 1963, p. 25).

[10] «Dejemos a los poetas –dijo Oliveira–. Y no lo hagás quedar mal a Mondrian con la comparación» (Cortázar, 1963, p. 85) o «los suyos [los pensamientos de la Maga], siempre más livianos y poéticos» (Cortázar, 1963, p. 17).

a Lucía uno de los pocos alicientes que le ayudan a sobrellevar su vida[11]. No obstante, a pesar de su entendimiento en el plano carnal, Horacio acusa a la Maga de no pensar ni entender[12], aunque él no la entiende ni a ella ni a su situación, por lo que su falta de comprensión es lo que le lleva a juzgarla y despreciarla continuamente, pues él mismo confiesa «no lo comprenderé, pero es fatal» (Cortázar, 1963, p. 91).

La Maga aparece descrita por Horacio como un ser despreciable por no estar a su altura intelectual, pero a la que «seguía de mala gana, encontrándote petulante y malcriada, hasta que te cansaste de no estar cansada» (Cortázar, 1963, p. 9). Su predilección por este personaje se explica por la necesidad de Horacio de sentirse superior a ella, motivo por el cual cuestiona sus conocimientos mientras alardea de los suyos porque:

> la Maga sin saber que era mi espía y mi testigo, admirando enormemente mis conocimientos diversos y mi dominio de la literatura y hasta del jazz *cool*, misterios enormísimos para ella. Y por todas esas cosas yo me sentía antagónicamente cerca de la maga, nos queríamos en una dialéctica de imán y limadura, de ataque y defensa, de pelota y pared (Cortázar, 1963, p. 17).

Igualmente, Oliveira usa a la Maga para sentirse importante, porque «A Oliveira le gustaba hacer el amor con la Maga porque nada podía ser más importante para ella y al mismo tiempo, de una manera difícilmente comprensible, estaba como por debajo de su placer» (Cortázar, 1963, p. 34). De este modo, la usa para alimentar su ego, así como muestra su dependencia de ella para asegurar su bienestar, algo que trasciende a la Maga y extrapola a otros personajes femeninos como Pola, a la que también usa para su placer carnal. Esto hace que Horacio la vea como un objeto de placer atendiendo al estereotipo de la mujer «prostituta» el cual se le desmonta y es incompatible cuando actúa como madre: «Desde hace días estás convertida en lo que se llama una madre» (Cortázar, 1963, p. 91).

El maltrato psicológico ejercido por Horacio a Lucía se muestra en el continuo de quejas hacia su persona, pues parece que ella yerra en todas sus acciones[13] y

[11] «cuando Lucía o la Maga 'despierta' de este estado de frenesí en el que goza de placer, necesita recurrir a Oliveira para que la acaricie y la abrace, para poder sobrellevar la vuelta a la realidad» (Plaza Morales, 2019, p. 67).

[12] «Horacio se encuentra atado a la razón que todo lo arruina, pero en particular, le molesta el hecho de que a la Maga haya que explicarle todo pues su preparación académica es escasa» (Ordones, 2017, p. 42-43).

[13] «Lo horrorizaba la torpeza de la Maga para fajar y desfajar a Rocamadour, sus cantos insoportables para distraerlo… la estúpida seguridad que parecía tener la Maga de que no era nada, que lo que hacía por su hijo era lo que había que hacer y que Rocamadour se curaría en dos o tres días» (Cortázar, 1963, p. 86).

palabras[14], constituyendo una gran molestia para él: «Me hartabas un poco con tu manía de perfección» (Cortázar, 1963, p. 9) o «cuando la Maga le pedía ayuda, una fecha o una explicación, las proporcionaba sin ganas, como algo inútil» (Cortázar, 1963, p. 37). Asimismo, Horacio la acusa de carecer de imaginación, aun cuando ella es quien ha inventado el gíglico, pero desprecia su creatividad[15]. De este modo, él invalida toda capacidad de pensamiento de Lucía, insistiendo en la «inutilidad» que ve él en ella y que no duda en recordarle: «es increíble lo que te cuesta captar las nociones abstractas. Unidad, pluralidad…» (Cortázar, 1963, p. 86). Pero Oliveira no es el único que agrede verbalmente a la Maga, sus amigos del Club le siguen la corriente y contribuyen a ello, ya que «todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga, aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasión» (Cortázar, 1963, p. 29). Más allá de los insultos, los miembros «Jugaban mucho a hacerse los inteligentes, a organizar series de alusiones que desesperaban a la Maga y ponían furiosa a Babs … mientras la Maga los miraba con una especie de humilde desesperación» (Cortázar, 1963, p. 52), por lo que existe una clara voluntad degradante en las acciones de dichos personajes masculinos. Dicha actitud deliberada es hasta reconocida por ellos mismos, pero no cambiada: «Por cosas así la admiraban, un poco avergonzados de haber sido tan brutos con ella» (Cortázar, 1963, p. 32). También Horacio reconoce su comportamiento sin ningún tipo de remordimiento «A vos y a Rocamadour … les hago la injusticia de tratarlos mal» (Cortázar, 1963, p. 96). No obstante, aunque se haya justificado teóricamente este maltrato como signo de la frustración de Horacio a su incapacidad de escoger el camino de la intuición (Aboul-Hosn, 1995), la falta de reconocimiento se debe a la arraigada normatividad social de este tipo de agresiones verbales. Lelia Madrid explica que los hombres de Cortázar representan el pensamiento racional, cultural, vanguardista y de cambio, mientras que las mujeres ofrecen la compresión de la realidad, pero «no parecen ser capaces de cambiar, de ir más allá del primer nivel de lectura», a excepción de Talita que es rescatada por su formación universitaria (1991, p. 331-332). Por lo tanto, el texto cortaziano está inmerso en un claro sesgo sexista que explota los estereotipos más

[14] «Ahora ésta va a decir alguna de sus burradas» (Cortázar, 1963, p. 43); «Era insensato querer explicarle algo a la Maga …. Para gentes como ella el misterio empezaba precisamente con la explicación. La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius. Al final llegaba a convencerse de que había comprendido el Zen, y suspiraba fatigada. Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente» (Cortázar, 1963, p. 31-32).
[15] «me aburre mucho el gíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decías las mismas cosas» (Cortázar, 1963, p. 95).

tradicionales,[16] a pesar de haber sido notablemente reconocido por sus aportaciones revolucionarias en la técnica narrativa.

Más allá del maltrato psicológico, también hay situaciones de maltrato físico: «instaló brutalmente a la Maga en el sillón, en su cara siempre ávida a la hora de la ignorancia y las explicaciones» (Cortázar, 1963, p. 178). Igualmente, lo que puede parecer a simple vista una escena de pasión entre dos amantes, realmente muestra la vejación y humillación de alguien usando términos incluso pedófilos: «vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a una adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta» (Cortázar, 1963, p. 35). Y a pesar de haber sido «maltratada de absoluto durante esa noche» (Cortázar, 1963, p. 35) y psicológicamente en su día a día, tristemente fue la inspiración para muchas mujeres y deseo de muchos hombres.

Por último, aunque conocemos a la Maga a través de la descripción de los personajes masculinos y los diálogos, su voz también reconoce la violencia que sufre cuando «después Horacio me trató de histérica» (Cortázar, 1963, p. 54), u «Horacio busca siempre un montón de cosas –dijo la Maga–. Se cansa de mí porque yo no sé pensar, eso es todo» (Cortázar, 1963, p. 154) e incluso «Es casi como si me hubieras pegado» (Cortázar, 1963, p. 93). Si bien la oyen, nadie reacciona ante su sufrimiento ni hace por hacerla sentir mejor, sino que Horacio, principalmente, mantiene su rol machista, que incluso Babs reconoce: Horacio «Y a ver si ese café marcha de una vez señoras. / -Qué machito está esta noche –dijo Babs–. ¿Siempre es así con vos? / -Casi siempre –dijo la Maga sin mirarlo» (Cortázar, 1963, p. 173).

5. CONCLUSIONES

Las preguntas de la Maga de Marilá Dardot, nos ha llevado hasta una nueva lectura de la obra de Cortázar. Si bien el texto visual ofrece una nueva lectura de *Rayuela*, también ha inspirado a esta lectora a extraer las preguntas de Oliveira y compararlas con las de la Maga. Gracias a la postproducción de Dardot y el análisis de las preguntas del protagonista, se ha podido trazar un nuevo retrato de Horacio. Aunque siempre ha sido visto como la encarnación de la razón o el pensador metafísico e intelectual que vive una crisis existencialista, la relectura permite percibirlo como la personificación del machismo que definía la época y que aún hoy en día, en ocasiones, pasa desapercibido. *Rayuela* es fruto de la sociedad y cultura del pasado, pero su canonicidad en los estudios

[16] Igualmente, la mayoría de los discursos de *Rayuela* viene de los hombres, ya que el narrador lo es, quien propone una nueva novela (Morelli), también, y el grupo de intelectuales también es masculino (Madrid 1991).

literarios requiere que su lectura sea contemplada desde la actualidad. Con este fin, se trata de evitar la continuidad de estructuras y comportamientos sociales muy arraigados y así poder desvelar su normativización para poder ser cambiada. Por lo tanto, los roles de Horacio y la Maga cambian de la razón a la intuición a los de maltratador y víctima.

OBRAS CITADAS

Abad Molina, J. (2013). Imagen-palabra: texto visual o imagen textual. En A*ctas del Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación: las lenguas en la educación, cine, literatura, redes y nuevas tecnologías* (pp. 97-104). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Aboul-Hosn, S. (1995). The 'female reader' and the Rejection of the Logos: la Maga as the «central» character in Cortázar's «Rayuela». *Hispanic Journal* 16(2), 307-316.

Barthes, R. (1973). De la obra al texto. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 9(4), 5-8.

Benito, M. (2021). La Maga de Rayuela: ¿por qué todos se enamoraron de este personaje de Cortázar?. *Uppers*. https://www.uppers.es/cultura-y-entretenimiento/lectura/maga-hombres-enamoraron-personaje-rayuela_18_3147120305.html

Cantor Rocha, R.J. (2019). *Arquetipos femeninos en la Maga de Rayuela Julio Cortázar y Auxilio Lacouture de Amuleto de Roberto Bolaño* [Tesis de Maestría, Instituto Caro y Cuervo]. http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/1451

Contreras, C.P. (2017). Estrategias discursivas y narrativas en la construcción de la Maga en Rayuela, de Julio Cortázar. En M.A. Arana Nava (coord.), *Discursos humanistas en la era digital* (pp. 109-121). Alfragrama Ediciones.

Cortázar, J. (1963). *Rayuela.* https://seduc.edomex.gob.mx/sites/seduc.edomex.gob.mx/files/files/padres_familia/fomento-lectura/Julio%20Cortazar%20-%20Rayuela.pdf

Da Silva Capaverde, T. (2015). Rayuela, de Julio Cortázar y sus postproducciones. *Visitas al patio* 9, 107-117.

Dardot, M. (2023) *Las preguntas de la Maga* [Material facilitado por la artista].

Dardot, M. (2005). *Rayuela.* https://www.mariladardot.com/1999-2005

Ibsen, K. (1989). Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en Rayuela. *Mester* 18(1), 33-40.

Madrid, L. (1991). La Maga or the Problem of the Readership. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15(2), 328-333.

Murias, S. (2005). Texto e imagen. El impulso de la vanguardia. *Paperback* 00, 1-8.

Ordones, D. (2017). Existencialismo y Surrealismo en rayuela (1963) de Cortázar. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 33(1), 39-50.

Plaza Morales, N. (2019). Una lectura de Rayuela desde el fantasma de la Maga. *Lectura y Signo* 14, 59-74.

Prini, P. (1957). Las tres edades del existencialismo. *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 19, 4-19.

Ramírez Michel, Y. (2017). Las mujeres hoy, ¿quieren ser la Maga?. *Trithemius*. https://trithemiustalleres.com.mx/2017/09/04/las-mujeres-hoy-quieren-ser-la-maga/

Silva Lemos, L.E. (2018). *As coisas estâo no mundo: Pós-produçâo e apropiaçâo nos trabalhos de Rosana Ricalde, Marilá Dardot e Fabio Morais* [Tesis de Maestría, Centro Federal de Educaçao Tecnológica de Minas Gerais]. Plataforma Ucupira. https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6894649

Veneroso, M. (2002). Caligrafías e Escrituras: diálogos e intertexto no proceso escritural nas artes no século XX. *Belo Horizonte* 5, 81-89.

LA COTIDIANEIDAD INCÓMODA EN LA ESPAÑA FRANQUISTA EN LA NARRATIVA DE CONCHA ALÓS

Lorena García Saiz
IES Francesc Ferrer i Guàrdia

1. INTRODUCCIÓN

La etapa del Franquismo (1939-1975) se traduce en un retroceso para las libertades y derechos que las mujeres habían conseguido y aplicado durante la II República (1931-1939). Vuelven a ser relegadas a la esfera privada y a los trabajos reproductivos y de cuidados, una estrategia apoyada por la moral nacionalcatólica cuya finalidad era enmarcar a la mujer como esposa y madre, pendiente de las necesidades familiares. Frente a esto, el hombre ocupa el espacio público, destinado a la producción y al trabajo remunerado. Así pues, se produce un desplazamiento de la concepción de la mujer vista como una «Eva moderna» —autónoma e independiente— a un nuevo regreso a la equiparación como «ángel del hogar» (Nieva, 2009).

Además, la mujer vuelve a ser infantilizada jurídicamente, por lo que pasa a estar bajo el amparo del «pater familias» —encarnado en el padre, marido o hermano de esta—, por lo que pierde la posibilidad de poder desarrollarse de forma profesional y personal con libertad.

El casamiento se concibe como el fin último de la mujer (Martín Gaite, 1987). Al respecto, Pateman (1988) equipara esta alianza a un «contrato sexual» donde, mientras un trabajador vende el dominio sobre el uso de uno mismo durante un periodo específico de tiempo, esta se vende de por vida en el matrimonio como propiedad de otro, pasando a ser un trabajador no-libre.

Además, el casamiento va ligado íntimamente a la reproducción, como generador de futura mano de obra, que será el hilo conductor de la moral franquista. De este modo, las mujeres dejan de tener control sobre su cuerpo y su deseo, que pasa a estar sometido a la voluntad e interés masculino. En ese sentido, Federici subraya que los úteros «se

transformaron en territorio político, controlados por los hombres y el Estado: la procreación fue puesta al servicio de la acumulación capitalista» (2010, p. 135).

Por otra parte, en el panorama literario, hay que señalar que —a pesar del contexto expuesto anteriormente— aparece una eclosión de voces de mujeres, ya que surgen numerosas firmas femeninas desde la década de los 40, a lo que se suma un renovado interés por la mujer como objeto narrativo y como destinataria del producto —es el caso de la novela rosa. En ese sentido, Conde resalta como

> a partir de 1940 la narrativa femenina experimenta tal desarrollo que se puede hablar de un auténtico nacimiento de la mujer en el mundo de la novela; y esto es así no sólo por la cantidad de obras publicadas, sino también por su calidad, por abrir nuevos caminos estéticos, por consolidar líneas narrativas que perdurarán al acabar la posguerra, por surgir autoras que sientan un verdadero magisterio en las generaciones posteriores y, sobre todo, porque aparecen obras influyentes que tienen un peso considerable en el panorama literario del momento. (2004. p. 22)

Así pues, se puede establecer una genealogía que abarca distintos géneros y que agrupa a escritoras como Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute, Mercedes Ortoll, Concha y Luisa María Linares Becerra, Carmen de Icaza o Carmen Martín Gaite, entre otras, y que —pese a contar con un posicionamiento político diverso— mostraron en sus obras destellos de defensa de los derechos de la mujer en mayor o menor medida.

2. CONCHA ALÓS O LA MIRADA INCÓMODA

2.1. Biografía y corriente literaria

En la anterior lista de escritoras debe incluirse la obra de Concha Alós, una mujer que puso el foco no solo en las desigualdades de género en la época franquista y sus consecuencias, si no en los efectos de la opresión y la desigualdad de clase, política o sexual, entre otros aspectos.

Alós nació en Valencia en 1926, si bien su infancia y adolescencia discurrió en Castellón. Su familia, de clase obrera y republicana, huyó a Lorca temporalmente para escapar de la guerra. Contrajo matrimonio en 1943 con el periodista Eliseo Feijóo y se trasladó a Palma de Mallorca, ya que su marido dirigió el periódico Baleares. Mientras, ella estudió Magisterio y ejerció como tal. Posteriormente, conoce en el citado medio de comunicación al escritor, periodista y crítico literario Baltasar Porcel, del que tradujo parte de su obra del catalán al español y se traslada junto a él a Barcelona tras dejar a su primer esposo, casarse y separarse nuevamente años después.

Alós es una anormalidad respecto a otros escritores y escritoras de la época no solo por los contenidos abordados en un tiempo marcado fuertemente por la censura y el control del lenguaje, si no por ser la única persona que ha ganado dos veces el Premio Planeta, aunque hay que matizar este último aspecto.

Y es que la primera vez que obtiene este galardón con la obra *Los enanos* en 1962 le es retirado, ya que se había comprometido anteriormente a publicar la obra con la editorial Plaza & Janés. Posteriormente, gana en 1964 con la obra *Las hogueras*. Hay que señalar que, pese a la censura, sus libros son éxitos de venta en las décadas de los años 60 y 70 pero, ya en los años 80 empieza a quedarse fuera de los círculos literarios. A finales del pasado siglo enferma de Alzheimer e ingresa en una residencia. Finalmente, muere y es enterrada en Barcelona en 2011, casi en el más absoluto anonimato y no será hasta 2022 cuando se trasladen sus restos al cementerio de Castellón desde la capital catalana.

La obra de Alós se enmarca en la década de los 60 en la Generación realista de medio siglo. La autora destaca en una entrevista en 1973 como «hasta el momento mi obra se hubiera podido encasillar, quizás, en lo social realista, un realismo testimonial, poético y desgarrador» (Sanz, 1980, p. 144).

Se localizan en muchas de las novelas de la época una preocupación formal y temática, la presencia de personajes colectivos —identificados muchos de ellos como los perdedores con la victoria del Franquismo—, la combinación de puntos de vista con diferentes narradores objetivos en tercera persona, el uso de un lenguaje directo, brutal y con influencia del «tremendismo» y con el control y revisión por parte de la censura, si bien este organismo represor no fue muy estricto con las obras de Alós, tal vez por las fechas en las que empieza a escribir y el momento de apertura hacia el exterior que está experimentado el país para dar una imagen más desarrollada (Sanz, 2000).

2.2. Temáticas en las obras de Concha Alós

En este artículo se pone el foco en la etapa en la que Alós se inscribe en ese realismo social con mirada crítica, a través de la lectura y análisis de las siguientes obras: *Los enanos* (1962), donde desde la cotidianeidad de una pensión en la posguerra se muestra un microcosmos de personajes perdedores que nos acercan a un espacio claustrofóbico marcado por el contexto español, entre los que se encuentran las reflexiones de una prostituta, por un lado, y de una joven inocente que recoge en su diario la descomposición de las vidas de todos los personajes, por otra parte; *Las hogueras* (1964), donde una mujer —Sibila— es la protagonista absoluta de una novela que se desarrolla en Mallorca, como metáfora de la soledad femenina en una sociedad machista; *El caballo rojo* (1966), como homenaje a la España silenciada, en la que confluyen los recuerdos de su huida familiar a Lorca por bombardeos de Valencia y que

nos muestra un testimonio colectivo de la Guerra civil, y *La madama* (1969) —mote que recibe la pareja de Aquiles por su familia, cuando este la mete en casa, tras saber que ha ejercido la prostitución— en la que se conocen las consecuencias del citado conflicto bélico para las personas del bando silenciado. En esta última novela es donde ya empieza a transitar hacia una mayor experimentación en la escritura y hacia un alejamiento de la estética realista. Cabe destacar que, pese a su éxito en esta etapa, tuvo escasa relevancia para la crítica.

Del análisis de dichas obras se han encontrado temáticas recurrentes que incomodan al público lector y que abordan varias desigualdades, por lo que aplica una mirada interseccional (Crenshaw, 1989) al tratar diversas presiones a las que se ven sometidos los personajes por cuestiones políticas, sexuales o de clase, entre otros aspectos. La primera en la que se ahonda en este artículo es la de género, que abarca desde diferentes perspectivas.

Como se comentó al principio del artículo, la posibilidad de independencia económica de las mujeres se vuelve muy limitada en la época franquista, que pone la maquinaria moral, educativa y religiosa para encaminarlas hacia el matrimonio, que estas ven como espacio que les aporta cierta seguridad económica y donde, no siempre, el amor y la libertad para elegir está presente, tal y como reflexiona en *La madama* Margarita, hija de Aquiles:

> ¿Enamorarse? Bueno. Quizá eso era lo mejor. Pero lo normal sería que no pudiera escoger, que tuviera que conformarse emparejando con el que se le arrimara y le dijera: «¿Qué tal hermana?» (…)Pero una mujer no puede ir detrás de un hombre. Ha de esperar a que él la escoja, gustarle. (1969, p. 105)

Más tarde, Alós transmite nuevamente en esta obra qué idea de matrimonio se transmite a las mujeres —que Peinado y Anta definen como «un modelo tanto ideológico como de práctica y con el que el franquismo creo toda una institución social en el que establecer su concreción política» (2013, p. 36)— de la mano de Margarita, que está siendo cortejada por Higinio Pérez de la Sota:

> El matrimonio. Todas las novelas que había leído Margarita acababan al pie del altar. *Muñequita*, *Los cien caballeros de Isabel la Católica*, *Cristina Guzmán*. Había que casarse. Era el triunfo de la mujer. Los hombres tenían metas más variadas: una carrera brillante, la necesidad de ganar un dinero la posición social a conquistar. Nacer chica eximía de estas luchas. Bastaba ser lo suficiente bonita y lo bastante astuta para conquistar a un hombre. Después, una alfombra felpuda, blanda, podía extenderse a los pies de la afortunada.
> Una alfombra para caminar toda la vida por ella. Tumbarse a la bartola.
> Casarse. Una meta, un triunfo. El bonito final de una novela, de un film. Lo protagonista se enamoran y se casa. El amor era un bebedizo maravilloso que todo lo

> cambiaba. Claro que Margarita no estaba muy segura de sentir amor por este hombre grande, de mirada fiera. (…)Pero la gente dice, también, que el roce hace el cariño. Es posible que sí. Y hay algunas novelas, películas, en que la protagonista se casa por conveniencia y al final se enamora como una loca. (1969, pp. 112-113)

La opción de seguir solteras no se considera una elección alternativa, sino que es denostada. Frente a esto, Alós muestra la soltería como una posibilidad que puede empoderar, de la mano de la maestra Asunción, uno de los personajes de *Las hogueras*:

> Solterona. La palabra no le gusta. Ya que forzosamente ha de pasarse sin hombre, le gustaría ser viuda. Viuda: el nombre tiene una dignidad que no tiene el otro, está menos envilecido. Pero, palabras aparte, prefiere estar soltera a permanecer atada a un hombre como el marido de su hermana, o como Telmo Mandilego, o como muchos otros… Cada día, lo piensa a menudo, le resultaría más difícil que escoger un compañero para toda la vida. (1964, p. 85)

En otro momento posterior de esta obra, Asunción vuelve a contrastar su vida como mujer soltera e independiente frente a la de su hermana, casada. Aquí se muestra esa visión de las «chicas raras» que acuñó en su momento Carmen Martín Gaite (1987), decidida a no depender ni vivir bajo la tutela del hombre:

> Una mujer que vive de sí misma no puede permitirse lujos. Asunción vive modestamente y debe procurar, por otra parte, llenar todas sus necesidades con el dinero que gana. No pedir anticipos ni préstamos. Pero este orgullo es incomprensible para su hermana, que está convencida de que el triunfo de toda mujer es conseguir un marido, «no tener que echarse a la calle para buscar un sueldo», como dice ella. Pasear agarrada del brazo de un hombre que duerma con ella, que gane el dinero que ella gasta. (1964, pp. 159-160)

La visibilización de los malos tratos hacia la mujer son abordados de forma recurrente por la autora castellonenses, como se recoge en la obra *Los enanos*, donde Sabina —que salió de su pueblo para buscar un futuro alternativo al previsto allí— manifiesta a María —otro huésped de la pensión donde ambas viven— su deseo de ser hombre, mientras alterna su diálogo con los recuerdos que le vienen a la cabeza:

> - Nacer hombre es una suerte.
> Su padre, látigo en mano. Su padre, sobre un carro lleno de sacos.
> (…)
> Su padre, golpeando lo que fuera: la mesa, las espadas de su madre, la puerta, las costillas de la mula que, fatigada, no quería comer y se tumbaba en el pajar al llegar… Su padre, con su vozarrón y sus borracheras…
> (…)
> - En mi pueblo, una que se llamaba Alicia, el marido la mató la noche de novios, porque dijo que no la había encontrado virgen. En mi pueblo, cuando llegan los maridos, a deshora, borrachos, en invierno, sacan a las mujeres a la calle en camisa. Y ellas tienen que ir, pisando la nieve, a buscar cobijo a casa de los vecinos.

> (…)
> - En mi pueblo, desde el mismo día en que se casan, los hombres salen solos. Las recién casadas se van al baile y bailan con las viejas, mientras ellos están en las tabernas. (1964, p. 151)

Otro extracto que aborda este tema se recoge en *La madama* —cuyo nombre real es María— quien escucha en silencio como Andrea le explica cómo era la relación con su marido hasta que este fallece, marcada por la violencia machista:

> - Baldomero no era ruin, pero tenía mal vino. En cuanto llegaba con el traguillo en el cuerpo ya estaba con las voces. Eso no me gustaba.
> - …
> - Ni eso ni los palos. Volvía a la hora nona y a la mínima me apaleaba. Una noche, porque le rencillé, me sacó a la calle en camisa. Pisando nieve, tiritando, me tuve que ir a casa de mi madre.
> - …
> - Una, claro, al principio le tenía querer. En la cama era un torrente: «Ven aquí, chata fea». Pero acabé tomándole odio. Cuando murió, su familia dijo que yo le había dado una mala sopa. ¡Quia! Pero desearle la muerte, sí. De verdad. Si con eso se mata, que me encarcelen. (1969, p. 200)

La mujer —vista como objeto de deseo sexual desde la mirada masculina— es cosificada, por lo que su cuerpo se pone al servicio del hombre y de sus necesidades. Esto queda recogido en la visión de Archibald —el marido de Sibila, quien fuera modelo en París antes de casarse con él e ir a vivir a Mallorca— cuando la conoce:

> Por eso cuando la encontró bailando con ella en la pista encerada, tres meses después, le pareció haber adquirido una joya que todos los hombres del mundo ambicionaban y una vanidad fuerte, irremediablemente absorbente, le sujetó a ella y lo llevó a la irrevocable decisión de guardarla para él, de que fuera su exclusiva y única propiedad. Meditando luego sobre esta especie de codicia, la comparó con la de los toros: los que adquirían, anhelantes, una joya grande y maldita, un brillante tallado, un brazalete, el cuadro único de un fallecido y famoso pintor, la diadema de una reina asiria, embalsamada siglos y siglos atrás. Los que compraban perdiéndose, arruinándose. (1964, pp. 102-103)

Esta cosificación del cuerpo de la mujer también pasa por su control reproductivo según interese al hombre que la mujer procree o no, sin tener en cuenta la opinión de esta. En este sentido, Nanín —la amante del comandante Causanilles que aparece en la obra *El caballo rojo*— no quiere quedarse embarazada pese a la insistencia de su pareja y, aunque la lleva al ginecólogo para comprobar que no hay anomalías, ella desoye las recomendaciones médicas y tira las pastillas recetadas a escondidas. Mientras, en la novela *La madama*, Aquiles le pide a María —quien recibe el citado mote por parte

de la familia de este— que aborte, pese a que ella realmente desea tener el hijo, ya que le aporta estabilidad y seguridad económica al ligarlo más a él:

> - ¿Ya te vino eso?
> - No.
> - ¿Y de cuántos días dices que te pasa?
> - Diez
> - A ver si…
> - No sé.
> (…)
> - Y si te purgaras?
> María se estremeció, tembló. Era el coraje. No poder decir todo lo que le venía a la cabeza, no poder escupirle ahora mismo todo su rencor. En la miraba fijamente. Preguntó:
> - ¿Tienes miedo?
> Y María escondió la cara contra la almohada para que él no viera el brillo odioso de sus ojos. Contestó con voz débil, fingida:
> - Sí. (1969, pp. 123-124)

La prostitución es otro de los grandes temas presentes en la literatura de carácter social de Concha Alós. De hecho, en las cuatro obras analizadas aparecen trabajadoras sexuales con mayor o menor presencia en la trama. En el caso de *Los enanos* tenemos el ejemplo de Sabina, que explica a María porque se planteó ejercer tras llegar a la ciudad y trabajar para una meretriz, que vivía cómodamente y se sentía libre e independiente:

> Ese fue el primer espejo en el que miré cuando llegué aquí. Venía de mi pueblo, donde la miseria nos comía. Mi madre a los cuarenta años, no tenía ni un diente y era una vieja. Mis hermanas casadas ni se lavaban ni se peinaban. Tenían el vientre gordo y los pechos como colgajos. En aquel pueblo la juventud empieza a los quince años, y a los veinte una mujer puede dar asco. Hay que aguantar a un hombre que te maltrata y que los domingos, cuando llega borrachos, te tumba en cualquier parte y te llena de hijos, de trabajo y de hambre. (1962, p. 24)

Pero, paradójicamente, Sabina está tratando de buscar la comodidad del matrimonio para que le aporte seguridad económica, motivo por el que mantiene una relación con un viudo mucho mayor que ella, que en fondo le repugna, pero con el que trata de estrechar lazos:

> Sabina no se atrevía a moverse. Si se volvía se encontraba con el aliento del viejo, con su boca, con su diente. En cambio, si decía la verdad, que les estaba entrando ganas de vomitar al sentir aquella mano sobre su cuerpo, todo se acababa. Escogió el término medio Se levantó de aquella butaca y se sentó en la de enfrente,
> - Pobre palomita. ¿Tienes vergüenza?
> A Sabina, cuando era niña, su madre le decía: «eres como un potro, hija mía. Un potro sin domar». Puede que tuviera razón su madre. Nadie podía imaginar la violencia que tenía que hacerse ahora ante aquel viejo macizo y podrido, para no chillar que ella no tenía vergüenza, que lo que tenía era asco, y contarle de paso la última visita que le

> hizo a Carlitos, el fabricante, en aquel piso que había alquilado solo para recibir mujeres. (1962, pp. 79-80)

En definitiva, no deja de ser una especie de «prostitución» moral a la que las mujeres se veían condenadas para poder vivir en ese contexto opresor, marcado por la doctrina nacional catolicista y los preceptos del Franquismo.

Otra forma distinta de enfocar la prostitución es mostrarla como alternativa para poder sobrevivir. Es el caso de Nanín en *El caballo rojo* —a quien su amante, el comandante Causanilles conoce en la barra de un salón de alterne con bailarinas prácticamente desnudas de Valencia—, o de María —la madama, cuyo mote es el título también de la novela— que recuerda como tuvo que vender su cuerpo tras perderlo todo en su intento funesto por huir de España cuando estalla Guerra Civil sin documentación ni dinero:

> María piensa que, después de aquella huida sin otro recurso que espatarrarse cuando un hombre se lo pedía, porque eran los hombres los que podían darle comida, dinero y coserse la boca a cambio de lo único que aún poseía ella, su calidad de objeto placentero, María piensa que después de aquello ella se había secado. El corazón se le había secado como un pasa, arrugado. (1969, p. 118)

Un aspecto a destacar es que Alós nunca usa una mirada criminalizadora hacia las prostitutas, si no que las humaniza. Es el caso de la Forta en *Las hogueras*, de quien la criada Raimunda le cuenta a Sibila, la protagonista de la obra, y de quien señala lo siguiente:

> - La Forta, aparte de ser una perdida no se crea, es una buena mujer. Servicial y caritativa como hay pocas. Cuando la Baldomera estaba enferma, ella era la única que iba a llevarle comida y le lavaba las sábanas Las demás tenían asco. (1964, p. 141)

El deseo sexual es también tratado por Alós, un tema tabú en esa época, ya que se concibe a la mujer en el Franquismo como «un ser sin agencia, sin voluntad sexual y sin deseo. El sexo no se concebía como propio de mujeres, la imagen del ideal femenino del Régimen era la de abnegada y casta madre» (Gaspar, 2019, p. 40), en vez de verla como una persona con iniciativa y con pensamientos eróticos. Así, se recoge el rechazo de Archibald, el marido de Sibila, para tener relaciones sexuales con esta, mientras descubrimos a través del narrador omnisciente como se siente ella ante la negativa y los pensamientos que le generan deseo y que la transportan a París —donde la moral sexual es más abierta y flexible que en España— y, al mismo tiempo, a pensar en personajes cercanos en Mallorca —como la prostituta Forta, citada anteriormente—, donde reside en la actualidad:

> Alguna vez había oído decir que en París funcionaron durante un tiempo unos burdeles para mujer. Que tuvieron que cerrarlos porque sólo iban las prostitutas. Que la idea de comprar el placer no se avenía con la psicología de la mujer, porque la mujer quiere ser comprada, mandada, enajenada.
> Y ella pensaba que debería existir esa costumbre, ese acuerdo con la sociedad. Bastante sujeta estaba la hembra humana a ese ser fatuo que se considera superior y dicta las leyes. Además, tiene que andar persiguiéndolo, comiéndose el orgullo, para acostarse con él.
> (…)
> El Monegro, la Forta… La cabeza le daba vueltas, empezó a imaginar escenas absurdas, obscenas, hasta que se le quedaron los labios secos. (1964, pp. 147-149)

Un deseo sexual que, en ocasiones, trasciende lo establecido y rompe con las normas, como es el adulterio. Alós también aborda este tabú para las mujeres con la relación que establecen Sibila y Daniel el Monegro, trabajador en la finca donde vive en Mallorca, y refleja esos encuentros como una satisfacción puramente carnal:

> Daniel tiende a ser una cosa por el estilo, un oso lleno de fuerza que hace el amor dando puñetazos y que no deja que ella proteste:
> «¿No has venido a buscar esto? -parece decirle con los ojos-. Pues no protestes, ya lo tienes».
> Ni una palabra ni una explicación. Entre ellos sola, entre una lucha desigual y deseada. Una especie de gazmoñería por parte de Sibila y la intención de sucumbir. Y por parte del hombre la pelea por conseguir algo que ya se le ha concedido, pero por lo que cree instintivamente que debe luchar.
> La tierra que exige agua. Las bestias que tienen hambre. La sed, el hambre. El instinto. El agua que empapa la tierra. Las palabras, algunas veces, no hacen fata. Y no existen. (1964, p. 195)

Junto con esto, rompe otro estigma respecto al deseo sexual y la mujer, que se centra en la ruptura con el edadismo, es decir, muestra como las mujeres mayores también sienten placer y erotismo, como bien señala Andrea a María en *La Madama*, al recordar su juventud y compararse en la actualidad:

> Ya lo ves. A una la tenían por hermosa: «Andrea con su mata de pelo». Hoy casi soy una vieja. Pero no te creas, aún me huelen bien las braguetas. Cuando veo a un buen mozo me esponjo. Te lo digo de verdad. (1969, p. 202)

Alós no solo aplica una mirada incómoda sobre la opresión de género, también pone el foco en la desigualdad social. Desde su propia experiencia como hija de una familia de clase obrera y republicana, y que sufre los embates y posteriores consecuencias de la Guerra civil al estar en el bando de los vencidos, tiene muy presente la mirada de clase durante las obras analizadas. Así, aborda la pobreza presente en la primera etapa de la posguerra desde lo cotidiano. Se observa claramente en uno de los personajes de *El caballo rojo*, Isabel, cuando piensa en la comida:

> El pan. Isabel todavía tiene en los oídos la canción de su madre a la hora de las comidas, la canción de antes de la guerra: «Come pan». «Sin pan, la comida no alimenta». «Come pan…». Ahora en la tahona les daban a veces cien gramos, una rebanada leve, tibia. En sueños, muchas noches Isabel se come una hogaza. (1966, p. 51)

Otro reflejo de la desigualdad social se observa en el proceso migratorio interno que tiene lugar del campo a la ciudad, o lugares donde se está experimentado un desarrollo económico. Dos ejemplos son significativos en las novelas estudiadas: el primero, en *Los enanos*, donde Fernando y su mujer, que tratan de progresar en Barcelona tras salir del pueblo, hablan sobre la imposibilidad de volver para no ser señalados socialmente como derrotados:

> En la cama, a oscuras a veces, Fernando oía suspirar a su mujer.
> - ¿No duermes?
> - No. ¿Y tú?
> - Tampoco.
> - ¿Y si nos volviéramos al pueblo?
> - ¿Volver al pueblo? ¿Estás loco?
> - Allí somos alguien. Aquí…
> - ¿No comprendes que serías la risión de la gente? Dirían: «¡El par de tontos!... Todos los que se han ido antes que ellos han cogido buenos empleos y para la fiesta vienen que dan envidia. Y estos ¿qué? Tanta importancia que se daban y han vuelto con el rabo entre las piernas».
> - Esperemos un poco más. Pero ya ves que no es tan fácil.
> - Otros han prosperado, Otros han encontrado. No vamos a ser nosotros menos. Trabajaremos. Reuniremos dinero para un traspaso. (1962, p. 62)

Otra visión es la que se ofrece de los migrantes por parte de la ciudadanía local que los acoge, que los observa desde una superioridad de clase. En *Las hogueras* se muestra esta visión a través de la conversación que mantiene un periodista con Telmo Mandilego —dueño de un hotel en la isla de Mallorca—, a quien le pregunta datos en relación a la muerte por accidente de varios trabajadores andaluces que estaban haciendo obras en una carretera:

> - Esta gente no son como nosotros. Son … ¿cómo diría yo?, otra raza.
> - Sí, efectivamente… ¿Se ha fijado usted en lo poco que comen? Con un tomate y una barra de pan son capaces de pasarse el día.
> - Bueno, comen poco, es verdad; pero para vino no les falta. Y además, al mes de estar aquí ya se han comprado una radio. La tiene todo el día puesta. Chillando a todo trapo. Donde ellos viven hay chinches, moscas y piojos. No sé cómo se las arreglan. (1964, p. 119)

La desigualdad social también se trasluce en las duras faenas para sobrevivir. En este caso, Alós le añade la mirada de género acercándonos a la lucha de mujeres que

tratan de prosperar en circunstancias duras y adversas. Una de ellas es Rosa, que vive en la pensión de *Los enanos*, y de quien conocemos con la ayuda de la voz narradora omnisciente los siguientes datos:

> Todos salen hacia la calle. La última en salir ha sido Rosa. Durante la semana parece un pato. Un pato que trabajara catorce horas diarias. Llega por la noche con la cara embotada de cansancio y arrastrando los pies. Quiere casarse y ahorra para un piso. Hoy se ha puesto un traje estampado y parece otra. Ha venido a buscarla su novio. Cuando Rosa mira a su novio, embellece, se vuelve femenina, suave. (1962, pp. 50 y 51)

También destaca el caso de Cecilia en *La Madama*, es el de una mujer que lucha duramente para mantener a sus hijos —que están a cargo de un matrimonio que convive con ella— y proporcionar pequeñas comodidades a su marido Clemente, que está encarcelado. Finalmente, acabará prostituyéndose tras ser despedida de la pastelería donde trabaja, para poder seguir sobreviviendo. Su dura existencia se refleja claramente en el siguiente fragmento, previo a quedarse sin empleo:

> «Soy una mula, Soy una mula». Una mula o una máquina, cualquier cosa menos un ser humano. Anoche preparó la comida que tenía que llevarle, estuvo hasta las tantas levantada zurciéndole la muda, fijando los botones de una chaqueta que pidió, arreglando los calcetines. Hoy a la una tendría que correr. La cárcel, Clemente, diez minutos para poder mirarlo. Gritarle a través de la tela metálica cuatro frases vulgares, sin ningún sentido, porque el grito las despojaba aunque lo tuviesen. Y las palabras se quedaban peladas, como un ave desplumada, como un animal que se desuella. Y, para eso, una hora larga de cola en la puerta. Riñas, escándalos, favoritismos de los guardianes dejando colar gente. Tener que coserse la boca para no ser expulsada. Y después correr otra vez. Apurar los segundos y aún así llegar dos horas tarde a la tienda. Dos horas que era preciso recuperar cuando todos se iban, quedar hasta las diez de la noche. Metiendo yemas de repostería en los moldes, limpiando bandejas con esmeril. O trasladarse a casa del ballenato a planchar ropa almidonada hasta caerse de sueño. Y la obsesión de los niños. Una idea fija, una condena. Temiendo que la civilera, pobre mujer, no les hubiera dado de cenar. Que entre ella y su marido se hubieran tragado la cena y los hubieran acostado hambrientos…
> (…) Y Cecilia sentía crecer aquel sentimiento dentro de ella. La certidumbre de la injusticia, una injusticia que la atañía y contra la que no podía luchar. A veces aquello se le convertía en una especie de sensación casi tangible y era insoportable. Crecía como un globo que se fuera haciendo grande y la llenaba toda. Entonces tenía que llorar, o echarse a correr. Dejarlo todo para encerrarse. Buscar a sus hijos y apretarlos contra ella como una hembra de animal salvaje, acorralado. (1969, pp. 228-229)

La vida en la cárcel de la que se habla en el anterior extracto es clara muestra de las pésimas condiciones en las que malvivían los presos, y de las secuelas que deja su paso por ella. Los efectos de la prisión se observan en la experiencia de Raimunda, uno de los personajes de *Las hogueras*, que trabaja duramente para tener un hogar antes de que su marido quede libre, quien nunca volverá a ser el mismo que antes de estar encarcelado:

> Cuando su marido salió de la cárcel, Raimunda ya tenía una casa húmeda. Dos habitaciones, en un sótano húmedas y oscuras, pero era mejor que estar al raso. Se forjó ilusiones. Su marido de remendón como en el pueblo. Ella seguiría trabajando, limpiando las casas a cinco pesetas la hora. Saldrían adelante.
> Pero aquello que le devolvieron, después de seis años. No era su marido. Era un hombre viejo, triste y llorón. Se pasaba el tiempo encogido en un rincón, gimiendo. Cuando a la niña le preguntaban las vecinas de la calle: «Guapa, ¿por qué no trabaja tu padre?», la niña les contestaba: «Dicen que se ha hecho haragán en la cárcel».
> Cuando a Raimunda le vienen a la memoria aquellos días, parece que aún siente un cosquilleo semejante al dolor en todos sus músculos, un dolor que le llega hasta los párpados. (1964, p. 75)

Por otra parte, en *La madama*, vamos conociendo de la mano del duro testimonio de Clemente cómo es la vida en la prisión en los primeros años del Franquismo, donde los encarcelados viven hacinados, apenas hay para comer y las condiciones de salubridad y sanitarias son prácticamente inexistentes. El siguiente extracto —que no fue censurado, a diferencia de otros pasajes de la obra (Montejo, 2004)— recoge perfectamente la dureza del contexto carcelario con un ejemplo de supervivencia que recuerda en primera persona el propio Clemente:

> Mi hambre, mi egoísta instinto de conservación era demasiado importante para hacer concesiones. Uno en frío piensa: en un caso así se parte la comida con el mirón y listo. Pero en un lugar así se parte la comida con el mirón y listo. Pero en un lugar donde existen quince mil personas hambrientas el problema es más complejo. O te haces impermeable a la compasión o pereces miserablemente. Es bestialmente cierto. Aquel día, yo acababa de recibir un paquete de Teresa: plátanos, naranjas, jabón y sellos. Pelaba un plátano y tiraba la piel al suelo. El orejón las cogía y adentro. A mí se me hacía un nudo en la garganta. La voluptuosidad golosa del hambre que se va saciando quedaba convertida en un sentimiento de culpabilidad, angustia.
> Aquello se convirtió en una preocupación y procuraba esconderme para comer. Pero él siempre me encontraba. Me seguía como un perro, tragando mis restos silencioso y alegre. Me cansó. Hice algo que entonces me pareció natural, lo único que se me ocurrió para que desapareciera su presencia que me molestaba y entorpecía mis recién recuperadas digestiones.
> Ante su mirada implorante, llorosa, me comí yo mismo las pieles. Las de plátano, las de naranja. Todas.
> Y él a los dos días se ahogaba en la cuba. Se cayó dentro y nadie le ayudó a salir. Lo sacaron abotagado, ennegrecido. (1969, pp. 236-237)

En otro orden de cosas, al igual que se habla de la sexualidad —y el control de la misma— de la mujer, en las obras de Alós también se pueden encontrar pasajes que reflejan la libertad sexual en otros lugares de España, como se observa en *Los enanos* a través del testimonio que da Cleo de Tánger —región que estuvo bajo el protectorado español entre 1912 y 1958—, donde trabajó como bailarina en *Las tres gracias* antes de

conocer a su marido Alfredo, cuyo negocio cae en bancarrota, lo que les obliga a tener que regresar a España:

> - En Tánger no hay censura. Yo he visto a la Brigitte Bardot desnuda en una película….
> La señora Cleo tenía unos dientes blancos y brillantes.
> - …hacía un papel en que se enamora de uno, y para conquistarlo va y se mete en la cama con él… Se ve todo. En Tánger hay también cabarets donde las coristas salen sin ropa. Yo he ido a veces, ¿eh, Alfredo?
> La cara de la señora Cleo, cuando decía esto, se bañaba de un brillo lleno de una picardía enigmática para todos los realquilados.
> - Había un número muy fino. Eran tres chicas. Las llamaban *Las tres gracias*. Salían con unas telas transparentes y bailaban una especie de ballet. Al final se las quitaban. (1962, pp. 41-42)

La autora castellonense también aborda la sexualidad no heteronormativa. Concretamente, en *La Madama* lo muestra como un reducto de libertad desde la perspectiva del encarcelado Clemente, que ve como

> Los más felices de todos son los maricas. No necesitan inventarse mundos eróticos, no desean a las que están fuera, imposibles para un preso. Ellos, los homosexuales, han creado un universo amoroso libre, compatible con todos los barrotes. Pueden incluso gozar romances apasionados y novelescos, como le ocurrió al *Perforador*, que en paz descanse. (1969, p. 142)

Finalmente, otros temas tabúes sexuales también aparecen nombrados y brevemente tratados en estas novelas marcadas por el realismo social. De este modo, el incesto o la pedofilia se explicitan en *Los enanos*: Esta segunda práctica se aborda en el siguiente extracto:

> - ¡Qué va! Iba mucho al Maravillas, es cine de dos pesetas. Allí se sentó al lado de un niño de ocho años y se quiso aprovechar de él. Pero el niño gritó. Se encendieron las luces y se armó un jaleo como usted no se puede imaginar... La cuestión es que cogieron a don Teo y se lo llevaron. (1962, p. 244)

Así pues, Alós muestra cómo se sale de la norma de establecer lo viril «como valor moral y como marca de conducta de la política franquista» (Mora, 2019, p. 40).

3. CONCLUSIONES

Por tanto, queda claro que Alós se comprometía con la sociedad que la rodeaba al escribir sobre realidades que quería visibilizar, de un modo a veces considerado inadecuado para una mujer en el contexto franquista. En ese sentido, Bernardini la define como una

> escritora que, en toda su narrativa, describe las limitaciones, tanto físicas como psicológicas, que han determinado la vida de las mujeres en la España de posguerra. En la mayoría de los casos, los personajes alosianos son mujeres rechazadas por la sociedad, por ser hijas o esposas de republicanos o marginadas por ser prostitutas y pobres. Sus vivencias, y los abusos que sufrían, ocupan un lugar central en los textos, al punto que el lector ya no puede ignorar el espacio de estas mujeres en la historia: un espacio que urge recuperar y repensar para una comprensión del presente y de sus conexiones con el pasado más justa y completa. (2022, p. 61)

Cabe destacar que Alós, como se ha visto a lo largo de las obras analizadas, amplía en múltiples ocasiones esta visión de la desigualdad y la hace extensiva a otros personajes desde una mirada interseccional. Así, desde una soledad elegida como forma de defensa y ataque frente a un país que quería asfixiarla —y al margen de generaciones y corrientes—, la escritora castellonense supo mostrar la realidad incómoda de personas que, en su cotidianeidad, sufrieron la opresión y la desigualdad en la etapa previa a la democracia en España. Es por ello necesario revitalizar su figura y recuperar una voz clave para conocer más a fondo dicho contexto.

OBRAS CITADAS

Alós, C. (1964). *Las hogueras*. Planeta.

Alós, C. (1970). *La madama*. Plaza & Janés.

Alós, C. (2022). *El caballo rojo*. La navaja suiza.

Alós, C. (2022). *Los enanos*. La navaja suiza.

Bernardini, V. (2022). La narrativa de Concha Alós: un camino hacia un nuevo orden simbólico. En C. López y E. Ortiz (Comp.), *Escrituras, memorias e identidades. Diálogos del presente* (pp. 61-82). Celei.

Crenshaw. K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum, 1*, 139-167.

Conde, *R.* (2004). Selección bibliográfica : narrativa femenina de posguerra**.** *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica, 13*. https://www.cervantesvirtual.com/obras/partes/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--0/?q=&fautor=conde-penalosa-raquel-7716

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.

Martín, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama.

Montejo, L. (2004). La narrativa realista de Concha Alós. *Anuario de estudios filológicos, 27*, 175-190.

Mora, V (2019). Ciencia, política y sexo. La homosexualidad durante el franquismo según sus textos. *La manzana de la discordia, 14* (1), 37-49.

Nieva, P. (2009). Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaite (1925-2000) y Rosa Montero (1951-). En P. Nieva (Ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX* (pp. 105-135). Foro Hispánico.

Peinado, M. y Anta, J.L. (2013). Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas en la literatura de posguerra. *Athenea Digital, 13*(2), 35-46. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n2.892

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos.

Sanz, S. (1980). *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Alhambra.

Sanz, S. (2000). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Ariel.

NOVELAS Y DESENGAÑOS: LA VIOLENCIA Y EL SUFRIMIENTO AMOROSO FEMENINO EN LA OBRA BARROCA DE MARÍA DE ZAYAS

Ana Piedraescrita Caro Trenado
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La obra literaria de María de Zayas (1590-1647), una de las figuras más destacadas del Siglo de Oro español, es un verdadero tesoro de la escritura barroca que ofrece una mirada penetrante y crítica sobre la sociedad de su época. Zayas se muestra como autora en una época, el siglo XVII, en el que las mujeres[1] empiezan a lograr un cierto reconocimiento como literatas de facto[2][3]; a pesar de ello, ciertos sectores de la sociedad todavía se muestran reticentes a esta consideración, tal y como demuestran escritos como la sátira de la «culta latiniparla» de Quevedo, que se burla del intento de las mujeres ilustradas de hablar de una forma más latinizante o elaborada: «Para no decir estoy con el mes, o con la regla, se acordará que de las fiestas de guardar se escriben con letra colorada, y dirá estoy de guardar; y si el interlocutor es graduado, dirá tengo calendas purpúreas» (2003, p.471).

[1] De hecho, es bien reconocida la amistad entre María de Zayas y Ana de Caro, reconocida dramaturga, quién escribirá un poema laudatorio a las *Novelas amorosas* de Zayas en 1637.

[2] Manuel Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* apunta que más del 80% de las escritoras de la época eran religiosas. Muchas mujeres religiosas del siglo XVII escribían textos devocionales, autobiografías espirituales, poesía religiosa y cartas. Estas escrituras servían como una expresión de su fe, su relación con Dios y sus experiencias personales en la vida religiosa. Además, algunas de estas obras se consideraban valiosas para la instrucción espiritual de otras monjas y para la difusión de la fe católica. Por ello, no se cuestionaba demasiado este tipo de escritura femenina siempre que se mantuviera dentro de las «paredes conventuales».

[3] En la misma línea se manifiesta Gorgas al señalar que: «La obra de María de Zayas supondría un elevado grado de transgresión simbólica. La autora pertenecía a la Corte y no al espacio conventual en el que era más frecuente, hasta el momento, que una mujer escribiera» (2021, p. 138).

Entre los temas recurrentes que la autora aborda con maestría, la violencia emerge como un elemento omnipresente que permea las relaciones humanas, las estructuras sociales y las dinámicas de poder. En esta investigación, exploraremos cómo María de Zayas retrata y analiza la violencia en sus obras, destacando su complejidad, sus múltiples facetas y su relevancia para comprender tanto el contexto histórico en el que escribió como nuestras propias realidades contemporáneas. A través de un análisis detenido de algunas de sus obras más representativas, podremos observar cómo la autora desentraña las causas, las consecuencias y las manifestaciones de la violencia, así como las posibles vías para su superación y transformación. En última instancia, esta investigación busca arrojar luz sobre la vigencia y la pertinencia del discurso de María de Zayas sobre la violencia. Frente a los *metarrelatos salvadores*, tal y como los denomina Rodríguez de la Flor (1999), es decir, el tipo de relatos que intentan heterogenizar los discursos e imbuir de una cierta normatividad las posturas y pensamientos sociales, la figura de Zayas resulta crítica y subversiva. La violencia que atraviesa las novelas cortas de Zayas, sus heroínas, están llenas de una simbología rica y compleja, que refleja los ideales y preocupaciones de la época barroca. Estas heroínas encarnan diversas características y simbolismos que las hacen representativas de los conflictos y las contradicciones de la sociedad de su tiempo, a la vez que adquieren su condición heroica al enfrentarse a una variedad de violencias asociadas a la «pasión del amor».

2. VIOLENCIA Y SUFRIMIENTO AMOROSO ZAYESCO

La obra de María de Zayas es ampliamente reconocida por su habilidad para explorar las complejidades de las relaciones humanas, «la escritora es consciente de su agencia, de su capacidad para la acción política» (Vijarra, 2020, p. 49), exponiendo las injusticias y desigualdades que caracterizaban la sociedad de su tiempo. A través de sus escritos, Zayas ofrece una visión cruda y realista —propiamente barroca—, de la violencia en sus diversas formas: desde la violencia física y el abuso doméstico hasta la violencia psicológica y emocional. Ciertamente y como resulta evidente, no podemos contar actualmente con un registro detallado de la violencia de género durante el siglo XVII, a pesar de ello, podemos localizar testimonios que nos ayuden a establecer un panorama áureo sobre la violencia conyugal. Uno de ellos se trataría del de Francisca de Pedraza, la primera mujer que denunció malos tratos en España y pidió judicialmente el divorcio en el siglo XVII[4]. Así lo atestigua el investigador Lorenzo:

[4] Resulta recomendable tener en cuenta el estudio *Una alcalaína frente a un mundo. El divorcio de Francisca de Pedraza* del historiador Ignacio Ruíz Rodríguez.

> Ejercer un riguroso control sobre la vida cotidiana de la mujer pasó a ser así una necesidad irrenunciable: se aislaba en sus domicilios a las doncellas para evitar que hubiese alguna duda sobre su honestidad (y virginidad) en el momento de entregarla a su esposo, se hacia lo mismo con las casadas para tener la certeza de la legitimidad de los hijos, se ingresaba en conventos a las hijas para contar con mas dinero con el que dotar a sus hermanas, etc. Si la mujer ponía en peligro con su comportamiento los objetivos de sus padres o esposo, no solo hipotecaba su propio futuro, sino que cuestionaba la honorabilidad de quien tenía la obligación de custodiarla. Entonces, el marido, el padre, el hermano o quien tuviera esa misión, debía demostrar públicamente que el hecho no se había producido con su consentimiento: surgía entonces el recurso de la violencia, la sangre como mecanismo para lavar la honra. (1989, p.122)

Las narrativas zayescas, por lo tanto, como fiel reflejo de su época están impregnadas de conflictos, traiciones y manipulaciones que reflejan las tensiones sociales y de género que prevalecían en este siglo y que se pagaban «con sangre».

Otro elemento por considerar es el motivo ideológico que permea en todas las obras de Zayas, tal y como señala Roca: «La novela de Zayas tiene un doble carácter: polemista y de tesis: se propone no sólo avisar, aconsejar a las mujeres, sino defenderlas ante la corriente general de descrédito de que son objeto por parte de los hombres» (1976, p.302), para más adelante señalar el mismo autor: «Su acrecentado feminismo no le impide reconocer la culpabilidad de la mujer, para lo cual no se cansa en aconsejarle moderación y decoro» (1976, p. 306). En sus *maravillas*, Zayas desafía las normas patriarcales y cuestiona las estructuras de poder que perpetúan la violencia contra las mujeres. A menudo, sus protagonistas femeninas son sometidas a opresión y violencia por parte de figuras masculinas[5] que ejercen control y dominio sobre sus vidas. Sin embargo, María de Zayas no retrata a sus heroínas como meras víctimas indefensas, sino como mujeres de gran determinación y astucia que desafían activamente las injusticias a las que se enfrentan.

Además de la violencia de género, Zayas también aborda la violencia estructural y la corrupción moral que permeaban en la sociedad española de su época. Sus historias exploran las repercusiones devastadoras de la codicia, la ambición desmedida y la búsqueda de poder a cualquier costo. Aunque no entraremos en demasía en este tema, por centrarnos en el de la violencia y sufrimiento femenino, debemos tener en cuenta que esta violencia no surge espontáneamente ni se muestra de forma aislada, sino que

[5] En palabras de Barrass (1980) aunque existen hombres que pueden ser agradables y bondadosos en el imaginario zayesco, la gran mayoría se portan cruelmente con las mujeres y contarían con las siguientes características: en primer lugar, los hombres son crueles; además, son engañadores; mudables y pérfidos; hablan constantemente mal de las mujeres y son responsables de la conducta de las mujeres.

se retroalimenta con una dinámica social que perjudica principalmente a las mujeres y coarta su libertad.

A continuación, analizaremos algunas de las obras más significativas de María de Zayas, tomando de eje central *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos*(1637), para examinar cómo la autora aborda la violencia y qué comentarios sociales y morales ofrece a través de sus narrativas. En última instancia, nos adentraremos en el universo literario de Zayas para comprender mejor las complejidades de la violencia en sus diversas manifestaciones y su impacto en la condición humana.

2.1. La violencia en Novelas amorosas y ejemplares

Al adentrarnos en las maravillas[6] zayescas, resulta evidente observar que Zayas utiliza la estructura boccaciana y sigue la estela de la novela corta —que tan popular es durante este siglo— para introducir sus historias. El pretexto es simple, en Madrid, en la casa de Lisis y Laura —madre e hija—, se reúnen cuatro damas de la alta sociedad para entretenerse y así aliviar la enfermedad que sufre Lisis, unas cuartanas. Cinco caballeros también se encuentran presentes y son partícipes de los relatos y peripecias que van transcurriendo durante su encierro. Sin embargo, como lectores, pronto descubrimos que el gran mal de Lisis es realmente el hecho de no contar con el afecto amoroso de don Juan, por lo que el sufrimiento amoroso se nos presenta desde la misma introducción.

Se ha considerado tomar los ejemplos de violencia más paradigmáticos de la obra, aunque estos toman diversos matices, ya sea de índole sexual, social, psicológico, familiar o físico. La violencia hacia las mujeres es ejercida desde diferentes prismas, pero casi siempre resulta unidireccional[7], al contrario que lo que ocurre en Desengaños amorosos, donde debido a la aparición de las heroínas barrocas, la violencia puede ejercerse en una doble dirección. Las historias o también llamadas maravillas por las damas protagonistas se encuentran en continuo mise en abîme, tal como indica Schwartz: «Zayas aprovecha así la estructura del enchâssement, característica de sus colecciones, para crear un efecto de construcción especular» (2020, p. 17), lo que logra otorgar un grado más de realidad a la obra y acrecienta la riqueza ficticia de los personajes. De esta forma, uno de los ejemplos más notables de la violencia que observamos en la obra pertenece a Aventurarse perdiendo —que transcurre en la primera noche—, donde Lisarda, desde el primer plano de lectura ya nos advierte: «para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo no bastan ejemplos ni escarmientos» (Zayas, 2022, p.173). Jacinta es la desdichada protagonista de esta

[6] Acertadamente explica Covarrubias en 1611 que «maravillarse» es «admirar los efectos e ignorar las causas»

[7] A excepción de las maravillas *La burlada Aminta y venganza del honor* y *Al fin se paga todo*.

maravilla, que no duda en entregarse al amor apasionadamente sin tener en cuenta las consecuencias de sus actos. La primera vez resulta victoriosa, pero es finalmente derrotada por un amor no correspondido, por lo que, tras pasar por profundas depresiones, se verá abocada a acabar recluida en un convento; el último sitio donde una mujer de su situación puede refugiarse tras haber sido repudiada por su familia. La violencia de tipo estructural o social conlleva la profunda desdicha de la protagonista, tal y como Zayas relata:

> La entrada en el monasterio acepto; sólo en lo que no podre obedecerte será en tomar uno ni otro estado, si no se muda mi voluntad, porque para admitir esposo, me lo estorba mi amor, y para ser de Dios, ser de Celio. […] Bien sé lo que gano por lo que pierdo, que es el cielo o el infierno, que tal es el de mis pasiones. […] Soy fénix de amor: quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte; quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amar y con ella acabaré. (2022, pp. 209-210)

El maltrato físico también es común en las *maravillas*, así, en *El castigo de la miseria* doña Isidora es maltratada física y psicológicamente por don Marcos, pasando el protagonista masculino de «admiróle sobre todo el agrado y discreción de doña Isidora, que parecía la misma gracia, tanto en donaires como en amores» (Zayas, 2022, p.257), a despreciarla de la siguiente manera:

> A este trago acabo don Marcos de rematarse. Llegó a las manos con su señora, andando el moño y los dientes de por medio, no con poco dolor de su señora, pues le llegaba el verse sin él tan a lo vivo. Esto, y la injuria de verse maltrata tan recién casada, la dio ocasión de llorar y hacer cargo a don Marcos de tratar así a una mujer como ella, y por bienes de fortuna, que ella los da y los quita; pues aún en casos de honra era demasiado el castigo. (Zayas, 2022, p. 279)

El juez de su causa será otra historia en el que encontramos el maltrato físico de dos mujeres, Estela y Claudia, a manos del magrebí Amete: «Amete viese que por ruegos ni caricias no podía vencerla, empezó a usar de la fuerza, procurando con malos tratamientos obligarla a querer por no padecer, tratándola como a una miserable esclava» (Zayas, 2022, p. 496). La excusa del honor, que como explica Paba es «uno de los temas preferidos por María de Zayas, el honor, verdadera obsesión de la sociedad áurea que impregna la producción literaria barroca» (2021, p. 212), será también otro de los motivos para que don Diego maltrate a Laura en *La fuerza del amor:* «acercándose más a ella y encendido en una infernal colera, le empezó a maltratar de manos, tanto que las perlas de sus dientes presto tomaron forma de corales, bañados en la sangre que empezó a sacar en las crueles manos» (Zayas, 2022, p. 360).

En resumen, todas estas violencias serán las que pueblen el universo de *Novelas amorosas y ejemplares*, ampliándose en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* o *Desengaños amorosos*. A través de estas historias, Zayas revela cómo la violencia de género se manifiesta en diferentes contextos y situaciones, ya sea en relaciones amorosas, matrimonios abusivos, violaciones, maltrato físico o psicológico. La autora no teme abordar temas delicados y perturbadores, exponiendo las injusticias y desigualdades que enfrentaban las mujeres en una sociedad dominada por hombres.

2.2. La violencia en Desengaños amorosos

El contexto de *Desengaños amorosos* no varía demasiado respecto al *primer sarao* —las damas y los caballeros siguen encerrados en casa de Lisis contándose las historias para amenizar los días—, sin embargo, sí encontramos pequeñas tramas que difieren de la configuración del primer libro, tal y como afirma Yllera:

> Pero la autora intenta conferir una mayor densidad al marco al introducir en él una pequeña trama que corre paralela al desarrollo de los saraos: los amores no correspondidos de Lisis y don Juan, la aparición de don Diego, pretendiente de Lisis, su discusión con don Juan —puesto que este, aunque prefiere a Lissarda, no desea perder el amor de Lisis—, y finalmente la promesa de matrimonio de Lisis y don Diego. (2021, p. 48)

Lo que también podemos observar que prevalece de forma más notoria en la segunda parte de los *saraos* es la necesidad de las mujeres de vengarse de los agravios que han recibido, lo que les confiere un aura—como ya hemos mencionado anteriormente—de heroínas barrocas. Faye (2009) relata como la estructura de Desengaños amorosos se puede simplificar en tres estadios que sintetizamos a continuación:

1. Las pretensiones amorosas: el primer paso es el cortejo de un caballero, normalmente de alta alcurnia, que ofrece a la dama diferentes regalos haciendo así alarde de su riqueza. Pueden ser simples cortesías, regalos suntuosos o incluso promesa de matrimonio.
2. Llegada del otro pretendiente: con la aparición de otro caballero que corteja a la dama se consigue dinamizar la trama y complicar el final feliz del amorío principal. Este punto resulta crucial, pues se engrandecen las virtudes y los vicios de los personajes. Esto ayuda a que los lectores vayan haciendo su propio juicio de valor sobre la inocencia o culpabilidad de los protagonistas, ayudados o guiados por el narrador. El personaje que suele salir peor parada es la dama protagonista, que ve como su amor resulta truncado, y ella difamada debido a las historias destinadas a acabar con su honor.
3. Las sanciones o castigos: suele coincidir con el remate del desengaño. Aquí solemos encontrar dos planos enfrentados, por un lado, el plano divino que intenta ejercer como justicia verdadera y que puede resultar en la salvación de la dama, y, por otro lado, la

justicia humana dictada por los hombres que casi siempre pide el castigo para las inocentes. La mujer agraviada suele acabar asesinada, maltratada —e incluso en ocasiones emparedada—, pero la voz de la autora siempre se muestra vengativa contra los hombres maltratadores, y en ocasiones, estos mismos, reciben de su propia medicina a manos de las creaciones zayescas.

Teniendo clara la estructura y las diferencias y similitudes principales con *Novelas amorosas y ejemplares*, es importante remarcar que la violencia también prolifera —podemos afirmar incluso que se acrecienta— , en el segundo *sarao* de María de Zayas. Buen ejemplo de ello lo encontramos en el *Desengaño segundo* o *La más infame venganza,* donde Camila sufre una violación, un repudio y un intento de envenenamiento: «Teniéndole la daga puesta al pecho, tan junta, que aún matizó la punta con la inocente sangre de la desdichada dama […] no tuvo fuerzas para defenderse» (Zayas, 2021, pp. 288-289). No suficiente con todo eso, después fue repudiada por su propio marido: «Desconsuelo bien grande para Camila, y más cuando vio que Carlos no consintió que comiese ni durmiese con él, ni hablaba con ella más de para lo que no se podía excusar, con que Camila vivía mártir» (Zayas, 2021, p. 291). Después, don Carlos, no pudiendo soportar la deshonra que había sufrido, intenta envenenar a su propia esposa: «y la dio un veneno para matarla; mas no le sucedió así […] mas hinchose toda con tanta monstruosidad, que sus brazos y piernas parecían unas gordísimas columnas» (Zayas, 2021, p. 291). Doña Camila muere finalmente una noche, arrepentida de haber abandonado el convento en el que se tuvo que recluir tras la repudia por la violación.
Otro ejemplo del sufrimiento y violencia descarnada lo tenemos con doña Inés, protagonista de el *Desengaño quinto* o *La inocencia castigada*. Tremebunda y espantosa resulta la descripción de su martirio y el estado en que la encuentran tras ser emparedada y encerrada en un tabique por su propia familia durante años:

> En primer lugar, aunque tenia los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, u de llorar, ella no tenía vista. Sus hermosos cabellos, que cuando entro allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el coloe, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba dos surcos cavados de las lágrimas, que se le escondía en ellos un bramante grueso; los vestidos hechos ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no solo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar. No hay mas que decir, sino que causó a todos una lástima, que lloraban como si fuera hija de cada uno. (Zayas, 2021, p. 407)

Aunque asistimos horrorizados a la descripción de la aparición de doña Inés, resulta reconfortante reflexionar acerca de que «mediante el personaje de Inés, Zayas no nos sugiere meramente la pasividad o capacidad de sufrimiento de la mujer […] sino también las posibilidades que tiene la mujer de sobrevivir pese a sus circunstancias, de reconstituirse de la nada y volver a la vida» (Drinkwater, 1996, p. 156).

En otras ocasiones es el propio marido el que asesina directamente a su esposa, como en el caso del *Desengaño tercero* o *El verdugo de su esposa*, dónde don Pedro asesina a Rosaleta: «Y esa misma noche el ingrato y cruel marido, después de recogida la familia, viendo que Rosaleta dormía, le quito la venda de la sangre […] por dónde se desangró, hasta que rindió la hermosa vida a la fiera y rigurosa muerte» (Zayas, 2021, p. 325). El asesinato también se comete para castigar la deslealtad de la esposa, como en el *Desengaño cuarto* o *Tarde llega el desengaño*, dónde el esposo castiga una presunta infidelidad de su mujer, doña Elena, quemando vivo al amante —que resulta ser el mismísimo primo de la mujer, —: «Lo primero que hice, ciego de furiosa cólera, en llegando aquí, fue quemar vivo al traidor primo de Elena» (Zayas, 2021, p. 359). Don Jaime, el esposo, se guarda la calavera del primo traidor para atormentar a su mujer, pero también aguarda celosamente el tiempo de asesinar vilmente a doña Elena, como finalmente ocurre: «Y diciendo esto, se acercó de un salto a la cama, y sacando la daga, la dio tres o cuatro puñaladas, a las que bastaron a que llegase mas presto la muerte» (Zayas, 2021, p. 362).

El mismo triste final es el que también sufre doña Ana a manos de don Alonso en *Desengaño octavo* o *El traidor contra su sangre*, cuando decide asesinar y arrojar su cuerpo a un pozo:

> […]fingiendo don Alonso levantarse por algo que le faltaba, se llegó por detrás, y con un cuchillón grande que el traia apercibido, y aquel dia habia hecho amolar, le dio en la garganta tan cruel golpe, que le derribo la cabeza sobre la misma mesa. Hecho el sacrificio, la echaron en un pozo que habia en el mismo jardin, y el cuchillo con ella, y tomando la cabeza, se salieron, y cerrando la puerta, echaron la llave por debajo. Se fueron a la marina, y en una cueva que estaba en ella, haciendo un hoyo, la metieron, y al punto se embarcaron en una galera que iba apriesa […]. (Zayas, 2021, p. 540)

3. HEROÍNAS BARROCAS FRENTE A LA VIOLENCIA PATRIARCAL

Las heroínas barrocas suelen representar la virtud y el honor, dos valores fundamentales en la moralidad de la época, así como esenciales para Zayas. Son mujeres castas, honestas y respetadas, que defienden su honor y su reputación ante las adversidades, con frecuentes ecos de la tradición mariana. Estos personajes simbolizan la pureza y la integridad moral en medio de un entorno corrupto y engañoso. La belleza de las heroínas barrocas es otro elemento simbólico destacado, pero de naturaleza dual

o paradójica. A menudo, su atractivo físico y su encanto se convierten en una herramienta que utilizan para enfrentar los desafíos y alcanzar sus objetivos. Sin embargo, este atributo también puede ser una carga, ya que puede atraer la atención no deseada y poner en peligro su virtud y su honor.

Estas mujeres a menudo experimentan la soledad y la marginalidad en la sociedad. Son personajes que se encuentran excluidos o en una posición de vulnerabilidad debido a su género, su estado civil o su posición social. Esta soledad simboliza la alienación y el sufrimiento de las mujeres en un entorno dominado por los hombres y las restricciones sociales. Como hemos visto, muchas de las heroínas barrocas de Zayas luchan por su libertad y autonomía. Se enfrentan a restricciones y opresiones impuestas por la sociedad, como matrimonios forzados, desigualdades de género y normas sociales restrictivas. Estas luchas simbolizan la búsqueda de la libertad individual y la resistencia ante las injusticias y las limitaciones impuestas. En las obras de Zayas, las heroínas a menudo encuentran en la escritura una forma de expresión y empoderamiento. Utilizan su voz y su capacidad para contar sus historias y transmitir sus experiencias. La escritura simboliza la liberación y la resistencia frente a las normas sociales y el silenciamiento de las mujeres en la época.

En relación con el concepto idealizado del amor, las heroínas barrocas de María de Zayas se caracterizan por presentar una visión más realista y compleja de las relaciones amorosas en comparación con el ideal que predominaba en la literatura de la época, más cercano al amor *hereos* o idealizado. Las heroínas de Zayas se alejan de la figura de la mujer sumisa y pasiva, y son retratadas como mujeres fuertes e independientes que desafían las restricciones impuestas por la sociedad patriarcal en la que viven. Estas mujeres son conscientes de su propio deseo, que paradójicamente como expone Conrod: «Para la madrileña, el objeto del deseo siempre es lo que no se puede obtener cuando se desea. Cuando se consigue obtener, deja inmediatamente de ser objeto del deseo» (2008, p. 168). Prieto afirma lo siguiente en relación con los personajes femeninos de las obras de Zayas:

> El comportamiento liberal de muchas de sus figuras indica que Zayas hace caso omiso a la cuestión calderoniana de la honra y el honor, y se mofa de la figura de la mujer casta, pasiva e indecisa. Al mismo tiempo nos presenta unos personajes que reaccionan ocultamente a las normas establecidas y se alejan del ideal femenino. La autora da poder a sus heroínas para reaccionar ante el ultraje masculino. (2022, pp. 1479-1480)

Otros críticos, como Trambaioli, llegan a hablar del tipo de hombre al que se suelen enfrentar estas heroínas, calificando la postura de Zayas de un cierto antidonjuanismo: «Casi sin excepciones los protagonistas de sus relatos son unos

burladores seriales de mujeres, tipología masculina que, desde luego, halla en la figura de don Juan Tenorio su más acabada ejemplificación» (2014, p. 512).

En lugar de retratar el amor como una experiencia idealizada y pura, Zayas muestra las complejidades y contradicciones de las relaciones sentimentales. Sus heroínas a menudo se enfrentan a la traición, el abuso y la decepción por parte de los hombres, y la autora critica abiertamente el comportamiento misógino de la época. Las heroínas barrocas de Zayas también desafían el concepto de amor como una fuerza redentora. En lugar de ser salvadas por el amor de un hombre, estas mujeres encuentran su propia fuerza y determinación para superar las dificultades y tomar decisiones que les permitan alcanzar la felicidad y la libertad personal.

Entre todas las heroínas barrocas, destacan especialmente las que podemos encontrar en *Novelas amorosas y ejemplares* por su osadía y por su liberación sexual. Llamativo es el caso de la venganza de Aminta[8], tal y como relata Solana:

> En el caso de La burlada Aminta y venganza del honor en un alarde de valentía la protagonista tras haber sido abandonada y deshonrada decide vengarse porque piensa que «con la muerte de sola una mujer se restauran las honras de tantos hombres». Pero es ella misma la que impartirá la justica, renunciando así al recurso de la restauración de la honra mediante la figura masculina: «No ha de ser así mi venganza (…) porque supuesto que yo he sido la ofendida, y no vos, yo sola he de vengarme pues no quedaré contenta si mis mismas manos no restauran lo que perdió mi locura». (2010, p. 30)

En resumen, las heroínas barrocas de María de Zayas se distancian del ideal romántico del amor para presentar una visión más realista y crítica de las relaciones sentimentales en la sociedad de la época. Estas mujeres empoderadas desafían los roles de género establecidos y buscan su propio bienestar, rompiendo con las convenciones sociales y los estereotipos de la época. A través de sus historias, Zayas cuestiona y critica el trato desigual hacia las mujeres en el ámbito amoroso y plantea una visión más compleja y liberadora de las relaciones de amor y poder.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, la obra de María de Zayas ofrece una visión penetrante y crítica de la violencia y el sufrimiento amoroso femenino en la sociedad barroca española. A través de sus obras, Zayas expone las múltiples facetas de la violencia, desde la física y la psicológica hasta la estructural y la emocional, mostrando cómo estas formas de

[8] La *maravilla* de Aminta resulta muy particular, pues este personaje llega a disfrazarse de hombre para su venganza personal, tópico que prolifera en la literatura del momento, tal y como indica Moreno-Mazzoli: «El tópico de la mujer que busca vengarse del autor de su deshonra es muy antiguo en la literatura, y aparece a menudo en las letras españolas (2004, p. 1367).

violencia permeaban las relaciones humanas y las estructuras sociales de su época. Además, la autora desafía las normas patriarcales y cuestiona las estructuras de poder que perpetúan la violencia contra las mujeres, presentando a sus heroínas como mujeres de gran determinación y astucia que desafían activamente las injusticias a las que se enfrentan. A través de una mirada realista y compleja de las relaciones sentimentales, Zayas muestra las complejidades y contradicciones del amor en la sociedad barroca, cuestionando los estereotipos de género y la desigualdad en las relaciones amorosas. Sus heroínas barrocas se distancian del ideal romántico del amor para buscar su propio bienestar y empoderamiento, rompiendo con las convenciones sociales y los roles de género establecidos.

OBRAS CITADAS

Barrass. T. (1980). El llamado feminismo en las novelas de doña María de Zayas y Sotomayor. *Estudis romànics,* (16), 119-152.

Conrod, F. (2008). La creación de un mardo del adentro: Espacios sadianos en los Desengaños amorosos de María de Zayas [Actas de congreso]. *Compostella Aurea: Actas del VIII Congreso de la AISO,* Santiago de Compostela, España.

Drinkwater, J. (1993). María de Zayas: la mujer emparedada y los Desengaños amorosos [Actas de Congreso]. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO,* Toulouse, Francia.

Faye, D. (2009). *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor*. [Tesis de doctorado, Universidad de León]. http://hdl.handle.net/10612/847

Gorgas, A. I. (2021). *María de Zayas y Sotomayor y la política de la sororidad. Una lectura en clave contemporánea.* [Tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza]. https://zaguan.unizar.es/record/106286/export/hx?ln=es

Quevedo, F. (2003). *La culta latiniparla*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-culta-latiniparla--0/

Lorenzo, P. L. (1989). Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el siglo XVII. *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, (15), 119–136.

Moreno-Mazzoli, E. (2004). Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes [Actas de congreso]. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, Iberoamericana/Vervuert, 1367-1375.

Paba, T. (2021). El honor restaurado: mujeres vengadoras en las novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas. *Servicios de publicaciones de la Universidad de Navarra*, (64), 211-222. https://dadun.unav.edu/handle/10171/59988

Prieto, C. (2002). *María de Zayas o la forja de la novela de autora en los albores del nuevo milenio* [Actas de congreso]. *Memoria de la palabra: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja, España.

Roca, J. M. (1976). Ideología feminista en doña María de Zayas. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y letras,* (26), 293-311.

Rodríguez De La Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Biblioteca Nueva.

Schwartz, L. (2020). *Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com /obra/discursos-dominantes-y-discursos-dominados-en-textos-satiricos-de-maria-de-zayas-998577/

Solana, C. (2010). Las heroínas de las novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas frente al modelo femenino humanista. *Lemir*, (14), 27-33.

Trambaioli, M. (2014). El anti-don Juan de María de Zayas. *Revista de literatura*, LXXVI, 511-529. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.02.019

Vijarra, R. A. (2020). María de Zayas: una mujer moderna. *Revista Melibea*, (14), 42-51.

Zayas y Sotomayor, M. (2022). *Novelas amorosas y ejemplares*. Cátedra.

Zayas y Sotomayor, M. (2021). *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*. Cátedra.

Zayas y Sotomayor, M. (2021). Introducción. En A. Yllera (Ed.), *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos* (pp. 11-178). Cátedra.

Identidades (des)invisibilizadas

MÁS ALLÁ DE LO FEMENINO: CONSTRUCCIONES DE IDENTIDADES DISIDENTES EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Guadalupe Sobrón Tauber
Universidad Nacional de Mar del Plata – Universidad de Valladolid

1. PUNTOS DE PARTIDA

Al encontramos en un mundo donde las nociones de género están siendo revisadas, es fácil caer en la trampa de pensar que estas disputas son recientes. Aunque pueda serlo la conceptualización de las categorías, en realidad hay huellas de las luchas y problematizaciones sobre la identidad de género en muchas piezas literarias a lo largo de la historia. Ejemplo de esto son los tres personajes protagónicos aquí analizados, pertenecientes a piezas teatrales españolas del siglo XVII: *La serrana de la Vera* (1613) de Luis Vélez de Guevara (1579-1644); *La monja alférez* (1626), tradicionalmente atribuida a Juan Pérez de Montalbán[1] (1602-1638); y *La hija del aire* (1653) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). El objetivo de dicha indagación es descubrir en qué medida estos personajes configuran su identidad de género desde una forma disidente a la establecida en la época. Tanto Gila, como Catalina/Guzmán[2] y Semíramis plantean de diferentes modos la ruptura de la norma binaria que organiza los roles de género asignados para la España aurisecular.

Las tres –y quizá habría que preguntarse la pertinencia del uso del artículo femenino para alguna de ellas– desde distintas formas establecen un vínculo conflictivo

[1] Germán Vega García-Luengos (2021) en su reciente artículo da sólidos motivos para cuestionar la atribución a Montalbán y propone a Juan Ruiz de Alarcón con el autor legítimo de la comedia.

[2] Como se desarrollará más adelante, la monja alférez es nombrada en la obra por su nombre de nacimiento, Catalina de Erauso, y por su nombre masculino elegido, Guzmán. Por lo tanto hemos decidido referir al personaje mediante esa dualidad.

con el género femenino que les ha sido asignado, lo que las lleva a performar (Butler, 2020) identidades disidentes. La serrana lo hace mediante una conducta masculinizada y casi salvaje, que se materializa en hechos como la doma de un toro y la ejecución del hombre que la ha abandonado. A lo que agrega una atracción hacia la figura de Isabel la Católica de tintes homoeróticos (Otero Torres, 1997; Stroud, 2000). Catalina de Erauso, la monja alférez, hace de la masculinización una identidad asumida. Casi toda la primera jornada ni si quiera se reconoce como femenina y, bajo el nombre de Guzmán, forja una vida de carácter masculino, no sólo por su desempeño militar, sino también en lo amatorio, teniendo un vínculo con otra mujer. Por su parte, Semíramis se construye como gobernante y es el vínculo con el poder el que la lleva a cuestionar su «naturaleza» (Calderón de la Barca, 1987, p. 211) femenina.

Las tensiones que suscitan estos comportamientos son explícitamente abordadas en los textos. No se limitan a la acción escénica, sino que los personajes ponen en palabras las contradicciones causadas por dichos entrecruzamientos. Por ello, iniciar con las formas en las que las obras nombran los fenómenos resulta esclarecedor para poder interiorizarse en los imaginarios de la época. Las reflexiones son un insumo clave para observar cómo se conceptualiza en la sociedad de la que emergen dicho tipo de discurso. Por ejemplo, en *La hija del aire*, Semíramis afirma:

> No hizo sólo un yerro
> Naturaleza en los dos,
> si es que lo es el parecernos,
> sino dos yerros: el uno
> trocarse en su concepto,
> y, el otro, habernos trocado
> tan totalmente el afecto
> que, yo mujer y el varón
> yo con valor y él con miedo,
> yo animosa y el cobarde,
> yo con brío, él sin esfuerzo,
> vienen a estar en los dos
> violentados ambos sexos. (Calderón de la Barca, 1987, pp. 211-212)

La cita expone dos cuestiones centrales: la concepción binara del género y su consecuente enraizamiento en el esencialismo biológico. Repone una lógica que se reitera en las tres obras y que se vincula con los discursos normativos del género al considerar los comportamientos de los personajes como alteración de la norma natural.

Estas premisas también aparecen en el discurso de Catalina/Guzmán:

> Nací, don Diego, mas ¿cómo
> te podría decir mi lengua,
> que nací mujer? perdone
> mi valor tan grande ofensa.

[…]
En la edad, pues, si se escucha,
que es cuando la lengua apenas
dicciones distinta forma,
juzgaba naturaleza
violenta en mí, pues desnuda
de mujeril flaqueza
en acciones varoniles
me ocupa, haciendo afrenda
a Palas, cuando vio a Venus,
pasar los muros de Grecia. (Pérez de Montalbán, 2007, p. 127)

En la cita, se reitera la diferenciación binaria y su ruptura por una naturaleza diferente a la esperada. No sólo eso, sino que Catalina no puede autopercibirse mujer porque representa una violencia a su propia identidad. Del mismo modo, se ubica en la genealogía de Palas —modelo grecorromano de mujer guerrera— frente al de Venus que seguiría el orden normado.

A su vez, Gila también posee intercambios que entran en línea con dichos presupuestos:

Madalena: Erró la naturaleza,
Gila, en no hacerte varón.
Gila: ¡ay, prima! Tienes razón. (Vélez de Guevara, 2001, p. 139)

Gila: [...]que creo
que mientras no me caso soy hombre. (Vélez de Guevara, 2001, p. 195)

En el primer diálogo, se reitera la idea de error de naturaleza. En el segundo, se suma la condición social y sexual del matrimonio como entidad feminizada y normativa. A su vez, en los versos subsiguientes de ese parlamento, Gila declara al matrimonio como limitante de la libertad femenina y remarca que por ser labradora «Gila no es buen nombre para doña» (Vélez de Guevara, 2001, p. 196). Esto se debe a que su matrimonio con el capitán –perteneciente a la nobleza– supondría también una ruptura del orden estamental.

Las citas evidencian un sentido paradojal que, como indica Joan Scott (2012), parece reiterarse de forma constante en los discursos feministas: la contradicción de reconocer la supuesta diferencia sexual para abogar por la igualdad (pp. 32-33). Para asumirse por fuera de una noción femenina, e incluso binaria, los tres personajes abrevan en la norma. Se verbaliza la concepción de lo femenino y lo masculino como órdenes naturales que se han roto y al hacerlo, paradójicamente, reafirman ese orden normado.

Esto da una información concreta sobre los presupuestos de género que se tenían en aquel momento y que circularon al menos en los escenarios. René Vijarra (2018), en

un artículo sobre escritoras del período, plantea la coexistencia de dos sistemas discursivos desde los conceptos de Angenot (2010): uno hegemónico y otro heterónomo. Dentro del primero, ubica a los discursos normativos de los tratadistas como Vives, Huarte de San Juan y Fray Luis de León. Son textos que dan cuenta de una idea de lo femenino relegada de lo masculino y justificada biológica y socialmente. Huarte de San Juan (2000), por ejemplo, desde la medicina explica la inferioridad intelectual de la mujer (segundo proemio, p. 11). Los sustratos de estos discursos se ponen en relación directa con la visión esencialista del género (Grosz, 1995, p. 31) que, como se ha mencionado, se comparte a la vez que se subvierte en los personajes.

Al respecto, cabe ahondar también por la relación de la representación femenina con el teatro. Por un lado, en términos de materia textual y en línea con el amplio estudio de Malveena MacKendrick (1974) sobre la mujer varonil, en el plano literario tuvieron lugar construcciones desafiantes a la idea de feminidad pasiva. El propio Lope de Vega en su *Arte nuevo para hacer comedias en este tiempo* (1609) sugiere que el disfraz masculino en la mujer es atractivo para el público (Vega, 1998, p. 562). Es decir, que si bien con sesgos de moralidad dudosa[3] y sabiendo que los argumentos tienden a la reconstrucción del orden esperado –Semíramis y Gila mueren, por ejemplo–, hay en el teatro barroco arquetipos y fórmulas que ingresan a la discusión discursiva como heterónomos (Vijarra, 2018).

Cabe además destacar que, como han señalado los estudiosos Diez Borque (1988) y Arellano Ayuso (2012), el acontecimiento teatral del siglo XVII fue un fenómeno de alcance masivo que supuso prácticas de ruptura no sólo en el orden ficcional referido. Teresa Ferrer Vals (2002) señala que la sabida presencia de mujeres en los tablados, si bien no pudo ser erradicada, fue una práctica que trató de limitarse (p. 141). Y, en este sentido, considerando al teatro como un acontecimiento de cuerpo presente (Dubatti, 2014) no puede obviarse el hecho de que los personajes que hemos elegido fueron pensados para ser representados por mujeres reales. A esto se suma, que las actrices mismas contaban en muchos casos con fama y referencia de bravas o masculinas. Ejemplo de ello son las que interpretaron a Gila y a Catalina/Guzmán. La primera es Jusepa Vaca que, como señala Bolaños en su introducción, era una mujer de fama (Vélez de Guevara, 2001, p. 22-23). Vélez le escribe el papel de Gila y lo señala en una acotación escénica: «Gila poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la señora Jusepa» (Vélez de Guevara, 2001, p. 119). En el caso de *La monja alférez,* la intérprete fue Luisa

[3] Lope mismo en su recomendación se modera afirmando «Las damas no desdigan de su nombre,/ y si mudaran de traje sea de modo/ que pueda perdonarse» (Vega, 1998, p. 562). Y, como señala Bolaños en su prólogo a *La serrana de la Vera*, fue una actividad que trató de ser prohibida por el Consejo de Castilla en el año 1600 (Vélez de Guevara, 2001, p. 22).

de Robles, una «mujer de armas tomar» cuya fama fue celebrada por escritores como Góngora y Quevedo (Vega García-Luengos, 2021, p. 100).

2. PERSONAJES PRECEDENTES

Si se atiende detenidamente a cada personaje es fácil observar que ninguno encuentra su origen en las obras referidas. Ya sean en fuentes históricas, míticas y/o populares, las referencias de estas identidades se retrotraen a textualidades anteriores que se circulaban en la época. Es decir, que en las tres obras se trabaja con construcciones de identidad que formaban parte del imaginario de su público y que traían consigo las problematizaciones que se evidencian en los argumentos.

Respecto de las fuentes históricas, el caso más evidente reside en la figura de Isabel la Católica, que es dramatizada en *La serrana de la Vera* y es fundamental para comprender la versión de la serrana que construye Vélez de Guevara. La representación de la reina no se limita a una aparición a modo de *deus ex machina* para la restauración del orden final, como sucede muchas veces con las figuras monárquicas. Los reyes católicos están presentes a lo largo del desarrollo argumental y juegan papeles clave. Lo interesante es que si bien es Fernando el que condena y castiga a Gila en el final, en los intercambios entre la serrana e Isabel pueden observarse elementos que, como señalamos antes, la crítica ha considerado homoeróticos (Otero Torres, 1997; Stroud, 2000). Pero, aunque efectivamente existe dicha pulsión, lo que principalmente remarca Gila en esa atracción es un modelo de mujer que no se encuentra encorsetado en los límites habituales y que replica su propio deseo identitario. Obsérvense los siguientes parlamentos de la protagonista:

> Madalena, en viendo yo
> mugeres desta manera
> me buelbo de gusto loca (Vélez de Guevara, 2001, p. 138)

> [Q]ue de bos, alta señora,
> a muchos días que estoy
> enamorada, y os doy
> los parabienes agora
> de los triunfos que gozáis
> de las cosas que habéis hecho,
> que bien el valor del pecho
> en el semblante mostráis.
> Ruego a Dios que no paréis
> hasta ganar a Granada,
> porque después coronada
> de sus granates quedéis,
> que dirán bien en la frente
> de tan divina amazona. (Vélez de Guevara, 2001: vv.871-884)

[Q]ue si onbre huera,
por vos sola me perdiera,
y aun así lo estoy ¡por Dios! (Vélez de Guevara, 2001, p. 156)

Si bien es innegable la atracción por la reina, que refuerza la identidad masculina de Gila –que se considera mujer «solo en la saya» (Vélez de Guevara, 2001, p. 148)–, no se limita a un deseo sexual lésbico ni determina de forma exclusiva la orientación sexual del personaje. Quizá la clave para comprender esto se encuentre en la afirmación «mugeres de esta manera», porque la figura que ella admira es Isabel, a la que alaba no solo por su belleza, sino también por su capacidad militar y de liderazgo. Es esa la forma femenina que la entusiasma, que paradójicamente es masculinizada como ella pero en un estamento superior[4]. Incluso aunque se encuentra con ambos reyes, a quien ella invita a vencer en Granada es a la reina, a la que considera una amazona –mitema (Leví-Strauss, 1987, pp. 233-235) afín al de la serrana–. El lenguaje amoroso se vuelve vehículo de una proyección que la legitima dentro de una genealogía. Porque aunque parezca desafiante, la construcción de un objeto femenino de deseo en una voz femenina es un hecho recurrente en los hablantes líricos de mujeres poetas de la época (Olivares y Boyce, 2012, pp. 46-49). Entonces, lo que nos enfrentamos en el par Gila-Isabel en realidad es a la proyección de un modelo otro de feminidad. Lúcidamente, Vélez hace ingresar la figura de la reina, que es canonizada y aceptada en la cultura atendiendo a su rol de gobernante ejemplar. Y si bien castiga a Gila, en realidad es mediante la figura de la reina que se valora el arquetipo de mujer que puede despegarse de la norma. Arquetipo que tiene una genealogía en la que el Capitán reconoce a Gila como «otra Semíramis,/ otra Evadnes y Palas española» (Vélez de Guevara, 2001, p. 196).

Esa genealogía da paso a la otra figura de matiz histórico-legendario que es recuperada en el corpus: Semíramis. Esta reina Asiria conquistadora, que hoy ubicamos en el plano de lo mítico-legendario, en la época fue considerada también de matiz histórico. Prueba de esto sea que Benito Feijoo en su *Defensa de las mujeres* (1726) la nombra, junto a Isabel, como ejemplo de mujer capaz de buen gobierno y líder militar (Feijoo, 2004, p. 92-94). A su vez, es un personaje que en el campo teatral también cuenta con antecedentes, al haber sido recuperado por Virués (Froldi, 2003; Sosa, 2019). Al respecto, cabe destacar que la versión calderoniana pone el foco en la relación de la reina con el poder y anula otros rasgos de los mitemas, como la lascivia y el incesto (Froldi, 2003, pp. 319-320). La Semíramis de Calderón hace eco de su pasado mítico,

[4] Al respecto, es útil la observación de Otero-Torres (1997) que reconoce en Gila e Isabel una ruptura diferenciada, ya que el lugar de reina permitía cierta inversión: «La serrana hombruna cuestiona el orden jerárquico bíblico que necesita dos simientes debidamente ubicables y reconocibles: la fría y húmeda de la mujer, y la caliente y seca del varón. Gila podría ser el resultado dislocado de dos tendencias que emanan de una misma naturaleza genital. Si la reina encarna el grado de perfección de la simiente de la mujer, Gila sería la máxima aberración» (p. 138).

sobre todo en la primera parte, pero también da lugar a la duda sobre los crímenes que se le asignan. Semíramis es un personaje de moralidad dudosa en sus fuentes y esa potencia es utilizada dramáticamente por Calderón para convertirla en un personaje complejo y ambiguo.

El tercer personaje de afincamiento histórico es el de Catalina de Erauso (1592-1650), la monja alférez. Si bien su autobiografía es publicada años después, se trata de una figura cuya historia circula en la sociedad (Vega García-Luengos, 2021, p. 90-91). Además, como señala Camacho Platero en su estudio crítico de la obra, es posible que la representación de la obra tuviera lugar en el breve período en el que Catalina regresó a España y su historia se hiciera conocida (Pérez de Montalbán, 2007, p. 16). Lo cual implica que ese arquetipo de mujer travestida, lúdicamente habilitada por Lope, no parece existir sólo en los tablados y se encuentra, como hombre, vagando por el mundo con cierto grado de aceptación social.

Por último, el personaje de la serrana como mujer seductora y asesina de hombres tiene detrás una tradición mítica amplia y que circula oralmente en romances como lo implica el recuperado por Azedo de la Berrueza (Caro Baroja, 1974, pp. 271-272). Se trata de una figura cuyo derrotero ha sido abordado por nombres reconocidos como Menéndez Pidal y Goyri (1997) y Caro Baroja (1974). Si bien hacer un rastreo minucioso del origen preciso de la figura de la serrana nos excede, no es menor que fuera una figura ya trabajada por Lope de Vega ni que circulara en la literatura oral y popular. De modo que la forma en la que Vélez se apropia del mito, al decir de Baroja, se amolda a los de la comedia nueva y mantiene aspectos centrales del mitema. Esto da cuenta de que no efectúa una construcción absolutamente independiente. La figura de una mujer extremadamente fuerte, rural y asesina de hombres ya estaba presente en el imaginario. Quizá lo único que distancie a Gila de la serrana oral es la exacerbación sexual, que al igual que lo hace Calderón con Semíramis, es disminuida y reformulada por Vélez.

3. RASGOS MASCULINIZANTES

Además de la recuperación de figuras preexistentes, las obras coinciden en la reiteración de procedimientos que refuerzan el sentido masculino de estos personajes supuestamente femeninos. Además de los parlamentos con los que hemos inaugurado el análisis, en términos dramáticos se despliegan otros elementos y signos escénicos (Kowzan, 1997) que remarcan su masculinización.

En primer lugar, los tres casos ejercen la violencia física, ámbito casi exclusivamente masculino. Si se rastrean los objetos escénicos se observa que en todas las obras los personajes aparecen con armas de filo como espadas, dagas o cuchillos (Pérez de Montalbán, 2007, p. 102; Vélez de Guevara, 2001, p. 145; Calderón de la

Barca, 1987, p. 199) y, en el caso de Gila, hasta una escopeta (Vélez de Guevara, 2001, p. 119). Son elementos que, además de subrayar su campo de acción física, son fálicos. A esto se suma que Gila y Catalina/Guzmán llevan a cabo combates escenificados que dejan ver sus capacidades en las tablas. A su vez, aunque no suceda en escena, la monja alférez –como indica su nombre– y Semíramis ocupan cargos militares y tienen experiencia en batalla reconocida por el resto de los personajes.

El desplazamiento a la esfera de lo público que supone lo anterior afecta, además, el vínculo de las tres con el honor. Por el lado de Gila, que es abandonada por su prometido luego de haber accedido a tener relaciones sexuales ante la promesa matrimonial, su respuesta al conflicto es la de la venganza. Lejos de silenciar lo ocurrido o proponer una reclusión conventual, como sucede en otros casos –piénsese *El alcalde de Zalamea* de Calderón–, Gila hace una denuncia pública y jura venganza contra todos los hombres. Su forma de sanar el honor es la del asesinato por mano propia, opuesto a los atributos femeninos hegemónicos como la castidad y el silencio. Gila se retira al monte y mata todos los hombres que se cruzan en su camino, incluido su agresor[5]. Es decir, que además de desplazarlo hacia lo público toma en sus manos la venganza.

Por su parte, los casos de Catalina/Guzmán y Semíramis vinculan el honor con su identidad masculina y el travestismo. En la primera, dado que su performación es resueltamente masculina, su vínculo con el honor en la obra es coherente a ello. Catalina/Guzmán es quien se responsabiliza de la restauración del honor de Doña Ana y muchas de sus escenas de combate son producto de defender su propio honor, como haría un caballero. Semíramis, por su parte, asocia el honor a la esfera del poder, y en este sentido Calderón es muy claro en las palabras que asigna a su protagonista: «Mi ser era mi Reino,/ sin ser estoy, puesto que no reino. Mi honor mi imperio era,/ sin él, honor no tengo» (Calderón de la Barca, 1987, p. 274). Es decir, que lo que para el personaje es constitutivo de su ser lejos está de un honor vinculado a la reclusión y castidad femeninos. Para Semíramis son el reino y el ejercicio de poder, aspectos de un mundo público y masculino, los elementos que sustentan su identidad.

Los desplazamientos se vinculan de forma estrecha con el travestismo, que para Catalina/Guzmán y para Semíramis implican una manifestación física de su identidad. Pues, si bien es cierto que Gila posee trajes masculinizados –o más acertadamente, ruralizados–, no hace uso de un vestuario propiamente masculino ni, mediante ello, toma una identidad diferente a la suya propia. Algo distinto ocurre con los otros dos casos. Los travestismos de Semíramis y Catalina/Guzmán se distancian del uso más frecuente del procedimiento. Buena parte de las heroínas de las comedias de capa y

[5] Cabe destacar que al único que perdona la vida es al rey Fernando el Católico, a quien se disponía a matar hasta reconocerlo no sólo de monarca sino como esposo de Isabel, su verdadero objeto de admiración (Vélez de Guevara, 2001, pp. 254-255).

espada que se disfrazan de hombre se limitan a un juego escénico para descubrir sus celos y su ejercicio no cuestiona en ningún momento la identidad femenina de la disfrazada, que, además, siempre regresa a su identidad inicial como mujer. Para los personajes analizados, como afirman sus críticas respectivas (Escalonilla López, 2000; Mendieta Garrote, 2010), el vestido varonil en realidad refuerza su verdadera identidad.

Por su parte, para Catalina/Guzmán el travestismo es total, al punto que hasta en la nominalización del personaje se encubre lo femenino. Si en el *dramatis personae* el personaje es denominado como «Catalina de Erauso, Monja Alférez» (Pérez de Montalbán, 1650, p. 1), en los diálogos se lo nombra como Guzmán. A su vez, como se expresaba en el parlamento citado en un inicio, el personaje no puede asumirse mujer, al punto que en la escena XIV de la segunda jornada ante la disyuntiva de tomar el hábito femenino para evitar un castigo afirma: «Por no parecer mujer;/ todo lo quiero perder/ fuera del alma» (Pérez de Montalbán, 2007, p. 138).

Semíramis, por su lado, no abandona nunca su nombre, pero el travestismo ubicado en el último tramo de la obra también se inclina hacia una asunción identitaria. Ella encierra a su hijo y toma sus ropas para encabezar el ejército como rey guerrero. Tras ello, muere en batalla y no es hasta después de su muerte que el resto de los personajes reconoce el engaño. La muerte honorable como hombre, distinta a la que recibe Gila como castigo[6], refuerza su sentido masculino. Y aunque es evidente que su desenlace garantiza el equilibrio final, la elección de esa muerte no pareciera ser gratuita.

4. PARTICULARIDADES DE CADA CASO

Para acercarse a las conclusiones, cabe entonces recapitular y apreciar cómo lo dicho repercute en la performación de género de cada personaje. Los argumentos, los modos elegidos y los antecedentes de cada caso permiten diferentes matices y significaciones que es menester especificar.

4.1. Gila

La protagonista de *La serrana de la Vera* es la única que mantiene una identidad femenina en términos nominales, a la vez que es la que escénicamente lleva a cabo una

[6] Si bien es cierto que el castigo de Gila es ejemplar, pues lo explicita la misma obra, es pertinente la observación de Stroud (2000) de la semejanza de la muerte de la serrana con la de San Sebastián (p. 65) que agrega un valor de mártir. También Sosa (2022) observa que «Unida a la exclamación que lanza Gila desde el palo: «¡Padre, padre!», que evoca la escena del Calvario en que Cristo suplica al Padre, la representación de la muerte de la serrana como San Sebastián, atravesada por flechas, en la última didascalia, simboliza el martirologio de víctimas puras e inocentes propio de comedias hagiográficas, muy lejos de las imágenes que los marbetes de *asesina, loca, salvaje, demonio*… han ido convocando durante la acción dramática» (p. 255).

mayor cantidad de acciones masculinizantes: cacería, domas, enfrentamientos, etc. Es evidente que esa ruptura del orden –ser una mujer que se comporta masculinamente– es la que cosecha el castigo. A lo que se suma que dicha masculinización es mediada, siguiendo el mito que la motiva, por una identificación con la vida rural[7] y su pertenencia al estamento llano. Esto implica que su rompimiento no sólo afecta al género –mujer que venza y ejecute hombres–, sino también que implica la alteración del orden social –ejecutar a un noble–.

A su vez, en el caso de Gila la idea de una identidad en construcción se favorece por la figuración de salvaje que aparece en el mitema retomado. Esta óptica permite comprender dos aspectos. Por un lado, la figuración de Isabel como modelo. Pues, como se ha expuesto, la reina es tomada por Gila como una mujer varonil y guerrera, una amazona que sí está inserta socialmente y responde a los valores que la serrana considera positivos. Es decir, un ejemplo al que aspirar. De hecho, si Gila acepta casarse con el capitán es «por imitar [...]/a la gran Isabel, que al [lado] de Fernando/emprende heroicos hechos» (Vélez de Guevara, 2001, p. 197). Lo cual no deja de ser significativo. Por otro, dicha potencia hace ingresar un discurso que polemiza con la visión esencialista del género que hemos mencionado en un inicio y que también tiene lugar en la obra. Gila, tras ser abandonada y antes de morir, acusa a la educación dada por su padre:

> Padre, sí,
> que esto mereze quien pasa
> por las libertades todas
> de los hijos. Si tú usaras
> rigor conmigo al principio
> de mi inclinación gallarda,
> yo no llegara a este extremo:
> escarmienten en tus canas
> y en mí los que tienen hijos. (Vélez de Guevara, 2001, p. 299)

Es decir, que si bien reconoce su inclinación acusa a la falta de guía como causante su comportamiento. De modo que yuxtapone a la visión esencialista una concepción de género que puede ser mediada por la educación y la cultura, desde una perspectiva normativa.

[7] Esta vinculación con el mundo campestre está en estrecha relación con su figuración como fiera o salvaje, que es recuperada por múltiples adjetivos a lo largo de la obra. Al respecto son pertinentes las reflexiones de Marcela Sosa (2022) que profundizan sobre este aspecto de salvaje en relación a la locura y animalidad.

4.2. Semíramis

Semíramis, por su lado, presenta una identidad disidente fundada en el acceso a lo que ella considera central de su identidad. Si bien esto es claro en la segunda parte, ya en la primera Calderón prefigura un personaje que, a pesar de su belleza –su principal rasgo femenino–, no es motivado por el amor sino por la ambición. El poder para Semíramis es clave y de hecho, aunque representa un modelo de gobierno anterior, dentro de esa figuración de rey conquistador y guerrero, es una gobernante respetable.

Esta ambivalencia que va desde la *hybris* hasta el reconocimiento de facultades positivas –como se ha mencionado, Calderón obvia los aspectos más truculentos y reprensibles del mitema–, hace de ella un personaje complejo y pluridimensional. Es en este sentido que el travestismo en Semíramis también es ambiguo pero que se funda en su acceso al poder. Como afirma Ruiz Ramón en su introducción, es un personaje de «naturaleza centáurica» (Calderón de la Barca, 2002, p. 40) en todos los sentidos: mítica-histórica, masculina-femenina, déspota-justa, etc.

A su vez, lo destacable en su vínculo con su percepción femenina es que Semíramis entiende ese aspecto de su ser como el límite entre lo que ella desea y lo que normativamente puede acceder. Tanto la legitimidad de su hijo como el hecho de ser mujer son lo que refrenan su acceso al poder, como se desprende de los dichos del pueblo dramatizados en la obra (Calderón de la Barca, 1987, p. 224). Por tanto, al tomar la identidad masculina es que puede acceder a aquello que funda su ser: el imperio y el reino.

4.3. Monja alférez/ Guzmán/ Catalina

Finalmente, en el caso de *La monja alférez,* lo que ocurre es una performación eminentemente masculina. Quizá resguardada por el mito popular, además de ser la obra más radical en este sentido, es la única en la que su protagonista no muere, sino que sigue libre de ejercer su devenir vital.

Nos encontramos ante una performación que es totalmente masculina y, de hecho, la feminización radica más en la discursividad que rodea a la obra que en la consolidación del personaje en sí. En el titulo está feminizado el personaje y, como se ha indicado, en el *dramatis personae* se nombra a la persona histórica y femenina. Pero tanto el personaje como los que la rodean terminan por reconocer su identidad masculina. Lo expresa la cita inicial: Catalina, o Guzmán, no puede decir que nació mujer.

La masculinización también se refuerza con el homoerotismo que se hace concreto, a diferencia del de Gila, pues la primera aparición de Guzmán es en diálogo amatorio con Doña Ana. Lo único que lo evita es el supuesto voto de castidad –enfatizado hasta el hartazgo– que el personaje mantiene. Esto sirve para resguardar el

decoro y da pauta de cuáles son los límites de lo representable: una mujer travestida, devenida en hombre, pero cuya sexualidad sigue sin poder explorarse.

5. CONCLUSIONES

El recorrido planteado expone que en el teatro barroco existieron representaciones literarias y escénicas que dan cuenta de manifestaciones sexo-genéricas disidentes. Lejos de una homogeneidad que adhiera de forma total a la norma hegemónica, tanto en la práctica de las actrices como en la pluma de los dramaturgos tienen lugar representaciones de personajes que problematizan los límites fijos entre lo femenino y lo masculino. Hecho que es reforzado al tratarse de referencias existentes en el imaginario epocal y múltiples fuentes.

Aun así, también es evidente que para expresar dicha ruptura, que no es necesariamente revolucionaria –baste pensar que dos de los tres personajes mueren al final de su obra–, se subrayan los supuestos binarios de la época. Volvamos al principio: en el momento en que ellas se desplazan hacia la masculinidad, definen los valores asociados a lo femenino y muchas veces los denostan Aunque, como se ha visto, tampoco se limitan a ello. Esta forma paradojal da cuenta de la complejidad y heterogeneidad del tejido cultural de las representaciones, a la vez que moviliza a la pregunta de qué tan disruptivos o excepcionales son los casos presentados. Para mantener abierto el interrogante que suscitará futuras investigaciones resulta pertinente la siguiente cita de Judith Butler (2020):

> La re significación de las normas es pues una función de su ineficacia y es por ello que la subversión, el hecho de aprovechar la debilidad de la norma, llega a ser una cuestión de habitar las prácticas de su rearticulación. (p. 333)

La pregunta entonces es si esa rearticulación funciona en estos casos para reafirmar la norma que sabemos primó luego, o para realmente visibilizar y expresar la complejidad de esas representaciones genéricas. El hecho de que los parlamentos hagan espacio para esas explicitaciones quizá sea un indicio de un debate mayor, o al menos de algo que seguramente fue un interrogante. Pero de lo que no tenemos dudas, es que estos personajes abren la puerta a la pregunta.

OBRAS CITADAS

Angenot, M (2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Universidad Nacional de Córdoba.

Arellano Ayuso, I. (2012). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado 1995)

Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan* (Trad. A. Bixio). Paidós.

Calderón de la Barca, P. (1987). *La hija del aire* (Ed. F. Ruiz Ramón). Ediciones Cátedra.

Calderón de la Barca, P. (2002). *La hija del aire* (Ed. F. Ruiz Ramón). Ediciones Cátedra.

Caro Baroja, J. (1974). *Ritos y mitos equívocos*. Ediciones Istmo.

Díez Borque, J. M. (1988). *El teatro en el siglo XVII*. Taurus.

Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.

Escalonilla López, R. A. (2000). Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, (9), 477- 509.

Feijoo, B. J. (2004). *Obras escogidas*. El Cid Editor.

Ferrer Valls, T. (2002). La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (Eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)* (pp. 139-160). Universidad de La Rioja.

Froldi, R. (2003). La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y en Calderón. *Criticón*, (87- 88-89), 315-324.

Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion*. Routledge.

Huarte de San Juan (2000). *Examen de ingenios para las ciencias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/examen-de-ingenios-para-lasciencias--0/

Kowzan, T (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro* (pp. 121-153). Arco Libros.

Leví-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural* (Trad. E. Verón). Paidós. (Trabajo original publicado 1974).

Mendieta Garrote, E. (2010). *En busca de Catalina de Erauso: identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez*: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

Menéndez Pidal, R. y Goyri, M. (1997). *Teatro antiguo español: La serrana de la Vera* (vol. 1). Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado 1916)

Olivares, J. y Boyce, E. S. (Eds.) (1993). *Tras el espejo la musa escribe*. Siglo XXI de España Editores.

Otero Torres, D. M. (1997). Historia, ortodoxia y praxis teatral: el homoerotismo femenino en «La serrana de la Vera». En Y. Campbell (Ed.), *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse* (pp. 131-139). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Pérez de Montalbán, J. (1650). *La Monja Alférez*. Biblioteca de la Universidad de Sevilla. https://archive.org/details/A25009207/mode/2up

Pérez de Montalbán, J. (2007). *La Monja Alférez* (Ed. L. Camacho Platero). Juan de la Cuesta.

Scott, J. W. (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia* (Trad. S. Mastrangelo). Siglo XXI editores. (Trabajo original publicado 1996)

Sosa, M. B. (2019). Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: «La gran Semíramis» de Virués y «La hija del aire» de Calderón. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(15), 96-106.

Sosa, M. B. (2022). Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. «La serrana de la Vera» en su escenario natural y simbólico. *Jornaler@s: Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 5 (5), 246-256.

Stroud, M. (2000). Homo/hetero/social/sexualGila in Vélez de Guevara's «La serrana de la vera». *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 6 (1-2), 53-70.

Vega García-Luengos, G. (2021). Juan Ruiz de Alarcón recupera «La monja alférez». En R. González Cañal y A. García González (Eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano* (pp. 89-149). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.05

Vega, L. (1998). *Rimas humanas y otros versos* (Ed. A. Carreño). Crítica.

Vélez de Guevara, L. (2001). *La serrana de la Vera* (Ed. P. Bolaños). Editorial Castali.

GÉNERO E IDENTIDAD EN «EL TENIENTE JOSÉ» DE MARÍA TERESA LEÓN

Elena Caballero Fernández
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

Durante los años en los que la Segunda República se mantuvo en activo, la mujer pasó de estar irremediablemente relegada al ámbito privado y familiar a dar el salto al mercado laboral, a la actividad pública e incluso a la política. Entre 1931 y 1936, la mujer española adquirió una serie de derechos y oportunidades que hasta entonces se le habían negado por su condición y su género. Además del derecho al voto o de la legalización del matrimonio civil y el divorcio, los «felices años 30» fueron los años en los que las mujeres comenzaron a obtener escaños como diputadas en la cámara parlamentaria, así como a adquirir otros cargos de responsabilidad pública (Moreno Seco, 2005; Morcillo Gómez, 2007). A partir de la sublevación militar del 18 de julio de 1936 y del comienzo de la Guerra Civil, se presentó para la mujer la posibilidad de incorporarse a un nuevo espacio público, politizado y tradicionalmente reservado exclusivamente al hombre: el frente de batalla. Una cantidad reducida pero significativa de mujeres que ya se había posicionado políticamente a través del asociacionismo y del sindicalismo o de otras plataformas como revistas o publicaciones periódicas se decidió a tomar las armas y acompañar a los hombres en la lucha activa contra el fascismo. La geografía propia del conflicto —la de las trincheras, los batallones y demás espacios eminentemente masculinos asociados al desarrollo de la contienda— comenzó a poblarse de milicianas, mujeres comprometidas con la causa republicana. No obstante, la llegada de estos avances y la incorporación de la mujer a estos nuevos espacios no fue bien recibida en todos los casos por la amplia mayoría de la población. Su presencia en el ámbito público y la consecuente ocupación de espacios tradicionalmente reservados para el ejercicio

masculino trajo consigo una serie de críticas y debates que cuestionaron la legitimidad de estos cambios.

Como otros escritores e intelectuales de la época, María Teresa León —antifascista, comunista y militante feminista— comenzó a plasmar en sus escritos un nuevo perfil femenino que representaba a la mujer moderna y comprometida: la miliciana. En «El teniente José», la autora nos presenta a Josefa, una joven modista que inicia su andadura como miliciana y, posteriormente, asciende de soldado raso a teniente. Así, un relato que gira en torno a la identidad ideológica, las representaciones de la feminidad canónica y la subversión de los roles de género nos permite reflexionar sobre la inserción de la mujer en esos espacios tradicionalmente ocupados por hombres en el marco de la Guerra Civil española. En un formato narrativo breve y con un estilo sencillo y directo, la autora pone el foco sobre una realidad poco extendida y no lo suficientemente estudiada que tuvo lugar en la primera etapa del conflicto: la de las mujeres milicianas que participaron activamente en el frente de batalla.

El sesgo masculino de quienes han dejado constancia de los acontecimientos históricos acaecidos en los albores del siglo XX ha ignorado, en gran medida, los testimonios de aquellas voces femeninas que plasmaron la realidad de la mujer en el contexto de una España inestable y cambiante. Por ello, aproximarnos a este periodo de la historia de España desde una perspectiva de género y a través de la literatura escrita por mujeres resulta un ejercicio legítimo de reconstrucción de la memoria histórica. Este acercamiento a las experiencias femeninas en el marco de la República, la Guerra Civil y, por supuesto, del exilio, supone un mero intento por saldar una deuda que la historiografía ha contraído con la mujer a lo largo del último siglo.

Esta relectura en clave de género de las representaciones culturales de la mujer durante la Guerra Civil no pretende sino «esclarecer las múltiples dimensiones de su experiencia [de la mujer] en el conflicto y clarificar hasta qué punto el nuevo universo imaginario de la guerra y de la revolución generó cambios sustanciales en el prototipo tradicional de la mujer española» (Nash, 1999, p. 124).

2. ACTIVISMO, MEMORIA E IDENTIDAD EN LA OBRA DE MARÍA TERESA LEÓN.

La formación de María Teresa León[1] (1903-1988) se puso al servicio de una causa política a partir de 1930, año en que la joven escritora se trasladó a Madrid en plena

[1] María Teresa León, nacida en Logroño en el seno de una familia conservadora burguesa, era sobrina de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal. Fue durante su infancia con sus tíos y su prima, a quienes admiraba profundamente, cuando León entró en contacto con esa «voz del pueblo, de los inteligentes y de los sabios» (León, 1970, p. 65). Su estrecha relación con esa cultura popular se vería luego reflejada

crisis conyugal con su primer marido y comenzó a frecuentar el *Lyceum Club*. Esta sociedad de mujeres en la que también se integraron otras intelectuales de la época, entre ellas algunas de las conocidas como «Sinsombrero», pronto se convirtió en un espacio propicio para la emancipación cultural y social de la mujer. Tras conocer a Rafael Alberti, su futuro marido y colaborador, dio comienzo un intenso periodo de actividad que aunó la política y la literatura. En 1932 viajó a la Unión Soviética becada por la Junta de Ampliación de Estudios para llevar a cabo una investigación sobre el teatro soviético. Viajó también a una Alemania que ya auguraba el ascenso del nazismo, acontecimiento que afianzó su posicionamiento ideológico y revolucionario en torno al comunismo. Lo aprendido y constatado en aquellos años se materializó en la fundación de la revista *Octubre. Órgano de los escritores y artistas revolucionarios*, que vio la luz en 1933.

«El teniente José», relato que aquí nos ocupa, forma parte de *Crónica general de la Guerra Civil* (1937), un volumen colectivo editado por la propia autora y el periodista Federico Miñana que está conformado, como su propio título indica, por una serie de «crónicas» que pretendían dar a conocer diferentes realidades enmarcadas en el conflicto bélico. Este trabajo colectivo fue uno de los frutos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, asociación cofundada por la propia María Teresa León que sirvió de plataforma para que muchos escritores de la época dejaran constancia de su realidad política, cultural y social a través de sus artículos, crónicas, poemas u otros testimonios en los años previos al conflicto y también durante el desarrollo del mismo. Aunque muchas de las aportaciones de dicho volumen son, en efecto, crónicas, los textos firmados por María Teresa León que forman parte de esta obra adoptan un formato narrativo que recuerda más al del relato breve o el cuento que al de la crónica en sí.

Tanto el prólogo como las aportaciones de la autora recogidas en el volumen reflejan a la perfección su estilo como escritora, así como su preocupación por la situación política del país y su intención de agitar las conciencias de sus lectores. En esa breve introducción, la autora insistía en la idea de la memoria como motor del cambio y como elemento esencial de autoconocimiento: «la patria es memoria. No basta nacer, hace falta recordar» (León, 1937, p. 8).

> Solo con el fin de ayudar la memoria, atareada continuamente en acontecimientos decisivos y trascendentales de nuestra lucha, he recopilado estas crónicas de la guerra civil. [...] El valor de la crónica de estos momentos en que habla España es, precisamente, lo que éstas tienen de documento y no de invención, de anécdota humana o de reacción de algún gran escritor –Antonio Machado– ante el hecho histórico presente. No podemos presentarlas más que llenas de esa virtud de ser contemporáneas al suceso, de ser partículas de la historia grande [...]. Para avivar la memoria dije que serviría esta crónica. Creo que la memoria, como el fuego, necesita

en sus obras literarias más políticas y revolucionarias, las que pretendían, precisamente, conectar con el pueblo y agitar la conciencia colectiva.

> atizarse [...]. Que despierten los que duermen sobre los laureles ajenos y se den cuenta del enorme esfuerzo realizado por los que convirtieron los grupos de guerrilleros en un ejército regular [...]. Algunos sentirán sus ojos temblando de lágrimas por el sencillo valor de nuestros héroes; otros, de ira, con el recuerdo de la Aviación fascista vengando en Madrid sus derrotas. Para todos habrá motivos en este libro de oír la voz que olvidaron. Voz de España hablando al mundo. Esto es todo. (León, 2007, p. 7)

La importancia de la memoria y del valor testimonial en el texto, aspectos que se constatan en la predilección por el género cronístico, eran para León esenciales a la hora de acometer una labor creativa que sirviera para estimular tanto a intelectuales como a combatientes. El objetivo último era, en palabras de Bárbara Greco, «propagar y cristalizar la sinergia entre intelectuales y soldados, estimular la lucha y agitar las conciencias» (2020, p.34). Esa estrecha relación entre conflicto y memoria se convirtió así en una de las claves definitorias de la obra literaria de la escritora riojana:

> La guerra y la memoria, las guerras de la memoria y la memoria de la guerra, son dos insistencias, dos obsesiones elegidas y meditadas, dos claves en la literatura de María Teresa León. Las escenas de la guerra española que ella convierte en ficción, en memoria activa a lo largo del tiempo, son una necesidad moral, un deseo de aclaraciones y una conciencia narrativa, aprendida biográficamente, de que los momentos extremos son buen territorio para indagar a través de la literatura en la condición humana. (García Montero, 2000, p. 7)

Además de ser testimonio de ese vínculo entre la memoria y el conflicto, la obra literaria de María Teresa León reflejó desde sus inicios otra interrelación muy cercana a su propia experiencia: la de la mujer con la actividad política. La protagonista de «El teniente José» —una joven modista que se une a la lucha armada nada más dar comienzo la Guerra Civil— no es un caso aislado en su producción literaria. Encontramos manifestaciones similares en obras de juventud como el cuento «Liberación de octubre», que forma parte de *Cuentos de la España actual*. En ese caso es Rosa, la protagonista del relato, quien toma conciencia de su situación tanto individual como social y decide abandonar un matrimonio insatisfactorio y asfixiante para unirse a los mineros asturianos que en 1934 protagonizaron una sangrienta revolución armada. Este relato, que según Torres Nebrera está inspirado en la historia de Libertad Lafuente (1996, p. 87), instaura una tendencia estética y temática que María Teresa León siguió a lo largo de toda su trayectoria literaria. Ese binomio de guerra y memoria tan característico de su obra no se entiende sin la inserción fundamental de la mujer al frente de sus tramas narrativas. Es precisamente esa fórmula la que sustenta la eficacia de relatos como «La doncella guerrera» o «El teniente José», ambos enmarcados en el conjunto de esa *Crónica general de la Guerra Civil*.

Este prototipo de personaje femenino —la mujer que toma las armas y se une a la lucha— se convirtió en una presencia recurrente en la obra narrativa de María Teresa

León. Tanto fue así que, en ciertas ocasiones y haciendo uso de referencias intertextuales, el mismo personaje llegaba a aparecer en diferentes relatos. Un ejemplo de ello es la propia Josefa —o José, como así se hace llamar una vez asciende militarmente—, que vuelve a aparecer como tal en una obra posterior titulada *Contra viento y marea* (1941). La modista madrileña aparece ya como teniente en representación de todas aquellas «varonas valientes» que, sin abandonar los atributos que las identificaban como mujeres de su época, se unieron al frente solo para ser menoscabadas por «jefes antiguos que han decidido que las milicianas jugaron bastante a la guerra [...] tal vez porque los hombres se avergonzaban, delante de ellas, de tener que retroceder» (León, 2010, pp. 331-332).

En definitiva, la conciencia de clase y de género que María Teresa León descubrió, exploró y demostró desde su juventud se materializó siempre en obras literarias en las que la mujer tenía un papel protagonista. Sus personajes femeninos representaban a mujeres que tomaban las riendas de su vida para unirse a la lucha tanto en el sentido figurado del terreno ideológico como en el espacio físico del frente de batalla. Esa mujer que mantenía los códigos propios de la feminidad pero luchaba activamente en un espacio tradicionalmente reservado para el género masculino, el prototipo de «doncella guerrera» el que se convirtió en su sello personal, no era sino el reflejo de una mujer «cuya intervención en la guerra está íntimamente relacionada con la causa republicana» (Greco, 2020, p. 36).

3. LA FIGURA DE LA MILICIANA EN EL IMAGINARIO CULTURAL DE LA GUERRA CIVIL

La Guerra Civil y la consecuente movilización femenina que esta supuso propiciaron una «revolución dentro de la revolución», un breve periodo temporal en el que los cambios sociales tuvieron más peso que los legislativos (Strobl, 1996). La mujer, hasta entonces relegada al ámbito privado y familiar, «no vaciló y decidida se lanzó a la calle a luchar al lado del obrero, compañero o no. Y ofreció su vida joven, pletórica de ilusiones juveniles, en las primeras jornadas de la lucha heroica, en que cada hombre era un héroe y cada mujer equivalía a un hombre» (Nash, 1975, p. 92). Así, las circunstancias históricas y sociales en que se desarrolló el conflicto, especialmente en esa primera etapa de urgencia que tuvo lugar entre 1936 y 1937, propiciaron la aparición y, en cierta medida, consolidación, de un personaje inusual en el imaginario cultural y bélico anterior: la miliciana. Autores como Kolstov dieron cuenta de la incorporación de la mujer al frente de batalla llegando a identificar a figuras destacadas que pronto se convirtieron en mitos de la lucha armada femenina en el contexto de la Guerra Civil.

> La mujer entra en el ejercicio de sus derechos humanos [...] ahora, cuando la guerra civil ha fecundado el país con una revolución popular democrática, ha abierto las casas, ha arrancado cortinas y biombos, ha revuelto toda la vida social y privada [...]. Recordaré a Conchita que en el Guadarrama cogió el fusil de su novio muerto. Ya las jóvenes comunistas Lina Odena y Aurora Arnáiz, con un mono, pistola al cinto, al frente de importantes destacamentos, y que han organizado a miles de jóvenes españoles en defensa de la libertad. Ya María Carrasco, mujer de mucho genio, mecánico en el aeródromo de Cuatro Vientos, que trepaba por los motores, manchada con la grasa de las máquinas [...]. Ya quinientas mujeres que se presentaron el primer día de la guerra civil en los hospitales de Madrid ofreciendo su sangre para las transfusiones […] (Kolstov, 1963, pp. 87-88)

Entre las páginas de su *Diario de la guerra de España*, Kolstov recogía las hazañas de mujeres españolas que, como el personaje de Josefa, tomaron las armas y se unieron al conflicto junto a sus compañeros. Para él y para muchos otros intelectuales de la época, estas eran las verdaderas mujeres españolas, aquellas que descubrieron «siguiendo a Dolores Ibárruri, en la hora difícil de la lucha del pueblo, su verdadera imagen, firme y enternecedora» (Kolstov, 1963, p. 88). Así, en un primer momento en que la incorporación al frente resultaba urgente, muchas mujeres vieron una oportunidad para ejercer de forma activa una libertad ideológica que de otra manera no habrían podido manifestar. Se forjó entonces el mito de la miliciana, un personaje inusual y poco recurrente por lo reducido de su número en comparación con los batallones y grupos armados constituidos por hombres.

La lucha armada femenina no se remonta, sin embargo, a la Guerra Civil española. Para Mary Nash, sus orígenes se sitúan en los pronunciamientos liberales del siglo anterior, contexto en que se consolidaron tanto el batallón femenino que tomó las armas en apoyo al general Lacy como el icono que se forjó en torno a Mariana Pineda y su antiabsolutismo, hitos a los que, posteriormente, les siguieron otros como la inserción de las mujeres en el movimiento obrero (1999, p. 87). No obstante, a pesar de esos antecedentes más remotos, la figura de la miliciana como mito asociado a la lucha de la clase obrera vivió su etapa de apogeo durante el transcurso de la Guerra Civil. En el ámbito de la creación literaria, las muestras que sitúan esta figura como eje de sus tramas narrativas retoman lo que Torres Nebrera califica como «el viejo motivo literario romanceril de la "doncella guerrera"» (1996, p. 507).

El perfil típico de la miliciana se correspondía con el de una mujer joven que, como la protagonista del relato de María Teresa León, tenía vínculos políticos, familiares o afectivos con sus compañeros de milicia (Nash, 1999). Para autores como Álvarez-Uría, esos lazos con la clase obrera eran determinantes para la conformación de la identidad ideológica y combativa de las milicianas. Tal y como sostiene el investigador, mientras que el feminismo burgués se identificaba con una actuación más cercana al pacifismo, el feminismo revolucionario seguía los planteamientos de Marx, Bakunin,

Lenin o Trotsky que llamaban a la revolución armada. Se explica entonces «que fuesen las mujeres que militaban en los partidos revolucionarios, especialmente en el Partido Comunista y en los movimientos anarquistas, las que más alabasen las heroicas gestas de los milicianos contra los golpistas en defensa de la libertad y la democracia» (Álvarez-Uría, 2013, p.641).

Tanto los antecedentes de esta figura como su perfil más prototípico, el de una joven que dejaba atrás su vida en la ciudad y las actividades comúnmente asociadas a su género para unirse a la lucha armada en el frente de batalla, hicieron que se convirtiera en un motivo recurrente en esta literatura comprometida de urgencia y, del mismo modo, en uno de los arquetipos predilectos de María Teresa León. En *Crónica general de la Guerra Civil* encontramos, de hecho, un texto firmado por la autora que recibe el título de «La doncella guerrera» y que tiene como protagonista a una «mujer popular» que «se ha levantado sobre nuestros campos rotos con el prestigio de su derecho a intervenir en la Historia de España» (León, 1937, p. 79).

Este relato fue retransmitido por radio en 1936 y posteriormente publicado en *El mono azul* con el título de «A las mujeres españolas», y se trata de una adaptación del romance tradicional castellano homónimo que narra la historia de una muchacha que deja atrás su vida familiar para unirse a la lucha enfundada en una armadura que esconde su pecho «apretado al par de su corazón» (León, 2007, p. 79).

Por lo inusual de su actividad y la naturaleza insólita de su disidencia tanto política como de género, la figura de la miliciana pronto se convirtió en una suerte de mito y en el motivo central de escritos y poemas de corte antifascista. Como ya lo hiciera Miguel Hernández con su poema «Dinamitera» o la propia Mika Etchebèhére, que dejó constancia de sus impresiones en el frente en la obra *Mi guerra de España*, muchos autores dedicaron sus espacios literarios a elogiar a milicianas reconocidas. No obstante, a pesar de esa aceptación inicial entre los círculos creativos e intelectuales cercanos a los ideales republicanos, lo cierto es que la figura de la miliciana no gozó de una aceptación generalizada ni duradera entre las filas del bando popular. Los aspectos de Josefa que María Teresa León presentaba como subversiones de los roles de género tradicionales —vestir el mono azul para adoptar así la estética obrera de su compañero, tomar las armas y ocupar espacios asociados a la actividad masculina, hacer carrera militar…— entraban en conflicto con aquellos atributos asociados a la feminidad canónica como la apariencia coqueta o el uso de maquillaje también en el frente de batalla. Estas transgresiones fueron criticadas también por las mujeres del bando republicano, entre las que se acusaba a las milicianas de acudir al frente con intenciones de índole sexual o incluso para ejercer la prostitución (Mangini, 1997). Como señala Strobl, «el mono azul, para los hombres, era un traje de honor, para las mujeres era un símbolo de prostitución» (1996, p. 54), una doble vara de medir que para autores como Egido León no era más

que el reflejo de «una sociedad no habituada a la presencia activa de la mujer en la vida pública» (2011, p. 50).

Por todo ello, aunque la figura de la miliciana representara un nuevo modelo femenino y una subversión de los roles de género imperantes en la sociedad de la época, ese paradigma de libertad y transgresión pronto quedó obsoleto en favor de un planteamiento más conservador. El sistema patriarcal sobre el que se sostenía la sociedad se impuso así por encima de valores como la igualdad o la libertad y, bajo el lema «Los hombres al frente, las mujeres a la retaguardia», la lucha armada femenina pronto quedó invisibilizada. La participación de la mujer en el desarrollo del conflicto se trasladó a un segundo plano y a tareas cada vez más alejadas del frente y más relacionadas con el ámbito de los cuidados y de la realidad doméstica. Tras ese fervor inicial que la vio florecer, la figura de la miliciana se diluyó al ponerse en práctica lo que Nash califica como «segregación ocupacional»:

> La segregación ocupacional fue bastante acentuada en los frentes, y la lucha armada fue reservada, aunque con algunas excepciones, a los hombres [...] En su conjunto, esta situación fue aceptada por parte de las mujeres, las cuales aceptaron la responsabilidad en los puestos de cocina, lavandería, limpieza, higiene o enfermería. (Nash, 1991, p. 101)

> No obstante, aunque este paso del frente a la retaguardia supusiera un aparente retroceso con respecto a las libertades y condiciones adquiridas previamente en materia de igualdad, para autoras como Mercedes Yusta, esta labor asistencial que llevaron a cabo muchas mujeres una vez fueron retiradas del frente suponía también una ruptura con «su papel tradicional» (2011, p. 274). La movilización de la mujer, aunque se limitara a labores igualmente vinculadas a los cuidados y la asistencia, «constituyó un momento clave en la evolución del rol de las mujeres españolas» (2011, p. 274). Tal y como relató la anteriormente citada Mika Etchebéhère en su obra *Mi guerra de España*, la mujer española pasó de «ángel del hogar» a «una fuerza necesaria para el trabajo de voluntariado social y de organización en la retaguardia» (Etchebéhère, 2014, p. 16).

> El auge y la caída de la miliciana como figura emblemática del conflicto armado y su ineludible vínculo con el feminismo revolucionario de principios del siglo XX hacen de aquellos testimonios artísticos en los que aparece como protagonista una muestra de gran valor histórico. Su figura se ha convertido en lo que Ramblado define, en términos asociados a la producción audiovisual, como un ideal de representación en el que la mujer, como agente y no como objeto, es responsable de su actividad disidente y constituye así a la conformación de su propia memoria y consecuente postmemoria (Ramblado, 2013, p. 162).

4. DE «MODISTILLA» A TENIENTE. GÉNERO E IDENTIDAD EN «EL TENIENTE JOSÉ»

«Cuando era modistilla la llamaban Josefa». Con esta frase da comienzo el relato «El teniente José», de María Teresa León. Josefa, su protagonista, es una joven atractiva que trabaja como modista en el centro de Madrid. Los primeros aspectos de su identidad que se subrayan son su actividad laboral y su aspecto físico, ambos descritos en términos que responden a las expectativas sociales asociadas a la condición de Josefa, la de ser mujer. No obstante, la identidad propia de Josefa comienza inmediatamente a diluirse cuando el relato pasa de una vaga descripción de la individualidad física y social de la protagonista a una comparación con la generalidad del grupo al que pertenece, las mujeres de su época. Como tantas otras jóvenes, Josefa tiene un novio obrero involucrado en la lucha sindical mientras ella, como mujer de su época, vive ajena a las actividades políticas de su entorno, una preocupación que atribuye, según la voz narradora, al género masculino.

Se plantea inmediatamente una diatriba maniqueísta en la que el personaje masculino es quien tiene las «ideas políticas claras» y está implicado con la lucha obrera mientras que el personaje femenino, Josefa, vive ajeno a esa realidad política, llegando incluso a encontrarla divertida. El obrero, sindicalista convencido, es capaz de perdonar la indiferencia política e ideológica de su compañera por su belleza; es el hecho de que la apariencia física de Josefa se ajuste a los cánones de belleza asociados a la feminidad lo que permite a su compañero obviar sus «herejías políticas».

La acción arranca en «el Madrid inquieto del mes de junio» de 1936, enclave geográfico e histórico en el que, a pesar de darse un ambiente de marcado compromiso político y de propiciarse un ejercicio mucho más pleno de la libertad ideológica, seguía primando el sistema patriarcal y binario de género que imperaba en la sociedad de la época. Así lo confirman varios trabajos sobre el papel de la mujer en la Guerra Civil (Nash, 1991, 1999; Mangini, 1997; Moreno Seco, 2005), por lo que no resulta extraño, por tanto, que Josefa asociara la práctica política y el sindicalismo al género masculino mientras ella se dedicaba a labores más apropiadas para su propio género de acuerdo con los estándares de la época.

Es en la mañana del 18 de julio cuando Josefa se ve envuelta en los acontecimientos políticos e históricos que acontecieron esos días y decide unirse a sus compañeros en la lucha armada.

> Josefa fue con los demás amigos, enronquecida, cantando, respondiendo a los gritos, roja de indignación; la llevan en volandas hasta donde se reparten fusiles.
> —Uno para mí.
> —Las mujeres no necesitan armas.
> Insulta a los hombres, se quiere pegar. Una amiga le dice:

> —Tu novio anda por la Plaza de España.
> Sí, pero ella quiere ir con un fusil como van los hombres. Llora. Un obrero la empuja cariñosamente.
> —¡Tonta! Los hombres no lloran.

Cuando finalmente se produce la anticipada sublevación militar y Josefa encuentra una causa común lo suficientemente importante como para dejar de lado las expectativas sociales que afectan y constriñen la actividad femenina, se encuentra con la primera barrera para el ejercicio de su libertad ideológica. Por un lado, se le niega el acceso al fusil, una herramienta esencial para su participación en el conflicto, por su condición de mujer. Por otro, se le hace saber que, si quiere unirse a sus compañeros en el frente de batalla debe dejar de lado los rasgos que, como el llanto, se asocian al comportamiento femenino. Josefa se encuentra con que su voluntad ha quedado anulada en primera instancia por su identidad de género.

Tras salvar este primer obstáculo y obtener su ansiado fusil, Josefa se une «al torrente de heroísmo que forma el primer núcleo de las milicias populares de España». Ya en sintonía con el sentir ideológico de sus compañeros obreros, entra «en pleno sueño de libertad» y se incorpora a uno de los batallones de milicianos que defendían los territorios de la provincia madrileña. El siguiente obstáculo llega cuando los milicianos deciden votar a mano alzada el nombre que recibirá el batallón al que pertenecen. Josefa se encuentra entonces con la segunda barrera en su salto a la actividad política y al frente de batalla. Si antes se le había negado un fusil por el simple hecho de ser mujer, en este caso se le niegan la voz y el voto por no tener carné sindical, algo que en el pasado ella había tildado de práctica exclusivamente masculina. Su brazo alzado es ignorado «como una rama inútil perdida en la noche» y Josefa es castigada de nuevo, en este caso por no haberse implicado políticamente en el pasado y por no haber subvertido ese rasgo de género antes de que diera comienzo el conflicto. En este caso, el hecho de encajar en los cánones de belleza de la época y de adscribirse de manera exitosa al ideal físico de género que se imponía no resultan argumentos suficientemente convincentes como para igualar su ámbito de actuación al de sus compañeros sindicalistas.

Para no ser «un brazo inútil», Josefa consigue un carné del Partido Comunista que obtiene de un compañero muerto en combate. A los pocos días de hacerse con el elemento que la valida como una compañera más en igualdad de condiciones, Josefa asciende a sargento y es entonces cuando pasa a ser conocida como «sargento José». Su ascenso y cambio de rango conllevan la masculinización de su nombre y la consecuente pérdida de uno de sus rasgos definitorios esenciales. No obstante, la voz narradora aclara que «su nombre, masculinizándose, no le hacía perder la gracia mujeril». Así, a pesar de que esta nueva versión de Josefa está desempeñando una tarea reservada para hombres, los atributos que en un principio la distanciaban de la lucha y del compromiso

ideológico (las expectativas sociales en lo que a la feminidad y su materialización respecta), siguen estando presentes.

Esta descripción física de Josefa una vez alcanza el rango de sargento remite de manera inevitable a los carteles de propaganda sindicalistas en los que las mujeres tomaban las armas y participaban activamente en el conflicto, carteles que pretendían ser un reclamo para la llamada a la lucha y para involucrar a las ciudadanas. No obstante, esta «nueva doncella guerrera de romance» representada en Josefa y en otros elementos culturales no solo no representaba una realidad extendida en el contexto de la Guerra Civil, sino que, además, remitía a un prototipo romántico (Nash, 1999) que no se ajustaba a la realidad de dicho conflicto.

La figura de la miliciana no llegó a ser una realidad extendida, pues en el contexto histórico y social en que se desarrolló el conflicto, el peso del sistema patriarcal se impuso al de la expresión ideológica. Así, a pesar de esa primera invitación a que las mujeres a participaran en el conflicto, la figura de la miliciana, extraordinaria por lo reducido de su número y por lo limitado de su actuación, fue objeto de duras críticas, también por parte de mujeres republicanas. Tal y como sostiene Sánchez, «si bien se toleró en un principio a la miliciana, después se le retiró del frente, haciendo recaer en ella las sospechas de provocar el caos en los frentes o hacer que aumentaran las enfermedades venéreas» (2008, p. 362).

José —o Pepe—, como así se refiere a ella la voz narradora durante el resto del relato, sigue los pasos del Batallón Thaelman en Talavera, Toledo, Santa Olalla, Seseña y Madrid y es ya una figura respetada entre sus subordinados. Poco después de ser nombrada sargento, asciende de nuevo, esta vez a teniente. Josefa, ahora teniente José, ingresará en una escuela militar

> Ningún hombre se atreve a retroceder mientras ella avanza. ¡Qué valiente es el teniente José! Será general y la llamarán Don José, pero yo creo que seguirá siendo muy mujer, muy mujer española, y, guardarme el secreto compañeros, pintándose un poco los labios antes de entrar en batalla.

El relato culmina con un elogio que equipara todas esas virtudes de Josefa que hasta el momento parecían ser excluyentes. Por un lado, se pone en valor su valentía como teniente y, con ello, su valía en el frente como un miembro más del batallón, como un individuo útil para la causa y la lucha. Por otro, se elogia de igual manera su condición de «muy mujer española» mientras se insiste en el hecho de que, a pesar de destacar en una actividad habitualmente desempeñada por hombres, Josefa sigue conservando aquellos atributos asociados a la *performance*[2] de su feminidad.

[2] De acuerdo con las premisas de Butler, el género no es una entidad estable y monolítica, sino que se construye sobre una «repetición estilizada de ciertos actos» mundanos y habituales que constituyen

En definitiva, «El teniente José» es la apuesta de María Teresa León por un feminismo y un republicanismo militantes, pues constituye un testimonio que sitúa a la mujer como individuo que contribuye en la lucha por la libertad y por la defensa de su ideología desde su propia identidad de género.

5. CONCLUSIONES

Los avances en materia de igualdad que llegaron al contexto de la sociedad española durante la II República fueron efímeros, limitados y de marcado carácter simbólico. El arraigo de los roles de género tradicionales y la firmeza con la que el sistema patriarcal dominaba una sociedad aún en los albores de la modernidad no impidieron, sin embargo, que surgieran identidades disidentes. Tal y como apuntaba Foucault en *La voluntad del saber* (1976), «donde hay poder, hay resistencia y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder». Así, la España en que se desarrollaron los primeros momentos de la Guerra Civil vio el surgimiento de un nuevo modelo de mujer que desafiaba los preceptos tradicionales de la feminidad y se ponía al servicio de una causa ideológica concreta para defenderla en el frente de batalla. La miliciana, protagonista de carteles, relatos, poemas y romances, se convirtió en un emblema de la lucha republicana por representar tanto los valores políticos de su bando como la propia lucha que enfrentaban muchas mujeres en el ejercicio de su libertad ideológica.

Sin rechazar o abandonar los aspectos más representativos asociados a la fisicidad del género femenino, el personaje de Josefa en «El teniente José» y en *Contra viento y marea* (1941) —como el de «La doncella guerrera» o el de Rosa en el cuento «Liberación de octubre»— reivindica su derecho a ocupar un espacio anteriormente reservado para los hombres. Es decir, sus deseos por alcanzar mayor igualdad en materia de derechos —y también de deberes— no conllevan el abandono de su identidad femenina ni su renuncia a aquellos atributos físicos o idiosincrásicos que la convierten en mujer.

«El teniente José» de María Teresa León sitúa al lector frente a frente con la historia de una joven cuya realidad queda arrasada por el inicio de la guerra y que, en una toma de conciencia y haciendo gala de su compromiso político, decide contravenir las expectativas sociales y unirse a sus compañeros varones en el frente de batalla. El de Josefa es un testimonio en el que la identidad, la memoria y el activismo político tejen una red narrativa en la que traslucen dos objetivos principales. Por un lado, el de dar a conocer la realidad del conflicto en los ambientes más cercanos al frente de batalla y,

la identidad de género. «Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self» (Butler, 1988, p. 519), sugiere la autora.

por otro, ensalzar la figura de aquellas mujeres valientes que además de enfrentarse al fascismo, debían enfrentarse a una sociedad que las relegaba a un segundo plano. Como en tantos otros escritos firmados por la autora riojana, este relato profundiza en el conflicto que supone ser mujer en un mundo eminentemente masculino.

OBRAS CITADAS

Álvarez-Uría, F. (2013). Mujeres y política. Las políticas de las mujeres en la España de la Segunda República y la Guerra Civil. *Papers*, 98 (4), 629-646.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), pp. 519-531.

Egido León, A. (2011). «El precio de la militancia femenina: acción política y represión». En Ángeles Egido y Ana Fernández Asperilla (eds.), *Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*. Eneida.

Etchebéhère, M. (2014). *Mi guerra de España*. Cambalache.

García Montero, L. (2000). La pasión de la memoria. En *Juego limpio*. Visor, pp. 7-18.

Kolstov, M. (1963). *Diario de la guerra de España*. Ediciones del Ruedo Ibérico.

León, M. T. (1937). El teniente José. En *Crónica general de la Guerra Civil*. Alianza de Intelectuales, pp. 93-96.

León, M. T. (2007). *Crónica general de la guerra civil*. Renacimiento.

León, M. T. (2010). *Contra viento y marea*. Universidad de Extremadura.

Mangini, S. (1997). *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Ediciones Península.

Moreno Seco, M. (2005). Republicanas y República en la guerra civil: encuentros y desencuentros. *Ayer*, 60 (4), 165-195.

Nash, M. (1975*). Mujeres Libres. España 1936- 1939*. Tusquets Editores.

Nash, M. (1991). La miliciana: otra opción de combatividad femenina antifascista. En *Las mujeres y la Guerra Civil. III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca, octubre 1989*. Ministerio de Cultura.

Nash, M. (1999). *Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Taurus.

Nash, M. (2012). Libertarias y anarcofeminismo. En Casa Nova, Julián (coord.). *Tierra y libertad: Cien años de anarquismo en España*. Crítica.

Ramblado Minero, M. C. (2013). Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: transmitiendo la memoria en femenino. En M. Nash (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista.* Comares.

Sánchez Sánchez, P. (2008). *La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1949).* Ayuntamiento de Sevilla-Patronato del Real Alcázar.

Strobl, I. (1996). *Partisanas. La mujer en la resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1936-1945).* Virus.

Torres Nebrera, G. (1996). María Teresa León: cinco cuentos recuperados. En *Anuario de Estudios Filológicos,* XIX, pp. 485-512.

Yusta Rodrigo, M. (2011). La construcción de una cultura política femenina desde el antifascismo (1934-1959). En Ana Aguado y Teresa M. Ortega (eds.). *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Universidad de Valencia-Universidad de Granada.

DE LULÚ A MALENA: LA IDENTIDAD Y DESARROLLO DE LA NUEVA MUJER EN LAS DOS PROTAGONISTAS DE ALMUDENA GRANDES

Núria Navarro Puértolas
Universitat de Lleida

1. LA IDENTIDAD DE LAS MUJERES DE ALMUDENA GRANDES

1.1. ¿Qué es ser una mujer?

La identidad como concepto nace del término en latín *ídem*, es decir, el mismo o lo mismo, pero concebimos la identidad como aquello que nos hace distintos al resto y nos caracteriza. De esta forma, la identidad de la mujer como individuo se conforma de aquellas características y rasgos que la diferencian del hombre y de la propia experiencia vivida desde su cuerpo. Coincide con este concepto de identidad el que presenta Simone de Beauvoir, quien en su ensayo *El Segundo Sexo* declara que no se nace mujer: se llega a serlo. Beauvoir describe e identifica a la mujer como la figura de «el Otro», respecto a «lo Uno» que sería el hombre, la figura considerada un absoluto y el ser esencial. La mujer o «el Otro», que se crea desde el momento del destete al separarse del cuerpo de la madre y hasta ese momento ha formado parte de otro cuerpo, deberá cumplir con unos requisitos establecidos por el hombre y contrapuestos a los suyos en base a un sistema dicotómico y binario: mujer/hombre, ámbito privado/ámbito público, intuición/inteligencia, sensibilidad/dureza, silencio/voz. Beauvoir advierte que la feminidad no debe considerarse un hecho determinado por la biología sino que se debe entender como una construcción social. De esta forma, la mujer es un individuo que responde a unos comportamientos y características concretos entre los que destacan su relación directa con lo bonito, lo agradable y lo sentimental. A la mujer se le enseña a comportarse como tal: la madre educa a la niña para que sea bonita, para que se identifique con las princesas, no pierda la feminidad, no sea torpe y considere al hombre como un ser superior al que debe rendirse en cuanto empieza a crecer, pues eso es lo

socialmente correcto, ya que como nos indica Beauvoir, la mujer «siempre ha estado convencida de la superioridad viril; este privilegio de los varones no es un espejismo pueril; tiene bases económicas y sociales; los hombres son de verdad los amos del mundo; todo convence a la adolescente de que tiene interés en convertirse en su vasalla.» (2019, p.399)

La característica más destacable de la mujer es su capacidad de dar vida: la maternidad. Esta se convierte en un evento celebrado por la sociedad. Es importante la función reproductora de la mujer porque gracias a ella el hombre asegurará su permanencia en la sociedad y su apellido y linaje se conservará en ella a través de sus hijos. Esto es una confirmación más de que la mujer se encuentra en segundo lugar: será madre pero su apellido quedará silenciado. Además, perderá su libertad como individuo al ser la responsable de criar a la descendencia y será considerada una criminal en caso de recurrir al aborto. La definición de mujer como «el Otro» de Beauvoir se complementa con la que nos da Virginie Despentes medio siglo después en *Teoría King Kong,* donde describe el sexo femenino de nuevo desde el punto de vista masculino como «el sexo del miedo, de la humillación, el sexo extranjero» (2006, p.41).

Ante la cuestión de qué supone ser una mujer, tanto Lulú como Malena, las dos protagonistas de Almudena Grandes, inician una búsqueda de referentes para poder definir su identidad y reconocerse. *Las edades de Lulú,* publicada en 1989, y *Malena es un nombre de tango*, publicada en 1994, son la primera y tercera obra de la autora madrileña. Amabas novelas están situadas en el contexto literario posmodernista siendo novelas intimistas y, podríamos decir, casi testimoniales. En esos años, el mundo avanza rápidamente, en el posmodernismo la realidad es líquida, se han perdido los referentes del siglo anterior, algo que se acentúa en España tras la caída de la Dictadura Franquista, la llegada de la democracia, la globalización y las nuevas tecnologías, que hacen que el individuo se halle perdido.

> La novela posmoderna intenta contestar a cuestiones como quiénes somos, en qué mundo vivimos y cuál es la relación entre lo real y lo imposible. En este contexto, el yo vive incesantemente en una búsqueda de sí mismo y, al sentirse perdido, busca su reconstrucción. El sujeto –sea el mismo autor, narrador o personaje– se encuentra fragmentado, lo que se percibe con nitidez en su relación con el prójimo. Así, la temática de la novela posmoderna se basa en la pérdida de sentido del mundo, en la falta de comunicación entre personajes y en el sufrimiento existencial que tal situación conlleva como consecuencia principal. (Gil de Sousa, 2018, pp. 20-21)

Lulú y Malena son dos protagonistas supervivientes a ese contexto. Viven en la Madrid de la Transición y son partícipes de los cambios que se producen en la sociedad, lo que las desconecta de las generaciones anteriores de mujeres de su familia que crecieron y forjaron su identidad durante la dictadura.

El movimiento feminista lucha durante las últimas décadas del siglo XX por recuperar los derechos robados de las mujeres durante la dictadura y conseguir los mismos que los hombres, batallando por una sociedad más igualitaria. La mujer se incorpora al mercado laboral y ya no se limita a ser una madre, hija o esposa, cumpliendo con los roles impuestos por el patriarcado que corresponden a la mujer ama de casa o de «ángel del hogar» del siglo XIX. Resulta imprescindible destacar del movimiento feminista la lucha por la liberación sexual de la mujer, que busca la igualdad entre los sexos, por la legalización de los métodos anticonceptivos y por el derecho al aborto. La mujer se redescubre como un ser sexuado y deseante, por tanto, un sujeto activo en la sociedad y en las relaciones.

2. LULÚ

Las edades de Lulú fue la primera novela de Almudena Grandes, publicada en 1989 y ganadora del Premio de Novela Erótica La Sonrisa Vertical. Como novela erótica fue tanto criticada como alabada por salirse del esquema tradicional: hasta el momento el género erótico retrataba a la mujer como objeto sexual del hombre, ella interpretaba un personaje sin voz propia y dependiente en todo momento del género masculino. Sin embargo, Lulú es una protagonista que tiene sus propios deseos y está dispuesta a cumplirlos por arriesgado que sea. Además, la trama se sitúa en el mundo real, lo que convierte a sus personajes en fácilmente reconocibles: son ciudadanos madrileños con una vida común a la que el público lector puede tener. No hay idealización, castillos, príncipes ni magia, de modo que es mucho más fácil identificarse con los personajes.

Lulú es una mujer que busca su identidad a partir de nuevos referentes ya que está muy desvinculada de su madre y sus hermanas, quienes deberían ser su ejemplo a seguir. Cuenta con su hermano mayor Marcelo como referente principal durante su desarrollo y con Pablo, el mejor amigo de su hermano, lo que hará que forje su identidad comparándose y siguiendo más las actitudes y perspectivas de esos dos hombres que las de las mujeres de su familia. Cuando es apenas una adolescente, Lulú inicia una relación con Pablo, de quien lleva enamorada toda su vida, a pesar de la diferencia de edad (ella tiene quince años y él veintisiete). En la relación el sexo juega el papel protagonista y los sentimientos quedan en segundo plano, siendo Pablo el que haga de guía.

Para contentar a Pablo, Lulú mantiene un comportamiento infantil durante toda la relación, interpretando un rol de género femenino que podría considerarse hiperfeminizado: se viste con ropa que no le corresponde a la edad, viste blusas de niña pequeña, se preocupa por no envejecer y estar siempre guapa, no dice palabrotas ni come con ansia aunque tenga mucha hambre, ya que Pablo le dice que «las señoritas bien educadas no comen tan deprisa» (Grandes, 2015, p.49). Adopta ese

comportamiento porque es el que le atrae y contenta a Pablo, un hombre al que le gustan las mujeres mucho más jóvenes que él, sobre las que se puede imponer, de ahí la constante preocupación de Lulú a envejecer. De hecho, tras unos años sin verse, Pablo alaba a Lulú por seguir igual de joven que la última vez que se vieron: « ¡Qué bien, Lulú! No has crecido nada…» (Grandes, 2015, p.165).

Como novela erótica, el sexo juega un papel principal pero no siempre para favorecer a la Lulú. La exploración del sexo no significa siempre un cambio positivo para ella: si bien explora su cuerpo y su deseo y se dispone a cumplir fantasías que en las generaciones de mujeres anteriores a ella hubiera sido impensable, en su primer encuentro sexual con Pablo es él quien decide qué se hace y cómo. Ella obedece porque confía, se siente protegida y no tiene experiencia. Años más tarde, cuando vuelven a encontrarse, Lulú ya ha experimentado con otros hombres, por lo que cree tener la situación bajo control pero es sodomizada por Pablo. Tras el acto, él le pide matrimonio.

Nuestra protagonista contrae matrimonio pasando a ser la esposa de Pablo y más adelante da a luz a una niña, Inés, convirtiéndose en madre. Sin embargo, la maternidad no se convierte en algo primordial para Lulú: su relación con Pablo sigue siendo su principal preocupación. Mantiene todavía una actitud infantil y accede a la propuesta de su marido de tener relaciones con los ojos vendados en una fiesta. Lulú descubre que Pablo invita a su hermano Marcelo a acostarse con ella sin su consentimiento y esa traición es el detonante de una crisis durante la que se interrumpe la convivencia de la pareja. Lulú se sentirá libre tras pausar relación pero esa libertad es tan solo un espejismo: se pondrá en peligro llevando a la realidad sus fantasías sexuales y será Pablo quien acuda a rescatarla, casi de la muerte, actuando como su protector y responsable, regresando así de nuevo a su vida.

3. MALENA

Malena es un nombre de tango, la tercera novela de Almudena Grandes, publicada en 1994, es una bildungsroman o novela de aprendizaje. En ella, Malena recorre toda su vida pasando por la infancia, la adolescencia, la juventud y la adultez, así como la de sus antepasados para descubrir por qué ella es distinta al resto de mujeres de su familia. Malena es una niña de «pelo negro, ojos negros, labios de india y dientes blanquísimos» (Grandes, 2014, p.113), rasgos muy distintos a los de su hermana gemela Reina y su madre, ambas rubias, delgadas y de baja estatura. El aspecto físico supone un choque para ella ya que no se corresponde con las mujeres que tiene como ejemplo en casa.

Malena no es solo distinta en aspecto físico, su comportamiento tampoco corresponde al que de ella se espera como niña, adolescente y más adelante como mujer

adulta. No le gusta cumplir las normas establecidas, quiere sentirse cómoda y libre y para ello le reza por las noches a la Virgen para que la convierta en niño:

> Porque todos los niños pueden desplomarse pesadamente sobre los sofás, en lugar de controlar sus movimientos al sentarse, y pueden llevar la camisa por fuera del pantalón sin que la gente piense por eso que están sucios. Los niños pueden ser torpes, porque la torpeza es casi una cualidad varonil, y ser desordenados, y carecer de oído para aprender solfeo, y a hablar a gritos, y gesticular violentamente con las manos, y eso no les hace poco masculinos. Los niños detestan los lazos, y todo el mundo sabe que esta repulsión nace con ellos en el exacto centro de su cerebro, en el primer rincón de donde brotan las ideas y las palabras. […] Les dejan escoger su ropa […], los niños tiene que ser listos, listos y buenos, con eso basta. (Grandes, 2014, pp.109-110)

Durante su infancia, Malena se ve sometida a un juego por parte de su hermana Reina en el que cada vez que hace algo mal, su hermana la corrige llamándola María, arrebatándole su propio nombre. Malena siente que no tiene una identidad propia e inicia su búsqueda, durante la que conecta con su tía Magda, otro mal ejemplo para la familia, una mujer de aspecto similar al suyo, muy criticada y considerada una oveja negra o «mala sangre». También hallará apoyo y referente en su abuelo materno. Se verá reflejada en los «espejos rotos» de la familia, personas que solo traen desgracias. Sus referentes son Magda, que no cumple con lo que se espera de ella como mujer y su abuelo, por lo que Malena se identifica con modelos masculinos más que con los prototípicamente femeninos. En su diario secreto, Malena escribe lo siguiente:

> Querido diario, me llamo Magdalena, pero todos me llaman Malena, que es un nombre de tango. Hace casi un año que tengo la regla, así que ya me parece muy difícil que la Virgen quiera convertirme en un chico, y creo que voy a ser más bien un desastre de mujer, igual que Magda. (Grandes, 2014, p.188)

Malena, desde niña, adoptará un rol masculino en muchas ocasiones porque anhela la libertad que ser hombre supone como comer cuánto tiene hambre, adoptar una postura masculina al sentarse porque prefiere la comodidad, o descubrir su sexualidad y no temerle sino disfrutar de ella libremente. Malena vive su primer amor con absoluta intensidad, satisface su deseo sexual y, a pesar de terminar siendo una relación imposible, lucha por ella sin vergüenza ni arrepentimiento por el qué dirán. Sin embargo, en la adultez, tras un matrimonio que resulta fracasado, decide romper la relación por completo y divorciarse, sin sentir remordimiento ni intentar que su marido regrese, pues no siente dependencia emocional alguna. Es más, le confiesa a su hermana Reina lo siguiente: «Si quieres que te diga la verdad me siento como una viuda de guerra con dos hijos, uno de cuarenta años y otro de cuatro. De vez en cuando, por pura inercia, me acuesto con el mayor» (Grandes, 2014, p.613).

Para ella, la maternidad, lejos de ser un motivo de celebración, le supone un gran dilema: cuando se queda embarazada de su hijo Jaime durante su matrimonio con Santiago, se plantea abortar pero finalmente decide seguir adelante y no revelarle jamás a su hijo que fue un niño no deseado. Tras el divorcio, su hijo prefiere vivir con su padre y ella no tiene problema alguno hasta que descubre que esa convivencia no es sana para el niño y decide llevárselo a vivir con ella.

Malena se convierte en una mujer adulta de treinta y tres años con un hijo de cuatro que debe iniciar su vida de nuevo. Trabaja para mantener a su hijo y poder vivir de forma independiente pero no deja de tener un espacio privado en su vida para sí misma. Malena mantiene relaciones esporádicas con los hombres que le gustan y se siente absolutamente libre. Durante toda su vida, esta mujer protagonista contempla que la solución a todos sus problemas como mujer y como individuo sería haber nacido hombre pero es su tía Magda quien le quita esa idea de la cabeza cuando le dice que eso es algo imposible, que no se puede cambiar, y por lo tanto, lo que debe hacer es aprender a ser distinta, a ser ella sola, ser valiente y darse cuenta de que no es ni mejor ni peor que ninguna otra mujer.

4. DE LULÚ A MALENA: UNA NUEVA MUJER PROTAGONISTA

Tanto Lulú como Malena son mujeres y son las protagonistas de las tramas de las dos novelas mencionadas. Ambas sufren una crisis de identidad desde la niñez o adolescencia a causa de la pérdida de referentes que el contexto histórico ha provocado. La mujer del siglo XIX está desapareciendo, el «ángel del hogar» se está transformando en un modelo de mujer que cada vez va abandonando más las casas y tomando las calles. El cambio de estas protagonistas respecto a las mujeres anteriores se observa en la liberación sexual, la incorporación al mercado laboral, la maternidad y el divorcio o ruptura.

En cuanto a la liberación sexual de Lulú y Malena, ambas son conocedoras de qué les espera, de que debe existir un consentimiento por ambas partes y de que las restricciones se las ponen solo ellas. Sus deseos priman sobre lo dictado como correcto por el sistema y la única norma es disfrutar. El sexo juega un papel muy importante en su evolución como individuos con identidad propia, lo consideran algo natural y lo alejan del tabú, dispuestas a experimentar.

Por otra parte, son mujeres que están incorporadas al mercado laboral, de manera que no se dedican exclusivamente al hogar, un espacio del que siguen siendo todavía prácticamente ellas solas las responsables. Tampoco se limitan a cumplir con sus tareas asignadas por nacer mujer: ser una buena hija, una buena hermana, una buena esposa y, por último, una buena madre.

Viven la maternidad desde una perspectiva muy diferente a la de sus respectivas madres: en ningún momento la contemplan como un objetivo final ni de la relación con sus maridos ni de su propia vida. La maternidad puede plantearse como la causa de la sumisión de la mujer, como indica Cid López: «en el momento que la mujer se decida a procrear y a cuidar del hogar pierde autonomía y pasa a depender del hombre» (2009, p.71). Sin embargo, para Lulú y Malena, la maternidad no supone una causa de sumisión. En el caso de la primera, su hija Inés no vive siempre con ella y aprovecha los momentos de privacidad y soledad que tiene para disfrutar de sí misma. Y en cuanto a Malena, el nacimiento de su hijo Jaime no implica un cambio en su carácter a más débil o sumiso. La hija de Lulú y el hijo de Malena viven con sus padres sin ellas verse privadas de su función de madre y sin ser emocionalmente dependientes de sus hijos. Son mujeres que siempre conservan un espacio privado para ellas.

La separación y el divorcio llegan a las vidas de Lulú y Malena gracias a la evolución de la sociedad democrática. Lulú interrumpe la convivencia con Pablo durante un tiempo tras su traición pero no llega a romper del todo la relación ya que el regreso de su marido supone una salvación a la situación que estaba viviendo. Sin embargo, Malena se separa de Santiago sin aparente dificultad y sintiéndose aliviada, de modo que no espera (ni desea) que el tiempo los vuelva a unir.

Teniendo en cuenta los aspectos comentados, podemos hablar de una transformación o evolución del personaje femenino protagonista entre las dos obras de Almudena Grandes: Lulú inicia un viaje evolutivo como mujer que culmina en Malena. Durante el trayecto se producen crisis de identidad en la vida de ambas protagonistas que buscan nuevos referentes femeninos y también masculinos. Ninguna de las dos se siente realmente identificada con lo que significa ser mujer según lo establecido: su identidad es muy distinta a la de sus madres y hermanas. Lulú y Malena no se encuentran bien interpretando el rol femenino que les ha sido asignado. Lulú durante la relación con Pablo cumple con lo que él desea pero tras la ruptura empieza a comportarse de forma distinta, más adulta y menos dependiente, y Malena lo hace desde la niñez, siendo una rebelde que se comporta como un niño en varias ocasiones.

El hecho de que no se sientan identificadas con lo que significa ser mujer tiene todo el sentido, ya que el sexo biológico no es un determinante. Judith Butler lo aclara explicando que las mujeres «no son ni el sujeto ni su Otro, sino una diferencia respecto de la economía de oposición binaria, que es por sí misma una estrategia para el desarrollo monológico de lo masculino» (2007, p.23). Lulú y Malena luchan por descubrirse e identificarse con ellas mismas, sintiéndose bien y orgullosas. Peeples nos indica que «solo cuando estas mujeres llegan a entender que no son lo que los demás piensan, si lo consiguen, es entonces cuando se encuentran verdaderamente contentas» (1999, p.56).

Lulú se siente contenta y segura con Pablo y se considera libre pero esa libertad es tan solo un espejismo porque está siempre condicionada por Pablo; prueba de ello es la situación que provoca su regreso. Malena, en cambio, es un personaje más fuerte que no depende de un hombre. Pierde a su primer amor y sigue adelante, tiene otras parejas, se casa y rompe la relación. Con este comportamiento, Malena es mucho más independiente en cuanto al género masculino. Se produce también una ruptura con la hiperfeminidad, mucho más acentuado en el caso de Malena, que no se comporta como una señorita sino como ella misma es, con sus gestos, palabras, ideas, manías, perfecciones e imperfecciones.

5. CONCLUSIONES

Almudena Grandes construye a dos personajes femeninos supervivientes y los hace protagonistas. Tanto *Las edades de Lulú* como *Malena es un nombre de tango* son novelas de concienciación en las que la protagonista busca su identidad y reflexiona sobre sí misma y su pasado en un tono intimista y confesional. El contexto literario es la posmodernidad, una etapa durante la que se responde a la quiebra de los valores anteriores, de las creencias y de los modelos. Lulú y Malena son antagonistas del esquema femenino establecido por la sociedad patriarcal y su sistema binario.

Lulú rompe el modelo tradicional de la novela erótica siendo una chica de Madrid con una vida normal que se enamora del mejor amigo de su hermano mayor y da rienda suelta a sus fantasías sexuales. Lejos del paisaje ideal, del príncipe azul y del romanticismo, las relaciones entre Lulú y Pablo no son perfectas ni siempre satisfactorias para ella. Además, la inclusión de personajes del colectivo LGTB en la novela y en las aventuras sexuales de Lulú, suponen un acto de rebeldía frente a lo políticamente correcto.

Malena tiene una infancia poco satisfactoria, durante la que vive disgustada por no ser un niño y poder disfrutar de la libertad que esa condición le brindaría. Al llegar a la adolescencia y tras encontrar referentes en los que apoyarse, se va confirmando en su identidad y disfruta de su sexualidad. En el amor, no duda en expresar lo que siente y en cumplir sus deseos a pesar de lo que los demás puedan decir y opinar. Se aleja de lo considerado como una mujer perfecta pero no siente culpa por eso tras encontrarse a sí misma y reconocerse como una «tía de puta madre».

En conclusión, tanto Lulú como Malena son mujeres supervivientes de un contexto cambiante y de un sistema patriarcal que las condiciona y cuestiona constantemente. Todos sus conflictos internos son fruto de haber nacido mujeres y no sentirse bien interpretando ese papel, que no es otra cosa que una construcción social que, afortunadamente, cambia y evoluciona. Teniendo en cuenta la vida de ambas

protagonistas, podemos considerar que Lulú es un esbozo de una nueva mujer, que alcanza su éxito en Malena, una protagonista con una fuerte identidad, propia e independiente.

A la cuestión con la que se inicia este artículo buscan respuesta durante toda la trama Lulú y Malena: el camino para descubrir qué son, cómo deben serlo y el porqué es largo y está lleno de altibajos pero finalmente hallan la respuesta. Una mujer puede ser de muchas formas. Tal vez la mejor respuesta a la pregunta qué es ser una mujer sea la que Malena recibe de su tía Magda: «ser una mujer es tener piel de mujer, dos cromosomas X y la capacidad de concebir y alimentar a las crías que engendra el macho de la especia. Y nada más, porque todo lo demás es cultura». Cabe decir que la mujer está en constante evolución, de modo que la idea de nueva mujer planteada en este artículo puede quedarse ya atrás en el día de hoy, ya que contamos con nuevas identidades femeninas que son protagonistas en la literatura y que ni siquiera se corresponden con los dos cromosomas X, pero ese sería otro debate.

OBRAS CITADAS

Beauvoir, S. (2019). *El Segundo Sexo*. Cátedra.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Cid López, R. M. (2009). «Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre El Segundo Sexo». *Investigaciones Feministas*, 65-76. Universidad Complutense de Madrid

Despentes, V. (2021). *Teoría King Kong*. Random House.

Gil de Sousa, C. M. (2018). *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, posmodernidad y Guerra Civil*. Universidad de Córdoba.

Grandes, A. (2015). *Las edades de Lulú*. Tusquets.

Grandes, A. (2014). *Malena es un nombre de tango*. Tusquets.

Peeples, C. K. (1999). «Destino de la mujer y el autodescubrimiento en la España de la transición en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes». *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. University of Montana.

Más allá del canon

EL *BOOM* HISPANOAMERICANO TAMBIÉN ES FEMENINO: ALGUNOS EJEMPLOS

Alejandra Escobar Torné
Universidad de Cádiz

1. LAS ESCRITORAS HISPANOAMERICANAS Y EL *BOOM*

1.1. La autoría femenina en el *boom* de Hispanoamérica

De entre todos los aportes de la literatura hispanoamericana, sin duda en la contemporaneidad sobresale la llamada «literatura el *boom*», que constituye un referente fundamental de difusión internacional tanto por la calidad de sus obras como por el significativo número de autores que lo constituyen al ser un fenómeno editorial universal. Concretamente, tras la producción de la literatura mundonovista en la órbita del realismo de la década de los años 20, el *boom* en la literatura hispanoamericana eclosiona a partir de 1940, fundamentalmente en la narrativa, siendo el acontecimiento literario más notable en Hispanoamérica de la segunda mitad del siglo XX. Como resultado, esta corriente se singulariza por haber asistido, con el devenir de los años, a la creación progresiva de una serie de etapas y autores que lo conforman. De ahí que es posible ratificar que está constituido por un primer *boom*, datado entre los años 40 y 50, entre los que se hallan literatos como Jorge Luis Borges (1899-1986), Miguel Ángel Asturias (1899-1974) o Juan Carlos Onetti (1909-1994), y un segundo *boom*, fechado en los años 60 y 70, entre los que se localizan autores como Julio Cortázar (1914-1984), Gabriel García Márquez (1927-2014) o Mario Vargas Llosa (1936). Sin embargo, la cuestión resulta evidente: ¿qué acontece con las autoras hispanoamericanas en este período? O, formulada la interpelación de otro modo, ¿cuál fue el rol de las escritoras en Hispanoamérica durante el *boom*? Pese a que el presente escrito tiene como objeto disipar las dudas que se esbozan en torno a estos interrogantes, cabe anticipar de forma sucinta que existieron mujeres fundamentales en la tradición canónica del *boom*. En este sentido, a tenor de los estudios de género, desde hace unos años se viene intentando

subsanar este aparente vacío, como puede comprobarse por la cada vez más abultada bibliografía[1].

Como se ha advertido precedentemente, existieron célebres literatas en torno a la tradición canónica del *boom* y, aunque resulte insólito sopesarlo a causa de un vasto desconocimiento generalizado durante esta etapa, el papel que desarrollaron las autoras en este período es innegable. Particularmente, como apunta Alejandra Torres, las escritoras «desafiaron los relatos hegemónicos, ya que visibilizaron nuevos sujetos sociales, así como rostros ignorados por la historia; plantearon nuevos lazos entre lo humano y la naturaleza; y pusieron en duda la centralidad ontológica del ser humano, entre otras cuestiones» (Torres, 2023, p. 139). Literatas como las mexicanas Nellie Campobello (1900-1986) y Elena Garro (1916-1998), la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), la puertorriqueña Rosario Ferré (1938-2016) o la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941) constituyen un conjunto de autoras que desempeñaron una labor esencial en la literatura hispanoamericana del *boom* no sólo por las obras que crearon, sino también por ser pioneras en muchos de los aspectos que, en la actualidad, se asocian con autores masculinos como es el denominado «realismo mágico» que, sin duda, es uno de los rasgos más significativos de este fenómeno. De este modo, si bien resulta llamativo que al aludir a las escritoras asociadas con esta era literaria se las relacione exclusivamente por ser «amiga de», «esposa de» o «amante de», es relevante tomar en consideración que todas estas autoras vivieron a la sombra de los escritores masculinos, que generalmente eran sus maridos, y, en consecuencia, postergaron su vida profesional a fin de estructurarles y secundarles en sus proyectos literarios. Tanto es así que autores canónicos como el poeta Octavio Paz (1914-1998), casado con la autora Elena Garro, prohibió a su mujer tanto escribir como publicar poesía porque «ese era su terreno» (Buixó, 2022). Justamente, con el objeto de ilustrar el persistente sostén que las escritoras les brindaban a dichos autores, resulta notable destacar las palabras que el Premio Nobel de Literatura en el año 2010, Mario Vargas Llosa, le dedicó a su segunda esposa, Patricia Llosa (1945), que, pese a no dedicarse a la escritura, ilustra la ayuda y el amparo que la boliviana le había proporcionado durante años para que su vida como escritor fuese fructífera y, por

[1] Véase, por ejemplo: Escritoras Latinoamericanas: miradas críticas desde el siglo XXI (Arauz, 2022); *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo boom* (Furman, 2016); Elena Garro y Gabriel García Márquez entre el *boom* y la domesticidad (González, 2023); Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del *boom* hispánico femenino (Madrid, 2010); Escritoras latinoamericas: encuentros tras desencuatros (Ordóñez, 1986); Mini-*boom* de la crítica literaria feminista (Pfeiffer, 2005); El *boom* de la poesía escrita por mujeres y el mundo digital (Prados, 2020); El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta (Salvador, 1995), y El *gesto* de los escritores del *boom* (Torres, 2023).

consiguiente, no se viese afectada por cargas familiares centrándose, de este modo, en sus quehaceres literarios:

> Mi relación con Patricia desde el comienzo fue una historia de amor muy bonita y por otra parte también una relación que no solamente me ha permitido sino me ha facilitado mucho el poder escribir, el poder dedicarme muy a fondo a mi vocación. Patricia en ese sentido ha sido una gran colaboradora. Yo había tenido temor de tener hijos porque la paternidad podía ser un obstáculo muy serio para mi vocación. Pero nuestros hijos no lo fueron en gran parte porque Patricia asumió todas las tareas domésticas. Mi vida se ha organizado mucho gracias a ella. Yo he podido dedicarme prácticamente solo a escribir, a leer, digamos a mi vocación. Sin Patricia eso hubiera sido muy distinto, mucho más difícil (Cueto, 2003, p. 46).

Igualmente, la historia de Mercedes Barcha (1932-2020), esposa de Gabriel García Márquez, muestra matices comunes con Patricia Llosa pues, en vida del autor colombiano, adoptó un rol protector con su marido como pudo ser percibido, por ejemplo, en el proceso de redacción de *Cien años de soledad* (1967). Concretamente, durante un período de dieciocho meses, Barcha se encargó de administrar el dinero que poseían y, «cuando el último peso desapareció en el polvo del día, negociar el retraso del alquiler (nueve meses), de la carnicería (cuatro), además de buscar ayuda junto a los amigos y asegurar la provisión de todo, cigarrillos inclusive, para García Márquez» (Nepomuceno, 2020).

No obstante, detrás del éxito colectivo de los autores masculinos en la literatura del *boom*, hay una victoria individual que radica en una figura femenina: la agente literaria española, Carmen Balcells[2] (1930-2015). Concretamente, la catalana, apodada cariñosamente como «Mamá Grande» por los escritores hispanoamericanos (Romo, 2019, p. 49), atendió tanto a los intereseses personales de los propios literatos, puesto que los motivó a que escribieran sus obras y los protegió contra las sinrazones del sistema editoral, como veló por el rendimiento económico de dichos autores al conseguir contratos editorales e iniciar la gestión de los derechos de traducción permitiendo, de esta manera, que los literatos del *boom* hispanoamericano viviesen de los ingresos que les proporcionaba el arte de la escritura (2019, p. 49).

Llegados a este punto, desde los orígenes del *boom* en la literatura hispanoamericana, es posible constatar que el triunfo de los grandes escritores masculinos viene dado, en gran medida, por el amparo, el impulso y la colaboración que

[2] Concretamente, Balcells no sólo instituyó la «Agencia Literaria Carmen Balcells», sino también fue erigida como una agente literaria sustancial a nivel internacional al descubrir y, en consecuencia, representar a autores trascendentales del *boom* hispanoamericano (Romo, 2019, p. 49). Específicamente, entre sus representados sobresalen literatos como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias y un largo etcétera de escritores determinantes en la literatura del *boom* en Hispanoamérica.

escritoras o agentes literarias coétanas les ofrecieron siendo, sin duda, la primera de ellas Carmen Balcells. Con el propósito de analizar y, como resultado, examinar la posición de las literatas durante el *boom* en Hispanoamérica, algunos ejemplos de escritoras significativas en la órbita del *boom* serán revisados.

1.2. Algunos ejemplos de escritoras hispanoamericanas en la literatura del *boom*

1.2.1. Nellie Campobello

Nellie Campobello, bailarina y escritora, resalta por la envergadura que tiene lo femenino en sus creaciones, como se aprecia en su obra *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), que «fue la primera obra de la Revolución Mexicana escrita por una mujer» (Campobello, 2018, p. 5). Justamente, *Cartucho* presenta una compilación de cincuenta y seis breves relatos que, mediante una disposición temática, narra las memorias infantiles de la propia autora ubicadas en una casa en la calle Segunda del Rayo de la ciudad de Parral, Chihuahua (México). No obstante, pese a que la obra se singulariza por el el carácter inocente e inocuo correspondiente a la lozanía de la narradora, la escritora pormenoriza los episodios bélicos con una insólita llaneza pues, sin duda, las escenas violentas durante la Revolución Mexicana eran perseverantes. Del mismo modo, es notable evidenciar que, en contraste con las novelas de índole revolucionaria publicadas hasta ese momento, Campobello «registraba el movimiento armado en el norte de México, particularmente en los estados de Chihuahua y Durango, zona que no había sido considerada por otros autores aún y cuando allí se desarrolló intensamente la revuelta armada» (2018, p. 6). Por tanto, se percibe una doble consecución alcanzada por Campobello: no sólo es la primera autora que decide insertar el marco de la Revolución Mexicana en su propia creación ficcional, sino también es pionera en plantearse y, posteriormente, esbozar en su obra la actividad armada en Chihuahua y Durango. Igualmente, la escritora proyecta por medio de *Cartucho* ciertos elementos que preludian, de forma primigenia, el realismo mágico (Vanden, 2017, p. 303). Asimismo, como muchos críticos han señalado, resulta incontrovertible la existente analogía entre las obras de Nellie Campobello y las creaciones del escritor Juan Rulfo (1917-1986). En efecto, ambos autores mexicanos son coetáneos y, como resultado, emplean un estilo que se singulariza por presentar una serie de rasgos semejantes con una gran profusión. Algunas de estas peculiaridades son las siguientes: la predilección que ambos comparten por la sociedad mexicana durante la Revolución y Posrevolución, el asiduo uso de los adjetivos calificativos y la utilización de ciertos recursos estilísticos que, entre otras particularidades, una vez que Campobello los plasma, se exhiben posteriormente en la obra de Rulfo (2017, p. 301). Sin embargo, pese

a que Campobello y Rulfo tenían características similares[3], la escritora tuvo un reconocimiento casi nulo en comparación con Rulfo que es, con todo derecho, una gran figura representativa del *boom* hispanoamericano.

1.2.2. María Luisa Bombal y Elena Garro

De la misma manera, resulta notable aludir tanto a la escritora chilena María Luisa Bombal como a la autora mexicana Elena Garro, dado que ambas pueden considerarse partícipes, incluso precursoras, del llamado «realismo mágico». Concretamente, el «realismo mágico» es una corriente literaria sobre la que se han realizado distintos abordajes teóricos y descriptivos, pero que se caracteriza, sustancialmente, por la desestimación tanto de la mímesis como del realismo tradicional coadyuvando, de esta manera, a la producción de la propia fantasía creadora (Shaw, 2003, p. 238-239). Como resultado, el realismo mágico propiamente dicho —que es el que emplea en un primer momento Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier (1904-1980) y, posteriormente, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez— surge «de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad» (2003, p. 79). En consecuencia, el realismo mágico hispanoamericano engloba, en el marco narrativo, «una dimensión más honda que enlaza, e incluso aúna, lo *subjetivo* y lo *objetivo*» (2003, p. 82) y, como se ha comentado precedentemente, ya Bombal y Garro lo plasmaban en sus respectivas creaciones antes que sus contemporáneos masculinos siendo, por tanto, pioneras de esta tendencia narrativa.

De ahí que, si se hizo alusión a la proximidad que se encontraba entre Nellie Campobello y Juan Rulfo, Waldemar Verdugo estima que en la lengua castellana únicamente Juan Rulfo puede ser equiparado con la escritora María Luisa Bombal puesto que, según su punto de vista, ambos son los precursores del realismo mágico (Norocká, 2016, p. 27). No obstante, si se analiza este hecho con detalle, es posible inferir que una de las obras de Bombal, *La amortajada* (1938), influye a Rulfo de manera evidente en la creación de *Pedro Páramo* (1955). Tanto es así que el de San Gabriel revela que *La amortajada* lo impresionó considerablemente en su juventud siendo, en este sentido, una influencia clave a la hora de crear ese prodigio fantasmal que es *Pedro Páramo*. De ahí que, pese a que se conocieran en México en 1940, se reencontraron en Chile en 1972 y ambos escritores rememoraron «cómo nos habíamos conocido, y le agradecí su apreciación de mi obra. Le dije que sus páginas habían inspirado varias calles de Comala y dijo sentirse honrada» (Amat, 2009, p. 82) asumiendo, de este modo, la influencia de la chilena en la creación del mexicano. Concretamente, La amortajada

[3] La crítica sostiene que, aunque no existe una influencia directa y, en consecuencia, reconocida por parte de Rulfo ante la obra de Campobello, es probable que ambos autores al ser coetáneos compartiesen lecturas comunes (Vanden, 2017, p. 301).

rememora las vivencias de Ana María que, tras fallecer a causa de un infarto, se encuentra en su féretro rodeada de todas las personas que quiso en vida: su padre; sus amigas, Alicia y Zoila; el amor de su vida, Ricardo; su amante, Fernando y, en definitiva, todo aquel que la estimaba. Allí, en su lecho de muerte, se siente sosegada y en calma, de manera que su intelecto se encuentra sumido en una pasmosa quietud: «Tanto seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella [Ana María] y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno» (Bombal, 1938, p. 8-9). Pese a la profusión de rasgos en común entre la obra de la chilena y el mexicano, la capacidad de los personajes de desplazarse por el más allá, la posesión de la misma perspectiva narrativa fundamentada desde el punto de vista de la muerte, la defunción interpretada como una circunstancia natural a la que el ser humano está expuesto y ante la que no puede hacer nada (Norocká, 2016, p. 29), entre otros rasgos semejantes, la peculiaridad más significativa que ambos autores comparten es «el tratamiento de lo mágico como parte de la realidad de cada día» (2016, p. 31). Por tanto, es posible apreciar el papel crucial que tiene Bombal para que, posteriormente, Rulfo escribiese la obra de *Pedro Páramo*.

Por otra parte, es interesante tomar en consideración a la autora mexicana Elena Garro. Aunque muchas personas la conocían por ser la «mujer de» puesto que, como se comentó anteriormente, estuvo casada con Octavio Paz, Garro fue escritora, dramaturga y periodista. Concretamente, por medio de obras como *Los recuerdos del porvenir* (1963), puede afirmarse que no sólo es una de las grandes precursoras del realismo mágico (Segarra, 2021, p. 62), sino también la crítica considera que es una de las grandes renovadoras de la literatura fantástica. Específicamente, *Los recuerdos del porvenir* relata la historia de los hermanos Moncada, Isabel, Nicolás y Juan, emplazados en la Guerra de los Cristeros en el pueblo de Ixtepec (México), dispuesta en dos partes. Por un lado, la novela está conformada por catorce capítulos en los que se detalla la presencia del General Francisco Rosas que, a causa de su poder y precepto, se ocupa de del gobierno del pueblo junto con sus propios militares. Por otro lado, la segunda parte de la obra alude al decaimiento del General Rosas que, tras la marcha de Julia, su amante, asedia y fustiga al pueblo mexicano de Ixtepec. No obstante, es llamativo tener en cuenta que la propia autora rechaza completamente su propia proclamación como iniciadora de este realismo mágico, pues consideraba que era un puro distintivo mercantilista (Brandoli, 2016). En consecuencia, como se ha podido comprobar, el célebre realismo mágico, que singulariza el boom hispanoamericano y que, en la actualidad, se vincula de manera directa a autores masculinos como Gabriel García Márquez fue, en realidad, un movimiento engendrado no únicamente por escritores, sino también por escritoras. De ahí que autoras como Nellie Campobello, María Luisa Bombal o Elena Garro sean claras figuras ilustrativas de ello.

1.2.3. Alejandra Pizarnik

Igualmente, cabe hacer referencia a la autora Alejandra Pizarnik. La escritora argentina constituye uno de los máximos exponentes del *boom* hispanoamericano. Sin embargo, su notoriedad en el mundo de las letras no radica en su convencionalidad como autora, sino en el distanciamiento con lo habitual en ese momento. Concretamente, como señala Itsaso Flores, «Pizarnik es consciente del resultado multitudinario a su modo de actuar y de escribir, que no resulta ser el mismo que sería si fuese un hombre» (Flores, 2016, p. 22). De manera que, a causa de su actitud vital tan poco dada al gregarismo, muestra en sus obras «un vacío existencial, una angustia vital que acabará por llevarla a la muerte» (2016, p. 22) buscando, de este modo, «su cura en el lenguaje, el cual no la satisface. El lenguaje es, por tanto, un lugar de vida y de muerte» (2016, p. 22). Pizarnik entiende que «el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos» (Pizarnik, 2001, p. 312). En virtud de ello, parece que Pizarnik interpretara el cometido poético como una liberación de las aflicciones que origina la vida en multitud de ocasiones, como se contempla en la siguiente aserción: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis[4], haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo» (2001, p. 269). Dicho de otro modo, la autora argentina, por medio de una perspectiva basada en la introspección a la hora de revelar sus propios sentimientos, proyecta su propia voz con el mero propósito de eximirse de dichas heridas. De ahí que se convierta en una escritora singular que, tanto por el lenguaje que emplea en sus creaciones como por su particular manera de esbozar las ideas en sus obras, es de gran significación en el *boom* de Hispanoamérica. Por tanto, aunque Alejandra Pizarnik perteneció a este nuestro mundo, parecía que orbitaba en otro emplazamiento completamente disimilar, pues la significación de sus obras va más allá de la esfera terrenal.

1.2.4. Rosario Ferré

De la misma manera, conviene mencionar a la escritora puertorriqueña Rosario Ferré y a su obra, *El coloquio de las perras* (1992), en la que se localizan nueve artículos junto a un relato denominado, igualmente, «El coloquio de las perras», en clara alusión a «El coloquio de los perros» de Miguel de Cervantes (*Novelas Ejemplares*, 1613).

[4] Esa alusión al «éxtasis» tiene una gran preponderancia y, a la vez, una doble interpretación. Por una parte, podría aludir a la condición de «éxtasis» en el que sientes un estado incesante de deleite y, por otra parte, al estupefaciente en sí mismo. Como se conoce, Alejandra Pizarnik murió de una sobredosis tras ingerir una gran cantidad de pastillas. Ese éxtasis adquiere un matiz significativo porque quizás, a través de esa consumición, Pizarnik quería llegar a vivir plenamente feliz, hecho que en vida le resultó una ardua tarea.

Específicamente, los lectores de la obra pueden percatarse de que esas dos perras, Fina y Franca, en contraposición con los perros cervantinos, Cipión y Berganza, evidencian el punto de vista de la autora a medida que la creación se va desarrollando permitiéndole, de este modo, esbozar una conversación entre ambas canes sobre «los perros novelistas latinoamericanos» (Ferré, 1992, p. 9) desde su categoría de «perras doctas y letradas» (1992, p. 27). Asimismo, resulta llamativo que, mientras la obra transcurre, hay constantes referencias a la naturaleza animal de estas perras: Franca «salió corriendo y empezó a darle caza a un gato sarnoso que merodeaba» (1992, p. 10); Fina respondió «bajando el rabo y meando sin vergüenza alguna sobre las piedras más cercanas» (1992, p. 21) o, por ejemplo, «Fina escondió su trasero sarnoso y huesudo entre las yerbas» (1992, p. 25). Si bien la condición animal de Cipión y Berganza no es planteada por Cervantes en su coloquio, el continuo cuestionamiento de Fina y Franca, quizás, se debe a una objeción de Ferré por «atentar contra la verosimilitud de la ficción» (Pollarolo, 2018, p. 154). No obstante, desde la percepción de las escritoras emplazadas en el *boom* hispanoamericano, el debate puede estar vinculado con las incesantes ocasiones en las que las literatas han sido cuestionadas por desarrollar su actividad profesional; de manera que han tenido que acreditarse como escritoras durante años mientras que, por el contrario, los autores masculinos en pocas ocasiones han sido cuestionados. Asimismo, Fina y Franca aluden de manera directa en su obra a los «perros escritores más importantes del boom» (Ferré, 1992, p. 9), con el fin de hacer referencia a los autores que constituyen el *boom* hispanoamericano. Sin embargo, el sustantivo perro es suprimido en determinadas ocasiones, cuando se menciona, verbigracia, a escritores canónicos como Jorge Luis Borges o Mario Vargas Llosa (Pollarolo, 2018, p. 155). Como resultado, tal como se puede comprobar, asistimos a una doble vertiente por parte de la autora de Puerto Rico: no sólo utiliza como pretexto a los «perros» para hacer alusión a los escritores masculinos, sino también dicha animalización le sirve como crítica hacia ellos por lo que estaban haciendo con las mujeres escritoras durante el boom hispanoamericano. Concretamente, las autoras se sintieron plenamente excluidas por los hombres y, por este motivo, Ferré desea defender su propia independencia pues, como enuncia Franca a Fina, Fina es libre para contar lo que quiera y, en consecuencia, Franca también atesora la suficiente autonomía y madurez para criticar todo lo que Fina le relate (Ferré, 1992, p.43). Por consiguiente, sin duda alguna, Rosario Ferré tuvo un rol clave al mostrar la realidad de las mujeres en su faceta de autoras, criticando el escaso apoyo que los escritores les otorgaban ya que, pese a que El coloquio de las perras fuese publicado años posteriores al *boom*, su lectura exhibe una visión retrospectiva y de balance sobre lo que aquellos años significó para las literatas.

1.2.5. Cristina Peri Rossi

Asimismo, pese a que la crítica catalogara a la autora uruguaya dentro de la denominada generación *postboom* (Sánchez, 2007, p. 45) y, en consecuencia, no se inserte plenamente en el foco de estudio del presente escrito, considero significante aludir a esta escritora pues mantuvo amistad con escritores del boom, como Julio Cortázar y, al menos, en sus comienzos literarios se situó en la órbita de dicha corriente. Concretamente, aunque Peri Rossi alterna en sus obras temas desde el erotismo hasta el exilio (2007, p. 108), esa disparidad temática se unifica por su constante lucha feminista (2007, p. 591). En virtud de ello, la literata desea erradicar tanto el machismo como el maltrato hacia la mujer, vindicando siempre la igualdad entre ambos sexos y, como resultado, la consideración y la estimación hacia las féminas (2007, p. 591). Del mismo modo, Peri Rossi ha recibido y recibe muchos premios, pero uno de los más significativos, el Premio Cervantes, se lo concedieron el 22 de abril del año 2021. Por tanto, ese aparente éxito individual, supone un triunfo colectivo de todas las escritoras de la época.

2. NUEVA ETAPA, NUEVO RUMBO, ¿NUEVO *BOOM*?

Pese a que fueron muchas las escritoras eclipsadas, excluidas e, incluso, invisibilizadas durante el *boom* en la literatura hispanoamericana al ser un mundo mayoritariamente patriarcal, la preponderancia de la pluma femenina en los últimos años resulta considerable. De ahí que, en la actualidad, se aluda a la creación de un nuevo boom femenino que no sólo ha tenido y tiene una vital trascendencia en el panorama internacional, sino también ha repercutido en el contexto editorial vigente. Concretamente, creaciones como *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de la autora argentina Mariana Enríquez (1973) y *Distancia de rescate* (2014), de la literata argentina Samanta Schweblin (1978), estuvieron seleccionadas en la reducida y limitada lista de escritores que optaban al afamado «Premio Internacional Booker» en 2021 y 2017, respectivamente, poniendo el foco en la literatura hispanoamericana femenina que, durante años, había estado desplazada y arrinconada. Sin embargo, no son los únicos logros alcanzados por jóvenes escritoras hispanoamericanas en los últimos tiempos. Justamente, la boliviana Liliana Colanzi (1981), autora de *Nuestro mundo muerto* (2016), o la mexicana Laia Jufresa (1983), escritora de *Umami* (2015), «se han llevado algunas de las mejores críticas a libros publicados en los últimos meses» (Corroto, 2017).

No obstante, el célebre sello identificador de «*boom*», que acompaña a todas estas flamantes literatas, está siendo altamente rebatido e impugnado pues, como señalan algunas autoras emergentes de este nuevo «*boom* femenino», María Fernanda Ampuero y Paola Lucantis, prefieren desechar tanto el sello de «*boom*», ya que les llevaría a pensar

que lo que están viviendo es anómalo e, incluso, efímero como el rótulo de «femenino», dado que daría pie a pensar que existe una literatura escrita por y para las mujeres (Scherer, 2021). De igual modo, ambas autoras coinciden en el hecho de que en el *boom* hispanoamericano existieron mujeres que escribían de forma sublime y, sin motivo aparente, fueron excluidas de todos los movimientos del momento invisibilizándolas conscientemente. Por tanto, no sólo califican de «injusto» cotejar aquel fenómeno del *boom* en Hispanoamérica, acaecido hace muchos años, con los sucesos sobrevenidos en los últimos tiempos, sino también la visibilidad de las autoras en el pasado es completamente desemejante al momento presente. (Scherer, 2021). Aun así, como asevera la editora Iolanda Batallé, este *boom* existe y, sin duda, «no sólo tiene que ver con las latinoamericanas sino con las escritoras, en general» (Corroto, 2017) pues «ellas tienen mucho más que decir por la simple razón de que aún no lo han dicho» (Corroto, 2017). De ahí que darles la importancia que tienen a las literatas del *boom* y, al mismo tiempo, respaldar e, incluso, simpatizar con las escritoras que en la actualidad continúan esta nueva era es, quizás, parte de nuestra tarea y de nuestro legado.

3. CONCLUSIÓN

Tras analizar un número reducido de autoras relacionadas con el *boom* hispanoamericano, es posible apreciar que muchas estuvieron relegadas a un segundo plano. Por el contrario, en vez de desistir en sus quehaceres literarios, fueron más fuertes que nunca y jamás se rindieron. Tanto fue así que, como se ha podido constatar, muchas de las técnicas que a día de hoy se relacionan con autores masculinos, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, fueron las escritoras sus precursoras. Del mismo modo, pese a que en muchas ocasiones se las conociese únicamente por ser la «amiga de», «esposa de» o «amante de», ellas fueron inspiración, pues ¿qué sería de Juan Rulfo sin Nellie Campobello o María Luisa Bombal? ¿Qué sería de Octavio Paz sin Elena Garro? ¿Qué sería el mundo sin conocer, a día de hoy, los testimonios y creaciones de Alejandra Pizarnik, Rosario Ferré o Cristina Peri Rossi? O, mejor formulado aún, ¿qué sería de nosotros sin todas ellas? Ellas fueron el detonante, pioneras en un ambiente de hombres, y, gracias a su tenacidad y coraje, somos testigos de su lucha escritural, pues su recuerdo es, sencillamente, luz en la oscuridad.

OBRAS CITADAS

Amat, N. (2009). Maestras de escritores. *Claves de Razón Práctica*, 198, 79-82.

Arauz, M. (2022). Escritoras Latinoamericanas: miradas críticas desde el siglo XXI. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, 1 (2), 63-69.

Bombal, M. L. (2021). *La Amortajada*. Seix Barral.

Brandoli, J. (30 de octubre de 2016). Elena Garro: la madre maldita del realismo mágico. *El Mundo*. https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html.

Buixó, C. (12 de junio de 2022). Cristales de tiempo, la poesía de Elena Garro. *Revista Replicante,* https://revistareplicante.com/cristales-de-tiempo-la-poesia-de-elena-garro/.

Campobello, N. (2018). *Cartucho: Relatos de la lucha en el Norte de México*. Brigada para leer en libertad.

Colanzi, L. (2022). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia.

Corroto, P. (14 de agosto de 2017). El otro 'boom' latinoamericano es femenino. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html.

Cueto, A. (2003). *Mario Vargas Llosa. La vida en movimiento*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

Enríquez, M. (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.

Ferré, R. (1992). *El coloquio de las perras*. Sersa Ediciones (SA).

Flores, I. (2016). *Identidad, género y lenguaje en la construcción poética de Alejandra Pizarnik* [Trabajo de fin de grado, Universidad del País Vasco (UPV-EHU)]. ADDI. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21321/TFG_FloresDepardieu,I.pdf?sequence=2

Furman, L. (2016). *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo*. Wydawnictwo PRYMAT.

Garro, E. (2011). *Los recuerdos del porvenir*. 451 Editores.

González, S. (2023). Elena Garro y Gabriel García Márquez: entre el Boom y la domesticidad. *Estudios del Discurso*, 9 (2), 60-73.

Jufresa, L. (2015). *Umami*. Random House.

Madrid, P. (2010). Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del boom hispánico femenino. *América sin Nombre*, 15, 93-106.

Nepomuceno, E. (18 de agosto de 2020). Y se fue Mercedes, musa y guardiana de García Márquez. *Fundación Gabo*. https://fundaciongabo.org/es/noticias/articulo/y-se-fue-mercedes-musa-y-guardiana-de-garcia-marquez.

Norocká, M. (2016). *Paralelismo entre la poética de Juan Rulfo y María Luisa Bombal* [Tesis doctoral, Univerzita Karlova v Praze]. DSpace. https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/83022/DPTX_2014_2_11210_0_407896_0_165522.pdf?sequence=1.

Ordóñez, M. (1986). Escritoras latinoamericanas: encuentros tras desencuentros. *Boletín Americanista*, 36, 135-155.

Pfeiffer, E. (2005). Mini-boom de la crítica literaria feminista. *Iberoamericana*, 5 (17), 183-190.

Pizarnik, A. (2001). *Poesía completa*. Lumen.

Pollarolo, G. (2018). El diálogo entre los perros de Miguel de Cervantes y las perras de Rosario Ferré. *Cuadernos del Hipogrifo*, 6 (1), 147-161.

Prados, N. (2020). El boom de la poesía escrita por mujeres y el mundo digital. *Romance Notes*, 60 (1), 35-42.

Romo, M. F. (2019). El posboom de la literatura latinoamericana: análisis de la presencia de los autores hispanoamericanos en el contexto de la industria cultural. *Memorias del Concurso Lasallista de Investigación, Desarrollo e Innovació*n, 10 (1), 49-55.

Salvador, Á. (1995). El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, 165-175.

Sánchez, L. (2007). *La narrativa de Cristina Peri Rossi* [Tesis doctoral, Universidade da Coruña]. RUC. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/1187/SanchezFernandez_Leyshack_TD_2007.pdf.

Scherer, F. (12 de junio de 2021). El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/

Schweblin, S. (2015). *Distancia de rescate*. Random House.

Segarra, I. (2021). «Jaque mate» o el golpe de la reina versus la transculturación, la aculturación y la globalización de Los recuerdos del porvenir (1963) de Elena

Garro más allá del realismo mágico y su sitial en el «boom» latinoamericano de la narrativa contemporánea del Siglo XX. I*nternational Journal of Latest Research in Humanities and Social Science*, 5 (8), 59-64.

Shaw, D. L. (2003). *El Boom: conclusión. Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Cátedra.

Torres, A. (2023). El gesto de los escritores del boom. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 15, 137-141.

Vanden, K. (2017). *Parecidos estilísticos entre Nellie Campobello y Juan Rulfo*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

EL PAPEL DE LAS AUTORAS EN LA LITERATURA DE TERROR ACTUAL: MARIANA ENRÍQUEZ, CONTRIBUCIÓN AL AUGE Y ÉXITO DEL GÉNERO EN ESPAÑOL

Inmaculada Jurado-García
Universidad de Sevilla (EIDUS)

1. EL NACIMIENTO DEL GÉNERO DE TERROR

1.1. El origen de las historias de terror

Antes de desarrollar cuáles han sido las contribuciones que la autora argentina Mariana Enríquez ha aportado a la literatura de terror actual, y escrita en español, resulta vital acudir a los precedentes de este género literario, es decir, a su origen. El fin de esta primera aproximación, es el de asentar los cimientos sobre los que surgió dicho género, así como las características fundamentales que lo definen y que ayudan a su estudio completo. Previamente a referirse a él como género literario de terror, convendría hacerlo con el término de *historia de terror,* pues su nacimiento dista en demasía de una concepción tan formal. Por ello, habría que remontarse al inicio de los tiempos, cuando los primeros habitantes que poblaron la tierra tuvieron que emprender la ardua tarea de descifrar cómo funcionaba el mundo, y qué era todo lo que se presentaba ante sus ojos inexpertos. Víctimas de esta ignorancia, las *historias de terror* surgieron como una tradición oral, construida mediante símbolos que eran conocidos solo por los miembros de las distintas comunidades —lo que los unía como grupo y les facilitaba una identidad propia— y que conformaron la base sobre la que se sustentó el folclore popular, así como los mitos y leyendas ancestrales característicos de cada pueblo.

Con el objetivo de reconstruir este origen con la mayor precisión, se considera imprescindible acudir a la obra base que estudia el género de terror sobrenatural, *El horror sobrenatural en la literatura*, de H.P. Lovecraft, publicada en 1927, pero cuya edición de 2019 (Edimat Libros) es la seleccionada en este capítulo para su consulta. Esta obra

ha sido tomada como punto de partida por muchos teóricos del género desde su publicación, y de ella se puede extraer el fin último de este género literario, que no puede ser estudiado sin su relación con el *miedo*. El sentimiento del *miedo* era la emoción generalizada entre esos primeros habitantes que se enfrentaron a lo desconocido; esa que provenía de aquello que escapaba al control del individuo y que, al mismo tiempo, lo mantenía alerta sobre un inminente y constante peligro. Es en este contexto de «inseguridad» cuando el *miedo* cobra una fuerza muy poderosa, y sirve de cultivo para las historias previamente citadas, como así lo reseña Lovecraft:

> Lo desconocido, que es igualmente lo impredecible, se convirtió para nuestros ancestros primitivos en fuente terrible y omnipotente de bendiciones y de calamidades que visitaban a la Humanidad por razones crípticas y enteramente extraterrenales, y que por consiguiente pertenecían a esferas de la existencia de las que no sabemos nada y donde no tenemos papel alguno. (2019, p. 254)

Por tanto, teniendo en cuenta la anterior intervención de Lovecraft en relación a lo desconocido, los acontecimientos que escapaban a lo racional, eran vinculados con lo sobrenatural y lo divino y, de esta forma, surgieron las creencias y religiones como única explicación posible. Los individuos creían fervientemente en la existencia de un ser superior que habitaba en otra esfera de la realidad, y que disponía del poder suficiente como para controlar lo ocurrido en la tierra. Para ellos, este ser o seres, que no podían ser vistos ni oídos en su apariencia natural, encontraban mediante el transcurso de estos acontecimientos, una manera de manifestarse y de ejercer su voluntad. Los hechos fueron rápidamente identificados con los términos de superstición, costumbre, valores e, incluso, la propia fe. En la esencia de lo que provoca *miedo* existe, casi de forma innata, una atracción irremediable hacia lo sobrenatural, y esto justifica también uno de los motivos por los que estas historias cautivaron desde un inicio, independientemente del perfil del receptor de las mismas. Lovecraft lo recalca de la siguiente manera: «Debemos recordar que a lo largo de este período existía, tanto entre las personas educadas como entre las carentes de educación, una fe incondicional en todas las formas de lo sobrenatural». (2019, p. 258)

Una vez expuestas estas ideas preliminares, se puede interpretar que las *historias de terror* asumían dos tareas bien diferenciadas, pero que no tienen porqué ser excluyentes entre sí en cuanto a sus funciones elementales. Por un lado, estas historias podían constituir una vía de entretenimiento para los miembros de la comunidad, que las narraban en reuniones con la intención de divertirse a través del *miedo*. Por el otro, estas historias personificaban una «herramienta de manipulación» social. A través de la evocación del *miedo,* se tenía la intención de controlar a niños y adultos para obtener determinados comportamientos de ellos en la sociedad. Estas historias fueron modificadas progresivamente, a medida que iban transmitiéndose de generación en

generación, hasta llegar a la actualidad de una manera muy distinta a como fueron concebidas. No fue hasta la invención y desarrollo de la escritura, que aquellas personas que tuvieron la posibilidad de aprender a leer y a escribir, plasmaron estas historias por escrito, configurando así parte de la identidad de los pueblos, esa que tanto ha contribuido al género de terror.

1.2. El origen formal del terror escrito: el género gótico

Una vez especificado el origen oral de las *historias de terror* y su evolución gracias a la escritura, se puede profundizar en su nacimiento como género literario formal, hazaña atribuida a los primeros autores y teóricos del siglo XVIII. Definir una obra dentro de los márgenes rígidos de un género literario sería un error, pues la literatura difícilmente puede componer una única definición. Las obras constituyen un cúmulo de características propias de distintos géneros literarios y, por tanto, su retroalimentación resulta inevitable. Sin embargo, en la mayoría de los casos, siempre existe un género que destaca dentro de las distintas composiciones, y siguiendo esta premisa es que se denomina al género que aquí analizamos como género de terror.

El género gótico ha sido reseñado por los teóricos como el antecedente del género de terror actual, es decir, marcó el origen de su nacimiento. Este género surgió íntimamente relacionado con el género fantástico en el siglo XVIII, época histórica que coincidió con el llamado Siglo de las Luces o Ilustración. Durante este período, se trató de implementar el racionalismo, es decir, la justificación racional como única vía para alcanzar el conocimiento verdadero. Por ello, solo lo que se pudiera explicar usando la razón, era aceptado socialmente, lo que dejaba de lado la interpretación del mundo desde las emociones, los sentimientos y las supersticiones anteriormente tan relevantes, y que eran fuente indiscutible de debilidad e ignorancia para estos pensadores. La literatura gótica, teniendo en cuenta las características ilustradas, estaba muy ligada a la ruptura de un canon, y apelaba de forma provocadora a la exposición de emociones que residían ocultas en el subconsciente del individuo —miedos, deseos, anhelos— que no estaban bien vistas o valoradas en la sociedad. La primera novela gótica de terror fue escrita, según estos primeros teóricos, por el británico Horace Walpole en 1764, quien la tituló *El castillo de Otranto*. Esta obra, al igual que otras de corte gótico, hacía uso de elementos fantásticos y sobrenaturales para construir su trama, evocando a dichas emociones ocultas en el subconsciente de los lectores, con el objetivo de provocar un gran impacto en él, y crear así un espacio para que se sintiera libre y no juzgado por su atracción hacia estas sensaciones reprimidas. López Santos define a este género gótico de la siguiente manera: «está marcado por el misterio y la ambigüedad. Si a esta fascinación por crear tensión se le añade una sensación de temor y maldad, surge un

compuesto de emoción intensa y provocación imaginativa que supondrá la auténtica clave de estas narraciones». (2008, p. 191)

En cuanto a la simbología propia de estas historias góticas y que, al mismo tiempo, ha supuesto uno de los grandes cambios con respecto al terror actual, se puede identificar con los elementos fantásticos y sobrenaturales ya nombrados. El marco espacial gótico —estrechamente vinculado a la arquitectura gótica— representaba como lugar en el que transcurrían los acontecimientos, castillos, torres, palacios, mansiones, bosques, etc., que transmitían al lector una sensación inquietante en cuanto a las emociones vinculadas a ellos: frialdad, oscuridad, soledad, amplitud, eco, pérdida, desorientación… Esta atmósfera contribuía con éxito a trasladar al lector el *miedo* tan característico de este género literario. Asimismo, en las tramas siempre convivían personajes calificados como «normales», con otros de carácter fantástico, cuyo advenimiento era sinónimo de mal presagio, de alteración del orden establecido y de peligro inminente. Los arquetipos góticos más destacados eran los vampiros, los hombres lobo, los demonios, los hechiceros, los fantasmas, etc., personajes perturbados que, de alguna manera, exponían e interpretaban las debilidades humanas como tabú social (como ejemplo citar temáticas como la muerte, el miedo, el sexo). De nuevo, López Santos se refiere a ello en el mismo texto previamente citado:

> Las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que tan solo son insinuados por sus autores. (2008, p. 196)

Con respecto al arquetipo del personaje del fantasma, detenerse en él a estas alturas del capítulo es necesario, pues está muy relacionado con la autora Mariana Enríquez y su reinterpretación del mismo en la literatura de terror actual. En el gótico, el fantasma se encontraba anclado a ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos, consiguiendo romper la barrera que los separaba con su presencia. A él, se le atribuyen connotaciones negativas por su condición de *retornado*, es decir, su vuelta solo podía implicar la existencia de asuntos pendientes que urgían ser resueltos. Citamos a López Santos, una vez más, para definir la perspectiva que se tiene del mismo:

> […] la mayoría de los fantasmas que recorren estas novelas no parecen regresar a la tierra con buenos propósitos; por lo general, vuelven para atormentar a los vivos y suelen obligarles a realizar los deberes que contrajeron hacia ellos, bien para vengarse (normalmente de algún crimen horrible que nadie más conoce), bien para liberarse de su eterna condena. (2008, p. 194)

En la actualidad, Enríquez ha conseguido renovar la concepción tradicional que se tenía del fantasma relacionándolo, como se expondrá en un futuro apartado, con un

contexto histórico en el que abundan las personas desaparecidas. El fantasma ya no será el personaje que vuelve después de morir para saldar cuentas pendientes; el fantasma es ahora la persona desaparecida de la que no se ha podido conocer su destino, aunque generalmente está vinculado, más que con la venganza, con la idea de justicia. Además, esta autora lo relaciona con la experiencia del trauma. Para ella, un fantasma también es un trauma que habita en el interior de la persona, por lo que todo el mundo debe convivir y lidiar con su propio fantasma, es decir, con sus propios miedos. Los fantasmas pueden ir modificándose a lo largo de la vida de la persona; algunos cambian, otros desaparecen, y otros «nacen» con el paso del tiempo.

Para concluir este epígrafe del género gótico, y en relación con el papel que desempeñaba la mujer dentro de estas ficciones, su representación se puede considerar como superficial e incluso malintencionada. Fundamentalmente, los autores ofrecían dos «papeles» distintos al género femenino. El primero de ellos, se identificaba con la construcción de un personaje débil que dependía del personaje masculino para subsistir. En estas obras, la mujer estaba evocada al matrimonio, con o sin amor, para poder garantizar la perpetuación del linaje. Como ejemplo de ello, citamos de nuevo la obra *El castillo de Otranto* (1764), en la que se acuerda un matrimonio entre personajes de alta alcurnia con el fin de conseguir un futuro descendiente al trono, y evitar así que desaparezca el apellido real. Al morir el príncipe, el rey pretende separarse de la reina para contraer matrimonio con la prometida de su hijo fallecido, por ser esta más joven y estar en disposición de engendrar vida. La mujer es usada como un objeto por su condición de género, sin importar en absoluto su opinión al respecto, por lo que se ve en la tesitura de huir del destino que le tratan de imponer por la fuerza. Como ya se ha mencionado, el personaje femenino, de una u otra forma, está en dependencia del personaje masculino.

El segundo papel reservado a la mujer es el de *monstruo*, cuando este se entiende como el objeto que provoca el terror en una obra literaria. Al personaje femenino, otras veces, se le define en relación a funciones negativas como la de ser una bruja o santera, una hechicera, o un demonio que constituye una fuente de pecado y de tentación para el hombre, el cual la culpa de sus malas acciones, y trata de justificarlas en base a ello. Para acreditar esta afirmación, se va a acudir a la obra *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte. La trama gótica de esta novela hace referencia al arquetipo del demonio, que permanece escondido tras la apariencia de una mujer descrita por su belleza, que seduce y manipula al protagonista masculino anulando de alguna manera su naturaleza indomable. Ambos ejemplos son un claro patrón del papel relegado a las mujeres al inicio del género de terror, y que también se ha visto modificado durante su historia hasta la actualidad.

2. LA MUJER COMO AUTORA DEL GÉNERO DE TERROR

2.1. La labor de las primeras autoras

Si bien los primeros referentes del género de terror fueron autores masculinos, con las respectivas particularidades que ya se han nombrado, progresivamente fue surgiendo una corriente de autoras que se embarcó en la escritura de este tipo de obras tan masculinizadas. Estas autoras representaban un número muy reducido, pero todas ellas son reconocidas en los estudios del género de terror por la calidad —temática y estilística— indiscutible añadida a su narrativa, que provocó una catarsis dentro del género. Las primeras escritoras del terror, a través de su arduo y valiente trabajo, abrieron la veda para autoras de otras épocas posteriores, que ya pudieron contar con referentes a las que seguir a la hora de desempeñar su labor. Estas primeras representantes aparecieron en la escena literaria a partir de finales del siglo XVIII e inicios del XIX, y sus textos estaban repletos de una carga feminista perfectamente visible en sus temáticas, siempre adaptadas al contexto y a la sociedad en la que vivían. Asimismo, estas constituyeron una fuente inagotable de inspiración para la narrativa de autoras contemporáneas, entre las que identificamos a Mariana Enríquez, cuya «violencia» temática recuerda a textos de la autora estadounidense del siglo XX, Shirley Jackson.

Las primeras autoras, como ya se ha mencionado, se encontraron en la posición de tener que adaptar sus escritos a la época en la que vivían, haciendo uso de una mayor o menor sutileza para transmitir los mensajes deseados según las circunstancias. Tras la lectura y análisis de gran parte de la obra de estas autoras, se puede apreciar una temática orientada a realizar una crítica constante a la sociedad patriarcal por su condición de mujer, y por la inferioridad sufrida con respecto al hombre en todos los contextos. Por este motivo, su labor dentro de la escritura es tan relevante y, sin ningún ápice de duda, revolucionaria. Su elección de escribir las historias dentro de este género de terror, puede ser explicada desde algún lugar de su subconsciente o en su mayor estado de consciencia, ya que el terror era el sentimiento que mejor definía cómo se sentían dentro de una sociedad que actuaba de forma injusta contra ellas, y que coartaba su libertad desde su mero nacimiento. Tomando en consideración lo expuesto, el papel de la mujer como autora de este género podría ser estudiado desde cuatro perspectivas diferentes que reafirman su importancia:

En primer lugar, la escritura les permitió entonces, y continúa haciéndolo hoy en día, ejercer como un altavoz para expresar el punto de vista femenino sobre problemáticas que interesan a todas las mujeres de las distintas épocas. Al mismo tiempo, tenían a su alcance la posibilidad de representarlas, ya que no todas disponían de los medios para exteriorizar esos pensamientos comunes de forma generalizada. Sus

valores, puntos de vista y deseos se encontraban oprimidos, y la mayoría de estas mujeres estaban convencidas de que cambiar su situación social era algo casi imposible. Es por esta razón que las autoras realizaron una labor social tan importante, pues al compartir los mismos miedos y deseos con gran parte de las mujeres, se fomentaba un sentimiento de unión entre ellas, que les permitía sentirse acompañadas durante momentos históricos en los que se encontraban solas ante la lucha por la igualdad.

En segundo lugar, a través de esta escritura y de las historias en ella narradas, las autoras y lectoras, se rebelaban ante la actitud esperada de las mujeres en sociedad, sin sentir culpa por ello. Durante el proceso de escritura y lectura de la obra, la mujer podía personificar esa subversión, y luchar contra el sometimiento, los matrimonios impuestos, la maternidad obligada, el encierro en la casa y el cuidado de esta, la anulación de su derecho a opinar o de disponer de aspiraciones propias, etc. En definitiva, la escritura y la lectura constituían un espacio de «libertad» para la mujer.

En tercer lugar, estas obras escritas por mujeres (que no femeninas) ofrecían otra perspectiva de la sociedad, una que hasta el momento parecía no ser de interés. La versión masculina monopolizaba las historias de terror, por eso las obras escritas por mujeres resultaron una idea tan novedosa. A través de ellas, se pudo conocer la opinión de la mujer con respecto a temáticas que vinculaban al conjunto de la sociedad, rompiendo, de alguna manera, con los clichés establecidos con respecto a ellas.

Y, en cuarto lugar, la escritura era la forma en la que podían realizar una fuerte crítica social, política, económica y cultural, mediante la ficción, que colaboró en el mantenimiento de la «batalla» ejercida por la mujer durante siglos para reivindicar sus derechos como persona, independientemente del sexo. En relación con esta lucha, en el ámbito literario, habría que destacar la llevada a cabo por las autoras para poder publicar sus obras con su nombre verdadero, y no bajo un seudónimo masculino como ocurrió durante generaciones. Tal es el caso de las hermanas Brontë, Louisa May Alcott o Mary Shelley, entre muchas otras que se vieron obligadas a hacerlo.

Tras la lectura de un gran número de obras de autoras pioneras del terror como Ann Radcliffe, Mary Shelley, Juana Manuela Gorriti, Silvina Ocampo o Shirley Jackson, las cuales son consideradas auténticos referentes de este género, se ha podido extraer un ejemplo de las distintas temáticas que abordaban en sus historias, así como la crítica que realizaban en ellas, que resulta de gran interés para este estudio por su estrecha relación con la concepción feminista. Así, se procede a enumerarlas de manera general, realizando algunos apuntes sobre ellas para ofrecer una explicación más completa de su legado feminista:

1. Las relaciones de pareja obsesivas entre hombre y mujer, en las que se crea un vínculo tóxico en el que la mujer se ve supeditada al hombre por la fuerza, por lo que resulta inviable el alcance de una vida satisfactoria para esta.

2. La imposición del matrimonio a la mujer por intereses económicos cuando esta cumple una cierta edad, sin que se tenga en cuenta su voluntad o deseo personal.
3. Ambas temáticas previas colaboran en la creación de núcleos familiares violentos o insatisfactorios, lo que fomenta un entorno doméstico terrorífico, que favorece el surgimiento de problemas psicológicos tales como la depresión, la tristeza, etc.
4. Asimismo, la crítica a la consideración del cuerpo femenino como un objeto de reproducción, cuya única y principal tarea es la de engendrar una nueva vida. Esto impone a la mujer una maternidad forzosa porque así lo establece la sociedad.
5. La exposición del deseo y anhelo de la mujer por ser libre e independiente, y la crítica que se realiza a la imposibilidad de esta para disponer de sus propios bienes, ya que estos pasan de unos hombres a otros sin posibilidad de discusión.

2.2. Autoras referentes y sus contribuciones al género

A continuación, se van a presentar las distintas aportaciones realizadas por esas autoras pioneras del género, ejemplificando a través de una selección de obras, las temáticas tratadas, además de su papel dentro del género de terror desde la perspectiva feminista. Las autoras están ordenadas cronológicamente, con vistas a poder evaluar cuál ha sido la transgresión desarrollada dentro del terror, así como las nuevas aportaciones en clave feminista.

La autora británica Ann Radcliffe (1764-1823) es la autora más relacionada con el género gótico, en cuanto a que se considera la pionera de la novela gótica de terror escrita por mujeres. Su labor es reseñable por las distintas aportaciones que realizó al género, y por ser la primera mujer en adentrarse en él, cuando hasta el momento solo había referentes masculinos. La obra de Radcliffe es extensa (*Los castillos de Athlin y Dunbayne*, 1789; *A Sicilian Romance*, 1790; *The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian: The Confessional of the Black Penitents*, 1797, etc.), y aboga a una temática que ya se anticipó como *feminista* en una época en la que no existía ese término. En su narrativa, es perceptible el interés por las relaciones familiares y la complejidad derivada de las mismas, así como la representación de la figura de la mujer que trata de rebelarse contra el hombre y su dictamen. Además, existe un trasfondo de crítica social y al pensamiento generalizado de la época en la sociedad patriarcal, mediante la construcción de personajes femeninos que, de alguna manera, están privados de libertad de decisión sobre su propia vida. En relación con el cuerpo de la mujer, realiza una defensa de la pertenencia de este a la propia mujer, unido al binomio de matrimonio y maternidad impuesto por esta misma sociedad. Asimismo, aborda en cierto grado la premisa de

sexualidad vinculada a él (cuerpo). La siguiente cita de Jeremy Chow hace referencia a esta vinculación con la sexualidad:

> (…) emphasize the erotic embodied experience that accompanies instrumentality and the use of one's hands. *Romanc*e becomes another site for autoeroticism—like that revealed by *Onania*—by conflating musicality, modelled here by the lute, and erogenous praxis. (2017, p. 196)

Otra característica de la narrativa de Radcliffe, es su defensa de la mujer como propietaria de bienes adquiridos por herencia, y la lucha que debe hacer esta para defender lo que le corresponde por derecho, apostando por un carácter feminista indiscutible. Así lo define también Lauren Fitzgerald: «Radcliffe's property plots, then, can be seen as an elaboration of this early feminist argument» (2009). Todo lo desarrollado apoya la idea de un feminismo que irradia de la obra gótica de Ann Radcliffe, que sirvió de inspiración a autores célebres como Edgar Allan Poe.

Mary Shelley (1797-1851) destaca en la historia de la literatura de terror por su obra *Frankestein* (1818), y por ser conocida como la pionera de la ciencia ficción moderna. Además de esta novela, destacan otras como *The Last Man* (1826) o *The Mortal Immortal* (1833). La perspectiva feminista en la obra de Shelley, está estrechamente relacionada con la concepción del cuerpo, y la desigualdad que gira alrededor de la valoración que se hace del cuerpo masculino como algo dignificado, y la que se hace sobre el femenino que, en contraposición, se rechaza. Por tanto, la denuncia al patriarcado es real, así como la crítica a la función que ejerce el hombre cuando le arrebata a la mujer sus derechos y valores. Para reafirmar esta idea extrapolada de la obra de Shelley, se acude al texto de Diane Hoeveler a través de la siguiente cita:

> Gothic feminism for Mary Shelley entailed the realization that women would always be life's victims, not simply because social, political, economic, and religious conventions placed them in inferior and infanticizing postures, but because their own bodies cursed them to forever serve the wheel of physical corruption. (1997, p. 160)

Shelley defiende también, considerando la cita de Hoeveler, que la mujer siempre estará condenada a ser una víctima; no solo de los contextos sociales, políticos o económicos, sino que también lo estará en cuanto a que su cuerpo sea asumido como «objeto de corrupción física», tendencia muy difícil de cambiar dentro del entorno machista en el que vivió la escritora.

En el ámbito hispanoamericano, resaltan dos autoras cuyas contribuciones al feminismo dentro del campo literario del terror y lo fantástico, son indiscutibles. La primera de ellas es Juana Manuela Gorriti (1818-1892), que es identificada como la autora que introdujo lo fantástico en la literatura argentina del siglo XIX. La segunda, Silvina Ocampo (1903-1993), cuya obra fantástica es muy extensa e interesante de

analizar por su cercanía a la cotidianidad. Gorriti trató una temática feminista muy importante, y se consolidó como una de las grandes referentes de este género en Hispanoamérica, que hasta el momento no destacaba en la literatura de terror. A través de obras como *Sueños y realidades* (1865) o *El pozo de Yocci* (1869), la autora realiza una exposición del papel de la mujer transgresora que se rebela dentro de la sociedad burguesa, siempre con la realidad política que le tocó vivir como telón de fondo (dictadura militar argentina de Juan Manuel de Rosas, 1835-1852), en la que, como Irene Susana Coromina (2009) desarrolla en su texto, la figura del fantasma y la loca están asociados a la figura de la mujer transgresora de la época. Asimismo, habla de los asesinatos de mujeres en su obra, lo que se puede interpretar como un adelanto a la acusación de los femicidios en la actualidad.

Silvina Ocampo, por su parte, denuncia en su narrativa a la sociedad patriarcal; al rol impuesto a la mujer dentro de esta, representado mediante el personaje de la mujer insatisfecha y desengañada, que necesita huir de su realidad y expresar sus emociones y deseos de libertad. La feminidad plasmada en la obra de Ocampo está en evolución, en progreso, y así se puede percibir en obras como *Viaje olvidado* (1937), *Las invitadas* (1961) o *La furia* (1982), entre muchas otras de prestigio. Verónica Murillo define la prosa de Ocampo en relación a la cotidianidad presente en sus tramas, que es una de las características heredadas y más admirables en el propio género de terror en la actualidad. Cita Murillo:

> […] un reencuentro con mundos conocidos que reproducen estructuras sociales de la Argentina burguesa de mediados del siglo XX. Los personajes femeninos, que conforman vasta mayoría dentro de narrativa ocampiana, están insertos en contextos demarcados por el predominio del sistema patriarcal, cuya influencia en el ambiente de la autora, se evidencia fuertemente. (2016, p. 66)

Como última autora seleccionada dentro de este conjunto de pioneras del género, se encuentra Shirley Jackson (1916-1965), la más arraigada a la literatura de terror en estado puro. Sus obras están repletas de violencia dentro de un entorno más doméstico y familiar, en el que lo extraño deviene de aquello que debería considerarse el hogar y la seguridad dentro de él. Del mismo modo, los núcleos familiares creados por Jackson están condenados a la ruptura y a lo tenebroso, como así narra en obras como *The lottery* (1948), una de las más exitosas de la autora, y que Ted Bailey define desde una perspectiva relacionada con la idea de feminismo:

> What these feminist and Marxist interpretations share is an understanding of the ritual as a means of social control - albeit serving slightly different interests and the belief that the choice of the scapegoat is not entirely coincidental. While the process of selecting a victim does certainly reflect social power relations – first, a family is selected

> with only the eldest male entitled to draw, with women assigned to the male households they marry into. (2014, p. 38)

También destacan novelas como *The Bird´s Nest* (1954), o *The Haunting of Hill House* (1959), esta primera en la que trata la problemática en torno a los trastornos psicológicos en la mujer, que ya se anticiparon en este capítulo como parte del contexto feminista.

3. CAMBIOS Y AUGE DEL GÉNERO DE TERROR EN LA ACTUALIDAD

Los cambios que se han producido, a nivel temático y estilístico (en renovación constante) dentro de la literatura de terror actual con respecto a épocas anteriores, resultan muy evidentes. Todas estas renovaciones han colaborado en el éxito del que disfruta hoy en día el género, principalmente en un contexto hispanoamericano. El primer cambio que se puede apreciar, está relacionado con la libertad con la que las historias son escritas por parte de las autoras, que ya no se ven obligadas a «hacer menos explícitas» sus tramas para alcanzar un mayor grado de sutileza. Uno de los principales objetivos de las autoras actuales, por el contrario, es el de alzar su voz de forma explícita, pues se entiende que así su mensaje será mucho más «efectivo» en cuanto a la influencia en el lector se refiere. El impacto en el lector garantizará, en gran medida, el éxito del texto.

Por otra parte, la base temática sobre la que están escritas estas obras, representa un carácter realista en su mayoría. Las autoras acuden a acontecimientos o episodios importantes de la historia como germen de su obra, y luego estos son conducidos a un plano de ficción o no ficción según la voluntad de cada una de ellas. En el caso de la literatura hispanoamericana a la cual pertenece la labor de Mariana Enríquez, así como otras autoras referentes en la actualidad (Samanta Schweblin, Agustina Bazterrica, Selva Almada, Mónica Ojeda, Dolores Reyes, etc.) realiza un ejercicio muy importante de recuperación de la memoria histórica, es decir, acude a acontecimientos que tuvieron lugar en distintas etapas históricas en sus respectivos países, para adaptarlos al momento presente, bajo el marco característico de este género de terror o fantástico. En una entrevista en *The New York Times* (2022), la profesora de la Universidad de Valencia, Carmen Alemany Bay, justifica esta tendencia diciendo que «en México, Argentina, Ecuador y otros países más, un número notable de escritoras recurren a la fantasía, el horror y lo desconocido para inquietar a los lectores y expresar críticas sobre los problemas sociales». Enríquez escribe, por ejemplo, sobre los episodios transcurridos durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), y su objetivo fundamental es conectar con el pasado; con las injusticias cometidas contra el pueblo argentino a manos del poder militar. Del mismo modo, este terror es adaptado a situaciones de la vida

cotidiana, lo que difumina la frontera imaginaria entre lo que ocurre y lo que podría ocurrir, conformando así un todo que es posible. A diferencia de lo que se identifica con el gótico pasado, las historias no tienen que ser de corte sobrenatural necesariamente, constituyendo así el mayor de los temores para el lector, pero también el mayor de los atractivos.

Asimismo, alcanza una gran notoriedad, la creación de personajes y narradoras femeninas. Estas presentan el punto de vista de la que siempre ha sido considerada la principal víctima de las injusticias a lo largo de la historia: la mujer. Con esto no solo se desvela una parte oculta de la realidad, también se ofrece a la mujer un papel en el que ya no se encuentra en dependencia con respecto al hombre o personaje masculino, sino que se sitúan como protagonistas por sí solas. Esto favorece una nueva concepción de la mujer como ser independiente, que trabaja para romper los prejuicios o estigmas creados en torno a ellas, principalmente en el plano de la sexualidad considerado tan tabú. Cada autora ha realizado una labor encomiable para aportar su propia identidad a estas obras, y así han conseguido conectar con un público capaz de reconocer un texto por la seña tan característica que ha aportado la autora en cuestión, lo que favorece al éxito de este género tan rico y complejo en matices.

4. LA CONTRIBUCIÓN DE MARIANA ENRÍQUEZ

La contribución que la autora Mariana Enríquez ha aportado a la literatura de terror actual en el ámbito hispano, resulta imposible de obviar. Su narrativa, con el paso del tiempo, ha adquirido un gran prestigio internacional, resultando ganadora de importantes premios literarios que la han situado en un lugar de gran importancia dentro de la literatura universal. El trabajo de Enríquez se caracteriza, entre otras cosas, por desempeñar un ejercicio de recuperación de la memoria histórica, y acude al terror vivido en su país natal durante etapas históricas como la dictadura cívico-militar, como ya se ha mencionado. En el transcurso de estos difíciles años, los argentinos estuvieron sometidos a un terror político, social, cultural y económico muy severo, y el rastro que dejó todo ese *miedo* está muy presente hoy en la narrativa de autoras como la aquí citada. Enríquez es un referente de la Nueva Narrativa Argentina, y hace uso de géneros como el terror-fantástico y el terror puro, para contar historias muy aclamadas por los lectores. Su marcada tendencia a acudir a acontecimientos transcurridos en su país, le ha otorgado a su obra de terror una identidad local argentina muy importante, que la hace muy reconocible para el público lector. Ella representa, también mediante el terror, el folclore popular argentino, y sitúa todas sus tramas en distintos puntos del país, principalmente en ciudades como Buenos Aires o Corrientes.

Las atmósferas creadas por Enríquez para acoger sus historias de terror, son el punto más destacable de su éxito. Es una autora sumamente explícita en su prosa; las distintas imágenes que ofrece a través de ella, consiguen impactar en el lector por la vivacidad y la gran carga visual que transmiten sus descripciones. Asimismo, unida a esta temática que trata de revivir los atropellos que se cometieron durante la dictadura, aboga por una temática feminista claramente remarcada. Sus narradoras y personajes principales, mayoritariamente, son femeninos, y cargan con el peso narrativo de la acción. Es por esto que se podría considerar una autora feminista, por la defensa que hace de la mujer dentro de una sociedad que, a pesar de encontrarse en el siglo XXI, aún infravalora a la mujer y la sitúa como principal víctima de violencia. Mariana Enríquez, también ha abierto la veda para que otras autoras que han surgido tras ella, puedan aunar fuerzas para continuar con la denuncia social.

La temática feminista recogida en la obra de Enríquez es extensa, pero se pueden destacar cuestiones como la necesaria libertad sexual de la que debe disponer la mujer, así como la experimentación del placer sin miedo ni vergüenza; el asunto de la maternidad como una decisión absoluta de la mujer, y que no está ligada al éxito o fracaso vital; la denuncia de la violencia de género en todas sus formas —física, verbal, psicológica— como un mecanismo de subversión muy poderoso en la escritura; el tratamiento de los trastornos psicológicos y la ruptura de estigmas frente a ellos; el cuerpo de la mujer y su concepción social; denuncia a la prostitución obligada, etc. Para corroborar que la autora realiza este despliegue de temática feminista en su obra, se han seleccionado dos cuentos que pueden servir de apoyo a las afirmaciones expresadas: *Las cosas que perdimos en el fuego* y *Tela de araña,* ambos de su libro de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

En *Las cosas que perdimos en el fuego,* la autora narra una lucha feminista a través de la cual se denuncia la violencia de género (femicidios). En la trama, la violencia es ejercida por el hombre sobre la mujer dentro del núcleo del matrimonio y las relaciones de pareja. Los maridos, para evitar que sus mujeres los abandonen, las atacan con fuego, quemándolas, desfigurándolas, matándolas. Las supervivientes de este acto atroz, son las mismas que inician un movimiento de lucha social a través de sus quemaduras, con el objetivo de denunciar la violencia ejercida sobre ellas e incomodar a la sociedad para que hagan algo al respecto. A estas mujeres se unen muchas otras, quemadas y no quemadas, que constituyen un grupo denominado *Mujeres Ardientes*, que renuevan el canon de belleza establecido en la sociedad, por uno mucho más impactante y significativo. La autora escribe en el cuento que «había quien lo discutía, o al menos, su alcance, su poder, su capacidad para crear hogueras por sí sola» (2016, p. 142) y, a pesar de que en el cuento la violencia es respondida con más violencia (autolesiones en muchos casos), es la única vía que encuentra la mujer para denunciar su situación y alzar la voz. Esta lucha recuerda a movimientos feministas que se están llevando a cabo en la

actualidad en países latinoamericanos como Argentina, con el famoso «ni una más», para denunciar y acabar con la violencia machista.

Tela de araña, por su parte, representa la temática feminista desde otra perspectiva más familiar. El texto representa un núcleo matrimonial consumado como camino para evitar la soledad. La mujer accede al matrimonio por sentirse sola, como una solución a un problema para el que no encuentra otra salida. Con el paso del tiempo, la mujer se arrepiente de compartir su vida con ese hombre, que la somete a un abuso verbal, y la infravalora repetidamente. Ante esta situación, ella actúa de forma pasiva, sumisa, aunque su pensamiento es claramente el contrario. Esta trama transcurre bajo el marco de la dictadura de Paraguay (1954-1989), en el que se representa la situación vulnerable de la mujer a manos del poder masculino. Existía una violencia machista recurrente; las mujeres eran sometidas a todo tipo de abuso y violaciones, con lo que la autora consigue representar esta denuncia feminista desde dos perspectivas muy interesantes. La primera, el núcleo del matrimonio. La segunda, la condición de mujer en una sociedad patriarcal y violenta. La angustia de la mujer está unida a su incapacidad para poder decidir libremente qué hacer con su vida pues, le guste o no a este personaje, el poder que ejerce el hombre es muy destacable. Así, Enríquez cita en el cuento: «Pero lo dejé pasar, como dejaba pasar cada pequeñez mientras crecía en mi estómago una piedra blanca». (2016, p. 72). El final del cuento es la ruptura de esta opresión matrimonial, y la aparente liberación de la mujer con respecto a su núcleo más cercano.

5. CONCLUSIONES

Por tanto, después de realizar este repaso al legado que han dejado importantes autoras en el género de terror, y su influencia en escritoras actuales como Mariana Enríquez, se puede extraer una serie de conclusiones interesantes. Las historias de terror recientes disponen de un rasgo de cotidianidad muy característico, pues representan situaciones cotidianas y del día a día, que no resultan ajenas a ningún lector. Estas están escritas con una mayor sensibilidad por su cercanía directa, y tratan de conectar el presente con un pasado histórico que ha sido traumático y doloroso para un grupo social, con el objetivo fundamental de darle una explicación a lo acaecido. Mariana Enríquez, al igual que otras autoras contemporáneas, construye personajes que representan a víctimas que han sido silenciadas por distintos motivos, y que en estas obras denuncian las injusticias cometidas contra ellas. Por eso, es un tipo de literatura más psicológica y reflexiva, porque el *miedo* que transmite no lo hace en su totalidad mediante la ficción, simplemente es una reconstrucción de una realidad mediante un simbolismo propio. En el caso de Enríquez, con un rasgo local argentino muy particular,

que la hace completamente identificable para el público lector, como ya se ha mencionado con anterioridad.

Esta escritura también puede ser concebida como una forma de subversión, como una herramienta de la que disponen las autoras para denunciar la situación de la mujer a lo largo de la historia, por ello está estrechamente ligada al concepto feminista. Las autoras precedentes pusieron todo de su parte por conseguirlo en la medida en que se lo permitían sus posibilidades, y esta misma tendencia continúa en la actualidad. Por tanto, el lector actual representa un perfil mucho más reflexivo, pues la lectura no puede aislarse de la intención con la que ha sido concebida la historia por la autora, lo que conduce a su conexión con la realidad y con los matices que la definen. El género de terror actual es mucho más complejo de analizar por su valor descriptivo, psicológico y ético, lo que colabora a la riqueza de investigaciones que se están llevando a cabo en la actualidad en el ámbito académico y científico, tanto desde el punto de vista literario, como desde el punto de vista feminista.

OBRAS CITADAS

Bailey, T. (2014). Sacred violence in Shirley Jackson´s *The lottery*. *B.S.A: British and American Studies/Revista de Studii Britanice si Americane (20), 37-42.* https://web.p.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=5460e293-447b-4e28-8f0d-5f1e43a57fa3%40redis

Cazotte, J. (2005). *El diablo enamorado.* Siruela.

Chow, J. (2017). Mellifluent Sexuality: Female Intimacy in Ann Radcliffe's *The Romance of the Forest. Eighteenth-Century Fiction, (30), nº2.* https://utpjournals.press/doi/10.3138/ecf.30.2.195

Coromina, I. (2009). El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios, (43).* http://www.ucm.es/info/especulo/

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego.* Anagrama.

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego.* Anagrama.

Enríquez, M. (2016). *Tela de araña.*

Fitzgerald, L. (2009). (In) alienable Rights: Property, Feminism, and the Female Body from Ann Radcliffe to the *Alien* Films. *Romanticism on the Net.* https://www.erudit.org/fr/revues/ron/2001-n21-ron433/005961ar/

Gorriti, J. M. (1865). *Sueños y realidades.* Imprenta de Mayo de C. Casavalle.

Gorriti, J. M. (2014). *El pozo de Yocci.* Ediciones La Biblioteca Digital.

Hoeveler, D. (1997). Mary Shelley and Gothic Feminism: The Case of "*The Mortal Immortal*". *Iconoclastic Departures: Mary Shelley after 'Frankenstein': Essays in Honor of the Bicentenary of Mary Shelley's Birth, 150-163*. https://epublications.marquette.edu/english_fac/210/

Jackson, S. (1948). *The lottery*. The New Yorker. https://www.newyorker.com/magazine/1948/06/26/the-lottery

Jackson, S. (2014). *The Bird´s Nest*. Penguin Publishing Books.

Jackson, S. (2019). *The Haunting of Hill House*. Penguin Books.

López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios Humanísticos. Filología, (30), 187-210*. https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/2840/2017

Lovecraft, H.P. (2019). *El horror sobrenatural en la literatura*. Edimat Libros.

Murillo, V. (2016). La caja de Pandora: cinco personajes femeninos de Silvina Ocampo. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, (42), 2*. https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/27799/27996

Ocampo, S. (2005). *Viaje olvidado*. Emecé Editores.

Ocampo, S. (2023). *La furia*. Lumen.

Ocampo, S. (2023). *Las invitadas*. Lumen.

Radcliffe, A. (2001). *The Mysteries of Udolpho*. Penguin Classics.

Radcliffe, A. (2005). *Los castillos de Athlin y Dunbayne*. Ellago Ediciones.

Radcliffe, A. (2012). *The Italian: The Confessional of the Black Penitents (English Edition)*. Aonia edizioni.

Radcliffe, A. (2015). *A Sicilian Romance*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Russell, B. (2022). Para las escritoras latinoamericanas, el terror y la fantasía plasman la lucha cotidiana. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/es/2022/10/15/espanol/escritoras-inusual-latinoamericanas-horror.html

Shelley, M. (2000). *Frankestein*. Grupo Anaya.

Shelley, M. (2014). *The Mortal Immortal*. Alisis.

Shelley, M. (2015). *The Last Man*. CreateSpace Independent Publishing Platform

Walpole, H. (2016). *El castillo de Otranto*. Bogotá: Idartes.

LAS MUJERES FUERA DEL CANON: LA GENERACIÓN DEL 26

María Curros Ferro
Universidad Alfonso X El Sabio

1. LAS SINSOMBRERO O LA GENERACIÓN DEL 26

1.1. Una generación olvidada por la Historia

La mujer no está en el canon, ni en la llamada Generación del 27 ni en tantas otras. Sin embargo, los miembros femeninos y masculinos de principios del siglo XX escribían en las mismas revistas: *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Ultra*, *Alfar*, *Verso*... Pero Concha Méndez, Maruja Mallo, María Zambrano, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, María Teresa León, María Moliner, Ángeles Santos, Carmen Conde, Margarita Manso, Remedios Varo o Josefina Carabias se merecen entrar en el canon de su generación, pero de la suya, propia.

> Cuando hacían antologías, Gerardo Diego nos excluía a las mujeres. Yo le dije un día: «Tú nos excluirás, pero yo debajo de la falda llevo un pantalón, así es que ya». La verdad que me era antipático, no se puede hacer eso. (Ballò *et al*, 2015)

Son palabras de Concha Méndez durante la grabación que finalmente sería *Memorias habladas, memorias armadas*, pero estas breves líneas las podemos encontrar y escuchar en el Documental de Radio Televisión Española Las Sinsombrero. A menudo se conoce a estas autoras de este modo: Las Sinsombrero o las mujeres de la Edad de Plata. Sin embargo, nosotras preferimos Generación del 26 y no Generación del 27 a sabiendas de que esta terminología resulta polémica. La razón no es otra que su desvinculación de la generación a la que deberían pertenecer; en verdad nunca las expulsaron del canon porque desgraciadamente nunca pertenecieron a él. El motivo no es otro que el siguiente: los varones decidieron no incluirlas. ¿Tiene sentido su incorporación forzosa a una generación que no las admitía? Siendo interrogada Concha

Méndez sobre tal cuestión no dudó en responder con sinceridad, tal como hemos visto más arriba. Recordemos que Dámaso Alonso fija entre cuarenta o cincuenta personas las que asistieron al acto-homenaje a Góngora por el III aniversario de su fallecimiento: «cuatro damas (…) habían entrado allí por equivocación (…) y se escurrieron como cuatro anguilas en un momento». (Alonso, 1969, p. 155) La escritora Laura Freixas ha analizado que la terminología que mejor conviene –para encuadrar cronológicamente a todas esas mujeres que se encontraron participando y creando esos proyectos feministas de principios del siglo XX– es la Generación del 26 por ser este el año en el que se inauguró el Lyceum Club Femenino de Madrid, cuya dirección asumió en sus inicios María de Maeztu Whitney. (Gámez Enríquez, 2019, p. 6)

Este grupo de mujeres tuvo que luchar contra los prejuicios propios de la época y los hombres que las rodeaban no se lo pusieron nada fácil, incluidos sus docentes, también los de la Academia de San Fernando de Madrid. Así lo indica María Alejandra Zanetta, una de las biógrafas de Maruja Mallo, en el volumen *La subversión enmascarada: análisis de la obra de Maruja Mallo* de 2014. Los hombres no parecían dispuestos a compartir con ellas sus lugares, ni en la pintura ni en la literatura. La primera Antología poética que Gerardo Diego decidió editar acerca de los autores del 27 fue del año 1932 y parece que este tuvo que excluir a las mujeres que había seleccionado por las presiones de sus propios compañeros varones de generación. Todo ello a pesar de que algunas poetas ya habían publicado algunas de sus obras más relevantes. Por el contrario, en la Antología de 1934 decidió incluir a Josefina de la Torre y a Ernestina de Champourcín enmendando así el error o intentando reparar el desagravio. Como ha quedado señalado, Concha Méndez lo reprendió por tan injusto desacierto. En cambio, la antología de César González-Ruano de 1946 incluye a dieciocho autoras de un total de 221 poetas y es que, aún con todo, son pocas. En los últimos años se han ido publicando nuevas antologías que recogen únicamente la obra de las mujeres que deben pertenecer a este grupo. Sin embargo, desgraciadamente, la literatura escrita por mujeres ha estado o ha sido considerada como infraliteratura. Las populares fotografías del grupo del 27 sostienen mediante imágenes esa ausencia femenina, acabando por ayudar a consolidar en el imaginario colectivo ese canon conocido en la actualidad, de modo que se relacionan esos retratos con los poetas varones que forman parte de la Generación citada.

La llamada Generación del 26 debe su nombre al año de fundación del Lyceum Club Femenino Español. Sirva esta investigación, también, como homenaje y reconocimiento a la labor de otras grandes de aquella España gris: María Goyri, Elena Fortún o María Lejárraga, que no han sido citadas todavía. Mujeres rompedoras, independientes, algunas de ellas *maridas* (despectivamente algunos tildaron de *Club de las Maridas* al Lyceum Club Femenino Español), si bien es cierto que no todas estaban

casadas, pero ese es otro asunto. Los principales cargos de las directivas eran estos: Presidenta, doña María de Maeztu; Vicepresidenta primera: señora de Palmira; Vicepresidenta segunda, señorita Victoria Quelt; Secretaria, señora de Juan R. Jiménez; Vicesecretaria, Ms. Helen Phipps; y Tesorera, señora de Salaverría. En verdad era un grupo numeroso –dice Magda Donato– de mujeres inteligentes, cultas y de ideas amplias (1 de abril de 1926, p. 2.) Muchas asociadas eran las esposas de prestigiosos escritores del momento, de ahí el sobrenombre o insulto de *maridas*. El Lyceum Club era un Club femenino, es decir, un Club solo para mujeres, así lo indicaba la prensa antes de la creación de dicho centro.

> Solo podrán entrar los hombres cuando se les invite. Por iniciativa de un grupo de mujeres de reconocida cultura, se trata de crear en Madrid el primer Club Femenino, para el mes de octubre próximo, tomando como modelo el funcionamiento del *Liceo Fille* de Berlín. La mayoría de las mujeres que proyectan convertir en realidad la idea llevan nombre de literatos ilustres, figurando en el comité organizador María de Maeztu, Victoria Kent, Isabel Oyarzábal de Palencia, María de Martínez Sierra, Zenobia Camprubí, señoras de Pérez de Ayala, Salaverría, Riaño, Gorbea, Araquistáin, etc., etc. poco puede decirse por ahora sobre el proyectado club. (Donato, 20 de marzo de 1926, p. 9)

Las mujeres no sólo querían ser cómo los hombres, sino estar con ellos ocupando los mismos puestos, teniendo a su alcance lo que les estaba vetado por ser mujeres. Sin embargo, algunos de los hombres coetáneos no las querían a su lado. Veamos la afirmación del filósofo español José Ortega y Gasset en *El hombre y la gente*.

> En la presencia de la Mujer presentimos los varones inmediatamente una criatura que, sobre el nivel perteneciente a la humanidad, es de un rango vital algo inferior al nuestro. No existe ningún otro ser que posea esta doble condición: ser humano y serlo menos que el varón. (2010, p. 225)

El principal enemigo de las mujeres ha sido siempre el heteropatriarcado (literalmente significa gobierno de los padres), extendido al orden social, a las instituciones, por ejemplo, siendo siempre el varón el jefe dentro y fuera de la familia. La opinión de Ortega no era extraña en la época. Su colega Marañón mostraba su parecer similar de este modo.

> Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de las actividades masculinas y en él logran conquistar un lugar preeminente. Agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y en ellas se alza con anormal pujanza, aunque sean compatibles con otros aspectos de una feminidad perfecta. (Marañón, 1928, pp. 139-140)

La hija de Ortega y Gasset, Soledad Ortega Spottorno, «era una mujer valiente y su experiencia propia le había enseñado justo lo contrario de lo que defendía su padre» (Maillard, 2014a, p. 9. Para Soledad, afirmar la superioridad del varón era una teoría carente de cimientos en los que apoyarse. Por eso, «se muestra sin embargo prudente en la polémica con su padre, (…) y escoge el camino más inteligente de apoyar sus ideas en una figura a la que ni su padre podría oponer resistencia: la del mismo Cervantes». (Maillard, 2014a, p. 9) Pese a su opinión sobre la mujer, Ortega hizo lo que estaba a su alcance para que la pintora gallega Maruja Mallo, miembro de la Generación del 26, expusiese su obra en las salas de trabajo de la *Revista de Occidente*. Su propia hija explicaba así la contradicción que envolvía el pensamiento orteguiano:

> No era escritor feminista, no, a pesar de que pocos hombres habrá que más hayan animado a la mujer a realizar una labor equiparable a la del hombre en el mundo intelectual –que era en el que se movía–, y pocos habrán sentido el entusiasmo que él sentía por la mujer culta, la mujer refinada. (Maillard, 2014b, p. 15)

Como señala María Luisa Maillard, biógrafa de Soledad Ortega: «ni la admiración ni la fidelidad al pensamiento de su progenitor, ni el reconocimiento de su "honradez intelectual" le impiden polemizar abiertamente en público con él» (Maillard, 2014a, p. 8). Esa controversia en torno a la igualdad de hombres y mujeres era muy frecuente en la época. En ocasiones, las propias mujeres vituperaban a sus coetáneas. En 1927, algunos meses después de su fundación, el Lyceum Club que presidía María de Maeztu seguía generando discusiones. El 14 de enero recibía las alabanzas de su amiga y colega del Lyceum, Isabel de Palencia, aunque también la crítica de Teresa de Escoriaza: «Este Club no viene a cumplir ninguna misión positiva en pro del feminismo español». (14 de enero de 1927, p. 1) Isabel Oyarzábal Smith, más conocida como Isabel de Palencia, firmaba un precioso artículo para *Nuevo Mundo* en el que explicaba cómo había habido un intento de fundación de un Club Femenino años atrás, pero sin éxito.

> Quince años hace desde que, por iniciativa de la ilustre escritora y entusiasta hispanófila Beatrice Steuart Erskine, se trató por vez primera de fundar en España una agrupación femenina semejante a las que, bajo el mismo nombre, *Lyceum*, funciona en todas las grandes capitales del mundo. Fracasó entonces el propósito por falta de comprensión y carencia de ambiente; hoy, en cambio, han bastado seis o siete meses para concebir el proyecto y para realizarlo. (Palencia, 14 de enero de 1927, p. 30)

1.2. El Club que da nombre a la Generación del 26

La puesta en marcha del que sería el primer club de mujeres en España: el Lyceum Club de Madrid tuvo lugar en noviembre del año 1926. Iba a ser «semejante a los muchos, y acaso más especialmente al Lyceum Club, fundado en Londres por *miss* Constance Smedley en los primeros años de este siglo, [se refiere al siglo XX], y que tiene

ya sucursales en Berlín, París, Roma, Florencia, Estocolmo, Bruselas y Atenas» (Anónimo, 1 de abril de 1926, p. 2) con entrada solo para el sexo bello. Contaba ya entonces con doscientas cincuenta asociadas (Anónimo, 6 de noviembre de 1926, p. 7) y María de Maeztu Whitney tendría un puesto destacado como primera presidenta.

> En la calle de las Infantas se ha inaugurado el primer club de mujeres de España presidido por la profesora María de Maeztu, quien ha declarado que al crear este club algunas damas tratan de proporcionarse lugar cómodo y agradable donde entretenerse algunos ratos, facilitando a las mujeres españolas recluidas en sus domicilios los datos y conocimientos que deseen. Quieren suscitar un movimiento de fraternidad femenina auxiliando a las muchachas que en algún campo de la actividad quieran abrirse camino y que luchan con los obstáculos con que siempre se tropieza al empezar a trabajar. También desean intervenir en los problemas culturales y sociales, con ánimo pacífico, ajeno a toda política religiosa. Entre las damas que han formado este club femenino, figuran las señoras de Pérez de Ayala, Araquistáin, Álvarez del Bayo, Ortega y Gasset, Fabra Ribas, Mesa, Baroja, Elorrieta y Marañón. (Anónimo, 6 de noviembre de 1926, p. 5)

Se abre, por tanto, una nueva etapa en la vida de un destacado número de mujeres de la España de la época. María de Maeztu asume en su madurez la dirección del que habría de ser el Club más famoso de la España del momento: el Lyceum Club Femenino Español. «Se ha fundado en Madrid el primer club de mujeres españolas, bajo el título Lyceum» aunque se venía gestando desde marzo, «momento en el que se nombró una junta directiva, y decidieron empezar a pagar una cuota mensual de diez pesetas para ir allegando fondos para la sociedad». (Anónimo, 6 de noviembre de 1926, p. 6) Su animosa presidenta, María de Maeztu, «ha dicho a un periodista las seis secciones del club: Social, Musical, Artes Plásticas e Industriales, Literatura, Ciencias e Internacional. Estoy convencida –dice– de que las mujeres españolas son tan capaces como las extranjeras de realizar una obra común» (Sánchez-Ocaña, 1926, p. 1). No todo el mundo quería ver lo que había realmente detrás de este Club: un buen lugar para llevar a cabo grandes acciones sociales. No olvidemos que en el Lyceum se tradujeron obras al braille y que algunas socias, como Elena Fortún, la autora de *Celia*, por ejemplo, había estudiado braille en la Asociación de Mujeres Amigas de los Ciegos (Molina-Angulo y Selfa Sastre, 2019). Esto nunca impidió que lloviesen las críticas.

> Recientemente se ha fundado en Madrid un Círculo para señoras, del cual han sido el alma, al parecer, María y Ramiro de Maeztu. La finalidad que persigue el tal *Liceum* es que las mujeres tengan su punto de reunión, donde poder descansar de las «fatigas» del hogar y cambiar impresiones. Podemos, pues, suponer que, de alcanzar el fin que se propone esta –en España, al menos– modernísima institución, muy en breve, solo conservaremos el recuerdo de ese cambio de impresiones familiares, perfume del hogar. Los fundadores del *Liceum femenino* madrileño han tenido una feliz inspiración. Dentro de muy poco tiempo, al hacer una visita, nos recibirá la doncella –suponiendo que no tenga también su Círculo de recreo– y nos informará, muy amable, de que el

> señor de la casa se encuentra en su Casino y la señora en su *Club*. Pero, ¿y los niños? Oirán ustedes, pues los niños se mandan al cine con la *miss*. Así da gusto. (Él, 26 de enero de 1927, p. 5)

A pesar de las críticas, las mujeres del Lyceum o Liceómanas seguían a lo suyo. Estas mujeres adelantadas a su tiempo tienen algo de particular; pero, además y en general, sus familias se salen de lo habitual. Por las venas de muchas de ellas corría sangre extranjera. Pensemos en Zenobia Camprubí, Victoria Kent o Isabel de Palencia o la misma María de Maeztu. Que los progenitores de algunas de ellas no fuesen españoles no pudo ser casual, por tanto, para el condicionamiento de su comportamiento y de su mentalidad. De otro modo, quizá no estaríamos hablando de las mismas personas. En general, estaban de acuerdo en un dato: lo moderno se encontraba en el extranjero. Algunos estudiosos aseguran que tales circunstancias llegaron a ser clave para la fundación del citado Lyceum de Madrid. (Marina y Rodríguez de Castro, 2009, p. 69) De ahí que Benita Asas Manterola llegase a admitir que el Lyceum Club Femenino proporcionaba «una considerable dosis de europeización». (Aguilera Sastre, 2011, p. 73)

En los salones del Lyceum Club las actividades eran variadas. Por ejemplo, el *Diario de Alicante* publica el 4 de noviembre de 1929 la fotografía de la Exposición de Pintura de Ángeles Santos con el pie de foto que indica lo siguiente: «La joven pintora Ángeles Santos, con algunos de los concurrentes a la apertura de la Exposición de sus obras instalada en el Lyceum Club Femenino de Madrid». (Anónimo, p. 4)

En 1933 Álvaro de Arcentales en la crónica que escribe para *Las Provincias: diario de Valencia* recoge la representación de Elvira Morla de

> tres melodramas, representaciones escénicas en que ella es único personaje, importando al género teatral español una audaz modalidad semejante al género cultivado en Inglaterra por la actriz londinense Ruth Draper, presentada hace años en Madrid en los salones del Ritz por García Sanchiz, aunque la Draper cultiva un género de humorismo que deriva hacia lo cómico, tal cual gusta al público inglés. (Arcentales, 15 de diciembre de 1933, p. 1)

Lamentamos afirmar que se perdió numerosísima documentación relacionada con el Lyceum. Además, debemos recordar que el Club fue confiscado por la Falange para convertirse en la sede de la Sección Femenina de esta. Sin embargo, se conoce el nombre de ilustres socias como Maruja Mallo, entre otras. Esta famosa pintora ya venía colaborando con María de Maeztu en su Residencia de Señoritas ejerciendo durante algún tiempo la docencia, junto a otras grandes mujeres de la época como María Zambrano o María Goyri. En el Lyceum Club Femenino de Madrid se llevaban a cabo diferentes acciones como venimos de explicar, por lo que consideramos que, seguramente, estaba permitida casi cualquier actividad. Una de las socias, María de

Martos, aseguraba a Aldecoa en la entrevista «Una visita al *Lyceum Club Femenino*» que encontramos en *Estampa. Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial*,

> Lo que alarmó a algunas personas que no quisieron tomarse la molestia de enterarse del espíritu de nuestro *Club*, fue el artículo del reglamento que prohíbe discusiones de carácter político o religioso. Precisamente esta norma se sigue en los casinos de los hombres. (Aldecoa, 1928, p. 10)

Sobre este asunto volvía al año siguiente y a propósito del sufragio femenino, Josefina Canós en «Un Aspecto de la Reforma Constitucional. El Voto Femenino» para *La ciudad*:

> El *Lyceum Club Femenino* de Madrid, organismo que, a pesar de ser un defensor constante del mejoramiento de la condición jurídica de la mujer, ninguna actuación verifica con relación a la introducción de la mujer en la vida política nacional; tanto es así que incluso un artículo del reglamento de dicha sociedad prohíbe las discusiones de carácter político en el seno del mismo. (Canós, 3 de agosto de 1929, p. 5)

Por otra parte, el Lyceum contribuyó de manera activa, como se viene demostrando, a crear una atmósfera prolífica fomentando en las mujeres de la época aspiraciones personales y profesionales. Como señaló María Teresa León, estas precursoras querían progresar adelantando el reloj de la sociedad de su tiempo y de su país. Por ello se hace tan necesario valorar las actividades y servicios variados que se ofrecían en el centro femenino, con la finalidad de proporcionar un espacio seguro a esas damas, pero también unos buenos cimientos culturales a aquellas mujeres que frecuentasen dicho centro. No todas las mujeres socias del Lyceum habían disfrutado de las mismas facilidades. Por ejemplo, María de Maeztu tuvo mucho a su favor para poder estudiar en la universidad si la comparásemos con Carmen Baroja o Concha Méndez –sus familias les vetaron el acceso a una formación superior de la que, por el contrario, sí disfrutaron sus hermanos varones–. Se recomienda la lectura de sus biografías: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* de Carmen Baroja y *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, que redactó Paloma Ulacia, nieta de Concha Méndez, tras haberla entrevistado. Carmen y Concha no son las únicas que sufrieron discriminación familiar por ser mujeres, pero sí merecen ser citadas porque, con toda seguridad, son las que más ampliamente hablaron sobre ello sin tapujos. Famoso es el caso de Concha. Recordemos lo que le aconteció cuando su madre se enteró de que había ido a la universidad:

> Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: «Venga usted aquí». Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. (…) Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre (…). Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible. (Ulacia Altolaguirre, 1990, p. 45)

1.3. Conclusión

Por una parte, hemos conocido a un grupo de mujeres que se empeñaron en adelantar el motor de España pese a un sinfín de trabas, algunas de ellas puestas por los propios varones con los que compartían tiempo y edad. Sin embargo, no todo eran piedras en el camino, también había buenos hombres que las apoyaban: Giner de los Ríos, Bartolomé Cossío, Gumersindo de Azcárate, Fernando de los Ríos, Rivas Cherif… «No sólo cómo sino con el hombre», así se tiene que educar la mujer según los principios de la Institución Libre de Enseñanza de la que estos hombres formaron parte, así como también una buena cantidad de mujeres citadas. Por otra parte, una gran cantidad de socias del Lyceum o *maridas*, como las denominaban de modo despreciativo, hablaban más idiomas que sus propios esposos, algo fuera de la común en aquel momento. Este dato es crucial y suele pasar desapercibido.

> Isabel Oyarzábal tenía madre escocesa, María Martos, ascendencia irlandesa, y también Victoria Kent tenía ascendencia anglosajona. Carmen Monné, casada con Ricardo Baroja, era norteamericana, como Mabel Rick, mujer de Ramón Pérez de Ayala. Trudi[1] y Luisi Graa eran de origen suizo. Zenobia Camprubí era nieta de norteamericano y acabó siendo ciudadana norteamericana, Constancia de la Mora había estudiado en Cambridge y escribió sus libros en inglés. Además, con el *Lyceum* colaboraron distinguidas personalidades iberoamericanas: Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Norah Borges –la hermana de Jorge Luis, una conocida ilustradora–. Era, pues, una institución cosmopolita. (Marina y Rodríguez de Castro, 2009, p. 69)

La ilustración y la formación, unidas al saber y a la ciencia, se convirtieron en el nexo de estas y de otras mujeres, tanto en la Residencia de Señoritas, como en el Lyceum Club Femenino. Ellas pretendían desarrollarse como seres humanos de modo artístico e intelectual; algunas lo consiguieron, otras, por el contrario, no. Desgraciadamente, este grupo de emprendedoras ha quedado oscurecido por los varones de su época, por eso es de justicia hablar de ellas y reclamar su puesto en la Historia. Además, sirvieron de inspiración no solo dentro de Madrid, sino también fuera. Recordemos la creación del Ateneo femenino de Sevilla del año 1930. (Moreno-Lago y Macannuco Rodríguez, 2024, p. 464) La obra de todas estas señoras ha sido ensombrecida, bien por sus propios compañeros de generación, bien por sus esposos, en el caso de aquellas que lo tenían. Si ya fueron juzgadas en su época por reclamar la igualdad para hombres y mujeres, ni que decir tiene que la dictadura se encargó de terminar de borrarlas de la historia de España. Por ello todavía hoy permanecen en el anonimato una gran mayoría de ellas, así que el número de biografías que habría que reconstruir es muy elevado. La dictadura se encargó de destruir ese proyecto que había sido creado con la finalidad de adelantar el motor de España, de modo que acabó feneciendo mientras ellas veían cómo sus

[1] Estaba casada con el escritor y político Luis Araquistáin.

derechos retrocederían a una velocidad desorbitada. La mujer se convertía de nuevo en la posguerra en el perfecto ángel del hogar del fascismo y el Lyceum veía cerrar sus puertas junto a todos los proyectos que habían sostenido y apoyado. Estas mujeres Liceómanas, que sentían la necesidad de vivir en el mundo, como señaló Aurora Lanzarote (Aguilera Sastre, 2011, p. 72), fueron duramente criticadas por la Iglesia, acusadas, entre otras cuestiones, de ir con las piernas al aire. (Rodrigo, 1996, p. 29) En definitiva, fueron víctimas de su propia sociedad.

No deseamos cerrar este trabajo sin dejar constancia de cuáles fueron las mujeres que brillaron con luz propia en aquella época. El orden que se sigue es el de nacimiento. Seguramente no están todas las que eran, pero es de justicia recordarlas y mencionarlas porque lo que no se cita, no existe.

Escritoras:

María de la O Lejárraga (1874-1974): dramaturga y ensayista
Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974): ensayista
Pilar Millán Astray (1879-1949): dramaturga
Pilar de Zubiaurre (1884-1970): ensayista, marchante de arte y pianista
Elena Fortún (1886-1952): cuentista y novelista
María Luz Morales (1889-1980): escritora y periodista
Pilar de Valderrama (1889-1979): poeta
Carmela Saint-Martin (1894-1989): cuentista y dramaturga
Lucía Sánchez Saornil (1895-1970): poeta
Mª Luisa Muñoz de Buendía (1898-1975): poeta, traductora y periodista
Rosa Chacel (1898-1994): poeta y novelista
Magda Donato (1898-1966): dramaturga
Concha Méndez (1898-1986): poeta y dramaturga
Consuelo Berges (1899-1988): poeta, ensayista y traductora
Ilde Gir (1899-1981): cuentista
Margarita Ferreras (1900-1964): poeta
Cristina de Arteaga (1902-1984): poeta
María Laffitte (1902-1986): ensayista
María Teresa León (1903-1988): novelista y dramaturga
María Cegarra (1903-1993): poeta
Elizabeth Mulder (1904-1987): novelista y poeta
Luisa Carnés (1905-1964): novelista
Ernestina de Champourcín (1905-1999): poeta
María Teresa Roca de Togores (1905-1989): poeta
Carmen Conde (1907-1996): novelista, poeta y dramaturga
Ana Mª Martínez Sagi (1907-2000): poeta y periodista

Josefina de la Torre (1907-2002): poeta
Marina Romero (1908-2001): poeta
Josefina Romo Arregui (1909-1979): poeta
También había artistas plásticas. A alguna de ellas hemos aludido ya:
María Blanchard (1881-1932): pintora
Norah Borges (1901-1998): pintora e ilustradora
Maruja Mallo (1902-1995): pintora
Delhy Tejero (1904-1968): pintora
Rosario de Velasco (1904-1991): pintora
Margarita Manso (1908-1960): pintora
Marga Gil Roësset (1908-1932): ilustradora y escultora
Remedios Varo (1908-1963): pintora
Piti Bartolozzi (1908-2004): pintora e ilustradora
Ángeles Santos (1911-2013): pintora
Otras grandes mujeres de la Edad de Plata:
María de Maeztu Whitney (1881-1948): educadora y ensayista
Matilde de la Torre (1884-1936): pedagoga y diputada
Zenobia Camprubí (1887-1956): traductora y ensayista
Clara Campoamor (1888-1972): política y escritora
Victoria Kent (1898-1987): abogada y política
María Moliner (1900-1981): lexicógrafa y bibliotecaria
Rosa García Ascot (1902-2002): compositora y pianista
María Zambrano (1904-1991): filósofa
Josefina Carabias (1908-1980): periodista

OBRAS CITADAS

Aguilera Sastre, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica.* Nº 35, 65-90.

Aldecoa. (5 de junio de 1928). Una visita al *Lyceum Club Femenino. Estampa. Revista Gráfica y Literaria de la Actualidad Española y Mundial.* Año I. Nº 23, 9-11.

Alonso, D. (1969). *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid: Gredos.

Anónimo. (4 de noviembre de 1929). *Diario de Alicante.* Año XVIII. Nº 5694, 4.

Anónimo. (1 de abril de 1926). *El Adelanto: Diario político de Salamanca.* Año XLII. Nº 12845, 2.

Anónimo. (6 de noviembre de 1926). *El Adelanto: Diario político de Salamanca*. Año XLII. Nº 13030, 7.

Anónimo. (6 de noviembre de 1926). *El Pueblo: diario republicano de Valencia*. Año XXXIII. Nº 12080, 5.

Anónimo. (6 de noviembre de 1926). *Las Provincias: diario de Valencia*. Año 61. Nº 18927, 6.

Arcentales, Á. de. (15 de diciembre de 1933). *Las Provincias: diario de Valencia*. Año 68. Nº 20959, 1.

Ballò, T., Jiménez Núñez, M. y Torres, S. (2015). *Las Sinsombrero*. Documental. RTVE.

Baroja y Nessi, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.

Canós, J. (3 de agosto de 1929). Un Aspecto de la Reforma Constitucional. El Voto Femenino. *La ciudad*. Año I. Nº 5, 5-6.

Donato, M. (20 de marzo de 1926). *La voz: diario gráfico de información*, Año VII, Nº 2387, 9.

Donato, M. (1 de abril de 1926). *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, Año XLII, Nº 12845, 1 de abril de 1926, 2.

Él. (26 de enero de 1927). *Región: diario de la mañana*. Año V. Nº 1127, 5.

Escoriaza, T. de. (14 de enero de 1927). *La Libertad*. Año IX. Nº 2126, 1.

Gámez Enríquez, A. (2019). Concha Méndez Cuesta, autora de la Generación del 27: Generación de oro de la literatura española. *Sur: Revista de literatura*. Nº 13, 6.

Maillard, M. L. (2014). Soledad Ortega. La «salvación» de una doble circunstancia. *Revista de Estudios Orteguianos*. Nº 28, 7-9.

Maillard, M. L. (2014). Soledad Ortega Spottorno. La mujer ante el reto de su liberación. *Revista de Estudios Orteguianos*. Nº 28, 11-15.

Marañón, G. (1927). *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Marina, J. A. y Rodríguez de Castro, M. T. (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama.

Molina-Angulo, R. y Selfa Sastre, M. (2019). El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su *Teatro para niños* (1936). *Revista de Literatura*. Volumen LXXXI. Nº 161, 153-175.

Moreno-Lago, E. M. y Macannuco Rodríguez, A. (2024). Vida y obra de dos escritoras desconocidas: Olimpia y Amantina Cobos Losúa. *Estudios Románicos*. Nº 33, 453-468.

Palencia, I. de. (14 de enero de 1927). *Nuevo Mundo*. Año XXXIV. Nº 1721, 30.

Rodrigo, A. (1996). *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria.

Salvador Jofre, Á. (2008). Los escritores hispanoamericanos y la Generación del 27. *Revista Letral*. Nº 1, 23-51.

Sánchez-Ocaña, V. (5 de noviembre de 1926). *Heraldo de Madrid*. Año XXXVI. Nº 12719, 1.

Ulacia Altolaguirre, P. (1990). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.

Zanetta, A. (2014). *La subversión enmascarada: análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Feminismo y recepción

EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA FEMENINA EN EL DISCURSO DOMÉSTICO: EL FEMINISMO ESPAÑOL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN *LA MALCASADA*

Mengxue Niu
Universidad Autónoma de Madrid

INTRODUCCIÓN

La primera ola del feminismo en España surgió a finales del siglo XIX, cuando la cuestión femenina entró realmente en el discurso público debido a la preponderancia de la doctrina krausista. Abogaba abiertamente por la igual dignidad femenina y defendía la mejora en el trato social hacia las mujeres. En el ámbito literario, se dio más importancia a las voces femeninas y muchas escritoras mostraron una tendencia al krausismo, como Carmen de Burgos. Aunque sus obras narrativas no reflejan un discurso revolucionario, sí describe de manera realista el dilema práctico al que se enfrentaban las mujeres burguesas de aquella época: el modelo del «ángel del hogar» sigue arraigado. Aunque la protagonista resiste los vicios tradicionales con una misión demostrativa, al final se da cuenta de que no hay ninguna salida.

El trabajo se dividirá en tres partes, comenzando con una breve descripción de la sociedad española de principios del siglo XX, un periodo marcado por el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, entre tradición y modernidad, entre conservadurismo y reforma. Se produjeron muchos cambios, sobre todo en la identidad femenina, que ayudarán a comprender el despertar de la autoconciencia y la transformación mental de la heroína en *La malcasada*; después se realizará una introducción a la autora y a su novela; y por último se analizará cómo la protagonista toma conciencia de la desigualdad y la injusticia en su matrimonio, así como su incapacidad para luchar. Examinaremos el hecho de que las ideas de la protagonista distan de ser completamente emancipadoras y revolucionarias, lo que refleja la naturaleza vacilante y conservadora del desarrollo

temprano del feminismo y confirma las tendencias krausistas de la autora. Por tanto, el análisis de esta obra de Carmen de Burgos no sólo nos permite entender cómo las mujeres lucharon para romper los grilletes del «ángel del hogar», partiendo del hogar propio, sino que también resulta fundamental para comprender la evolución del feminismo en España.

En este trabajo nos centramos exclusivamente en las mujeres burguesas por varias razones: fueron las líderes de la primera oleada del movimiento feminista; además, los roles femeninos son en su mayoría burguesas, un ámbito al que la propia autora pertenece y le preocupa.

1. LAS MUJERES EN EL CONFLICTO ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO

La mujer siempre ha estado subordinada en la sociedad y la cultura tradicionales españolas, por lo que, antes de abordar la novela de Carmen, es necesario analizar los cambios ocurridos en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Estos cambios brindaron a las mujeres la oportunidad de emanciparse del ámbito familiar, donde habían estado despreciadas durante mucho tiempo, y de participar en el mundo laboral, aunque de manera muy limitada. El movimiento feminista en España estaba rezagado con respecto a otros países europeos desarrollados.

1.1 Nuevos cambios y la visión femenina krausista

En el siglo XIX España se encontraba inmersa en un proceso de transformación, el cual era inevitablemente doloroso. El enfrentamiento entre fuerzas tradicionales y emergentes se intensificaba, con una lucha sostenida y generalizada entre liberales y conservadores católicos. Como indica Radcliff (2017), la imagen de las «dos Españas» en guerra parece confirmarse a través de una serie aparentemente interminable de guerras civiles. Aunque los conservadores parecían prevalecer en la disputa, no podemos ignorar el nuevo vigor que, en el siglo XIX, impulsó la transición de España de un Estado absolutista a uno liberal y, lo que es más relevante aún, de una economía mayoritariamente agraria a una industrializada.

En las ciudades pequeñas con una economía predominantemente agraria, la familia constituía la unidad básica, donde tanto hombres como mujeres se dedicaban a actividades productivas específicas y fijas. Sin embargo, conforme cambió la proporción y el carácter de la participación de la mujer en el trabajo fuera del hogar, la realidad social de la familia se alteró, especialmente en metrópolis como Madrid y Barcelona, donde surgieron debates frecuentes en torno a la visión idealizada del «ángel del hogar» femenino, concebido como esposa, ama de casa y madre. En este modelo, las mujeres se mantenían alejadas de la esfera pública debido a la creencia de que sus emociones,

educación y constitución física no se adaptaban a la dura competencia individual en el mundo exterior. Y su función reproductora define su valor como criadora de sus hijos, proporcionando apoyo moral y un entorno familiar estable a su marido (Peña, 1997, p. 151).

> La creciente complejidad de las actividades del Estado y la sociedad del primer tercio del siglo XX expandieron los mercados laborales a nuevos segmentos de mujeres, con la aparición o expansión de nuevos trabajos como secretarias, mecanógrafas, taquígrafas, maestras, telefonistas... que ocuparon las nuevas generaciones de mujeres urbanas, cuyos estilos de vida y ansias de autonomía e independencia chocaban con los roles tradicionales asignados a la mujer burguesa como ángel del hogar. (Carvajal & Trigueros, 2009, p. 581)

A partir del cambio de siglo emergió gradualmente el fenómeno de la Nueva Mujer. Un reducido grupo de mujeres, principalmente de clase media, que incluía profesoras, escritoras, periodistas, librepensadoras y otras, desafiaron los límites del comportamiento femenino aceptado, participaron activamente en la esfera pública y establecieron sus propias asociaciones. Este cambio se atribuye a la difusión del krausismo y a la creación de las instituciones educativas para mujeres promovidas por los krausistas. Ante la crisis política y social que atravesaba España a finales del siglo XIX, este grupo krausista defendió la necesidad del progreso social, abogando por el perfeccionamiento de la humanidad a partir del propio ser humano. Sea hombre o mujer, sea cuerpo o espíritu, son seres reales con diferentes elementos concretos que trabajan juntos en la unidad común, es decir, la humanidad. Aquí reside el punto de partida de Krause en su concepción de igualdad entre hombres y mujeres. A diferencia de Hegel, para Krause, la esencia de la humanidad femenina no deriva del varón, sino que le pertenece intrínsecamente; ella misma es el sentido de su propio ser:

> Varón y mujer son igualmente esenciales para la humanidad, y, por tanto, la mujer no está subordinada al varón en ningún sentido. La mujer es, en todas las capacidades del espíritu, del ánimo y del cuerpo, tan capaz y original como el varón con respecto a todas las partes del destino humano. (Orden Jiménez, 2022, p. 192)

La humanidad para Krause se sitúa en el género humano con carácter universal. Tanto hombres como mujeres son hijos íntimos de Dios con enlace de amor. Un hombre debe amar y respetar la peculiar excelencia y dignidad de una mujer, fomentando su desarrollo a través de la educación para hacerla más auténtica, noble y comprensiva, y cultivando en ella todas las facultades socioemocionales e intelectuales acordes con su carácter y destino. Si la mujer -la mitad de la humanidad- no es respetada y desarrollada, será aún más difícil alcanzar los ideales de la humanidad en su conjunto. Krause reconoce las distinciones fundamentales entre hombres y mujeres en términos físicos y mentales, no obstante, sostiene que estas diferencias biológicas no deben

justificar la desigualdad de derechos de hombres y mujeres en la ley y la sociedad. El ordenamiento jurídico debe garantizar que hombres y mujeres puedan unirse por el amor, en la gran armonía de la humanidad conjunta. A pesar de que en el sistema de Krause la familia se considera la unidad básica de la sociedad, en la que hombres y mujeres disponen de particulares divisiones de trabajo en actividades domésticas por razón de su sexo, Orden Jiménez (2022) destaca que ni Krause ni su discípulo Ahrens restringen nunca a la mujer a la limitada esfera de actividad del hogar, sino que creen en su capacidad para participar igualmente en la ciencia y las artes al igual que los hombres. La estrecha relación entre el krausismo y el feminismo se evidencia en la publicación en 1899 de la obra del krausista español Adolfo Posada titulada *Feminismo*.

1.2 El feminismo a finales del siglo XIX y principios del XX

Cabe destacar que el «feminismo» era entonces un término incómodo con tintes de misoginia y exclusión, ya que se percibía como una amenaza para la estabilidad de la familia. El incipiente proceso de industrialización, las frecuentes guerras civiles del país, el limitado impacto de la Ilustración, el conservadurismo católico y los complejos intereses sociopolíticos representaron graves obstáculos para el avance del feminismo español durante esa época.

> Con estas perspectivas [la oposición ejercida contra el feminismo por parte del gobierno y de las asociaciones católicas] se comprende la tardía y lenta incorporación de la mujer española al movimiento feminista internacional. La marginación secular, la ignorancia en que se la mantenían, la dependencia económica del padre o del marido y la presión espiritual del sacerdote y confesor, hacía de nuestras mujeres, en general, unos seres frágiles, extremadamente vulnerables, indefensos e incapaces, por tanto, de transgredir regla alguna o cualquier norma tradicional. (Rodrigo, 2005, p. 129)

Este pasaje resume sucintamente por qué ha sido tan difícil desarrollar un movimiento feminista en España, tanto que algunos intelectuales, como María Campo Alange, han llegado a la pesimista conclusión de que nunca ha habido un movimiento feminista en el país. Anna Caballé (2013), gran conocedora del movimiento feminista, también reconoce que lo cierto es que costaría que la ideología profundamente transformadora del feminismo arraigara en España. Durante mucho tiempo se ha tachado al feminismo español de mero parásito y réplica ridícula de otros países punteros, con visiones superficiales y posiciones vacilantes. Aunque este juicio es sesgado, refleja en cierta medida el hecho de que el feminismo español se ha visto gravemente obstaculizado y rezagado.

Observando las características comunes a los países donde el feminismo ha crecido rápidamente, Bosch (2022) identifica dos factores esenciales que estimularon los orígenes del movimiento feminista: las doctrinas e ideologías que inspiraron la

Revolución Francesa, y los cambios económicos producidos por la revolución Industrial. Desde la perspectiva cultural, a diferencia de países protestantes como Inglaterra y Estados Unidos, la tradición católica está muy arraigada en España cuyo conservadurismo frenaba significativamente la emancipación intelectual, el desarrollo económico y la reforma social del país. Lógicamente, en un país donde los varones han ido relativamente a la zaga en la consecución del sufragio universal, es difícil esperar que el movimiento por los derechos de la mujer sea tomado en serio y reciba atención política, especialmente cuando el feminismo se considera un desafío para la familia, unidad básica del funcionamiento social. Bosch (2022) señala que aunque los vientos liberales de la Revolución de 1868 estimularon los primeros intentos de mejorar la situación social de la mujer en España, el retorno del fuerte poder eclesiástico en la Restauración agravó la evolución progresista para el emergente y aún frágil feminismo. En el ámbito económico, el predominio de un sistema agrario y la lenta industrialización ralentizaron el avance en la liberación de la mujer de la familia y su acceso al trabajo.

«Finalmente hay que decir que el feminismo, en todos los países en los que tuvo su desarrollo, era un feminismo de clase media, y por tanto prosperó donde aquella existía» (Bosch, 2022, p. 65). No obstante, como Carmen señala en la novela, las mujeres españolas burguesas, el colectivo que se esperaría liderara el movimiento feminista, aún se aferraban al objetivo ideal del «ángel del hogar», sintiéndose avergonzadas de trabajar. La elegancia, el lujo y el ocio de las mujeres eran símbolos de la riqueza y el estatus de sus maridos. Por lo tanto, se ha llevado a una situación en la que las mujeres de las clases bajas, ocupadas en ganarse la vida, no tenían el tiempo ni la conciencia ideológica ni la capacidad para luchar por sus derechos, mientras que las mujeres burguesas no reconocían su explotación por el poder masculino e incluso disfrutaban de lo que les imponía el patriarcado. Todo lo anterior ha contribuido a una actitud generalmente indiferente hacia el feminismo por parte de las propias mujeres a nivel de toda la sociedad. Según Caballé (2013), hacia 1930, la tasa de analfabetismo entre las mujeres en España seguía siendo preocupante: un 47.5 %. Puede imaginarse lo difícil que resultaba para ellas difundir y aceptar las nuevas ideas liberales en un contexto donde un considerable número de mujeres no sabían leer ni escribir. Por eso sólo unas pocas intelectuales tenían acceso y aceptaban el krausismo y las ideas feministas importadas de otros países.

A pesar de las duras condiciones en las que se desarrolló el feminismo, sería injusto negar su existencia. Muchas mujeres notables superaron el dolor y el sufrimiento, y trajeron a España los primeros destellos del feminismo. Podemos ver el apoyo de figuras como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán al derecho de la mujer al trabajo profesional, así como el compromiso de Carmen de Burgos con los derechos de la mujer en el divorcio. Hay que subrayar que tanto los krausistas como las feministas de la

primera ola se centraron siempre en reivindicaciones sociales, como el derecho a la educación y al trabajo, y en la revalorización de la identidad de madre y de esposa, más que en demandas de igualdad política. La resistencia feminista de la primera ola a la injusticia social implica, como Fernández la explica, un acto en el que un sujeto débil o marginal aprovecha su posición asignada negocia, regatea y persigue sus propios objetivos, representando «una forma de oposición pragmática, llevada a cabo desde dentro del "sistema"» (1999, p. 68). En esencia, persiste una brecha jerárquica entre mujeres y hombres, ya que existe un cierto paternalismo basado en la protección de la mujer, que impregna el discurso de algunos defensores de los derechos femeninos, que afirman que los hombres disponen de la responsabilidad de educar a las mujeres.

2. LA AUTORA Y LA NOVELA

Nacida en Almería, Carmen de Burgos Seguí tiene una multiplicidad de identidades que no se pueden ignorar: escritora, periodista, corresponsal de guerra, traductora, maestra, pedagoga, viajera, activista, republicana, destacando especialmente en la lucha por los derechos de la mujer. Su vasta producción literaria la consagra como una de las personalidades femeninas más importantes del primer tercio del siglo XX. Contrajo matrimonio a la temprana edad de 16 años y se separó de su esposo hacia 1900. Posteriormente, se trasladó a Madrid en 1901, donde alcanzó éxito y fama como escritora y periodista. Por sugerencia del director del *Diario Universal*, Augusto Suárez de Figueroa, comenzó a escribir una columna periódica titulada *Lecturas para la mujer* bajo el conocido seudónimo de «Colombine», en la que abordaba una amplia gama de temas relacionados con la mujer como la moda, la higiene y la familia, sin dejar de lado cuestiones más controvertidas como la educación femenina, el sufragio femenino y el divorcio.

Se observa una evolución en el pensamiento feminista de Carmen, desde una postura inicialmente conservadora hacia una más radical. Al principio, consciente de que el feminismo aún no era aceptado por el gran público español y de que las primeras feministas enfrentaban presiones de abuso y ridiculización, Carmen intentaba evitar asociarse directamente con el feminismo. Los historiadores Antonio Sevillano Miralles y Anyes Segura Fernández han resumido la respuesta de Carmen ante la cuestión feminista utilizando el término «ambigüedad» y han ofrecido una explicación de su actuación:

> Parece ser que negar el feminismo fue para Carmen una táctica para que las etiquetas no se antepusieran al mensaje; ella quería sembrar información, y a través de ella que las ideas se extendieran y penetrasen en la sociedad, y para ello en este momento era necesaria mucha cautela. (2009, pp. 22-23)

Sin embargo, aunque no abrazaba el feminismo sin reservas, Carmen expresó con su pluma la lucha de las mujeres por salir de su penosa situación con toda la paciencia y perseverancia posibles, propagando eficazmente algunos principios feministas. Las heroínas de las novelas están constreñidas por las leyes y costumbres de una sociedad tradicional que las relega a una posición subordinada. Al mismo tiempo, por el impacto de la libertad personal, el amor y el placer estético en el nuevo siglo, aparece en ellas la crisis de identidad y una contradicción en su sentido del Yo. «El conflicto entre valores anticuados y modernos tiene lugar en el interior del sujeto, que se dibuja como personaje indeciso, vacilante y ambiguo» (Imboden, 2001, p. 107), lo que refleja el dilema al que se enfrentaban las mujeres de principios de siglo, incluida la propia Carmen de Burgos.

¿Qué considera Carmen la mujer ideal? Lo ha encontrado en la Nicolasa de *Matrimonios Morganáticos* de Marx Nordau: «dulce y fuerte, que ama y piensa, con perfecta conciencia de sus derechos y sus deberes. Una mujer muy tierna, muy amante del hogar, algo coqueta (en acepción de deseo de agradar), jamás masculinizada» (Domingo, 1996, p. 68). Carmen nunca renuncia explícitamente a las responsabilidades domésticas de las mujeres, evitando así cualquier apariencia de lo que se podría llamar «promiscuidad feminista», una advertencia que Ledesma Hernández le hizo en su primera obra publicada. Scott (1999), analizando las aparentemente contradictorias opiniones feministas de Carmen, concluye que esta no sitúa el amor, el matrimonio y la maternidad como los logros más importantes de las mujeres, y que la esfera doméstica no es la posición privilegiada que sugiere el estereotipo culturalmente dominante del «ángel del hogar», sino el centro de la lucha de las mujeres por una identidad moderna, el lugar desde el que debe comenzar el cambio cultural y desde el que finalmente se producirá irradiación a la cultura española. La familia, como principal esfera de actividad de la mujer durante mucho tiempo, es el punto de partida de su emancipación. Carmen ha comprendido claramente que el trato de la mujer en la familia es un microcosmos de su posición social, del desequilibrio de género en el que las mujeres son víctimas que han perdido su individualidad, autonomía y equidad.

Garrido Martínez (1996) señala que las novelas de Carmen exhiben un modelo masoquista de las mujeres. En un sistema hegemónico patriarcal, las mujeres son secuestradas en nombre del amor y sólo se realizan en su autoestima a través del matrimonio y la maternidad. Sin embargo, este amor masoquista y devocional también las ata, impidiendo así su liberación y emancipación. Los bellos ropajes de las vírgenes, las musas y las madres no son más que envoltorios de colores con un veneno engañosamente dulce, utilizados como eufemismo para expresar el desprecio y el sometimiento de las mujeres, perpetuando su condición inferior. Este atributo masoquista está en consonancia con la imagen de las mujeres como «El ángel del hogar»

del siglo XIX, que confina a las mujeres a los asuntos familiares, pero este modelo ya no se adapta a los cambios sociales del nuevo siglo y sin duda ha agravado el sufrimiento de las mujeres.

En sus novelas anteriores, las protagonistas nunca recurren a la acción violenta directa como estrategia de lucha, ni alcanzan un alto grado de combatividad. Pero Dolores de la novela *La malcasada* ya no duda en tolerar y retroceder, sino que se alza para resistir. Aunque finalmente fracasa, lo que está en línea con las circunstancias sociohistóricas, llama la atención de los lectores sobre el hecho de que la emancipación de la mujer requiere algo más que valentía. Cibreiro (2005) subraya que Carmen de Burgos nunca subestima la complejidad del proceso de emancipación individual de las mujeres y el retraso en la evolución cultural del país.

3. LA RESISTENCIA FEMENINA EN *LA MALCASADA*

Si hay un personaje en la obra de Carmen de Burgos que tenga fuerte personalidad y parezca algo rebelde en el contexto de la época, ese sería Dolores de la novela *La malcasada*. Cuenta la historia de cómo una chica ingenua y hermosa se ve arrastrada a un abismo por un matrimonio asfixiante y luego despierta a su propia autoconciencia decidida a contraatacar, mostrando una determinación inquebrantable en su búsqueda de libertad y autonomía. Ante la incomprensión de todos, opta firmemente por el divorcio y finalmente no tiene más remedio que matar a su marido cuando éste intenta forzarla a tener relaciones íntimas.

3.1 La muñeca hueca: la mujer como esposa

Carmen sitúa el escenario en Almería, «donde las señoritas de la clase media no podían trabajar, sin desprestigiarse, y las mujeres no tenían empleo ni ocupación alguna» (Burgos, 1923, p. 26), donde los hombres están acostumbrados a faltar al respeto a las mujeres.

> Las mujeres no eran más que seres a propósito para tenerlas en casa, a fin de que los cuidaran y les sirvieran pasivamente de regalo en sus ratos de ocio; pero a las que no se les podía dedicar demasiado tiempo ni hablar con ellas de asuntos que, dada su escasa cultura, no entenderían. (Burgos, 1923, p. 58)

El marido de Dolores no le permite ningún comportamiento ni preferencia en contra de su voluntad. A Dolores le encanta leer, pero su marido se burla de ella: «No es extraño que mi mujer no se cuide de nada. Se va a volver tonta de tanto leer» (Burgos, 1923, p. 32); le encanta tocar el piano, pero su marido cree que es sólo una forma de que las solteras presuman y realcen la elegancia que se utiliza para casarse; le encanta

arreglarse, pero sus parientes y vecinos la critican por su falta de experiencia como ama de casa, ya que a una buena esposa le basta con cuidar de su marido. Las mujeres no se atreven a tomar la iniciativa ni a expresar sus deseos. Todas están a merced de los hombres, cuyas palabras más vulgares son aceptadas con gratitud y cuyos deseos se cumplen sin excepción.

Dolores sufre la supresión de su voluntad y se ve obligada a hacer sacrificios para acomodarse a los gustos de su marido, perdida en la mentira de lo que todos le dicen que así debería ser el matrimonio. A veces, cae en la duda sobre su propia valía: «Su voluntad se dormía hasta para aceptar aquella abyección. Ella era como una cosa que le pertenecía a aquel hombre» (Burgos, 1923, p. 33). Se atribuye a sí misma la discordia conyugal y se responsabiliza de su propia infertilidad, que es incompatible con el ideal de la maternidad. Una mujer casada sin hijos se considera deficiente e indigna en la sociedad, porque se espera que el honor de cuidar del marido y los hijos recaiga sobre ella.

Los consejos provenientes de amigas y parientes de Dolores evidencian no sólo la débil posición de la mujer en la familia, sino también un problema aún más preocupante: la aparente pérdida de juicio propio y autopercepción por parte de las mujeres bajo la disciplina de la sociedad tradicional. Han pasado de ser víctimas pasivas a defensoras activas de las reglas patriarcales, así que no pueden aceptar la existencia de excepciones rebeldes como Dolores. Carmen ofrece comentarios reveladores al describir la reacción de otras mujeres del pueblo ante esta actitud desobediente de Dolores: «Las casadas se indignaban también. Aquella entereza de Dolores para afirmar su personalidad y su independencia las humillaba en el fondo» (Burgos, 1923, p. 108). Generaciones de mujeres han vivido en esta condición, incapaces de exigir lealtad a sus maridos y paralizadas por la experiencia de ser casadas. Pepe, tras presenciar los casos de varias mujeres, llega a la conclusión de que la esclavitud femenina ya está arraigada en la mente de estas. Es decir, «la mayoría de las mujeres tienen alma de siervas» (Burgos, 1923, p. 142). Esto queda patente cuando una clienta de Pepe defiende fervientemente a su marido, argumentando que «Es mi marido, tiene derecho a pegarme y hacer de mí lo que quiera» (Burgos, 1923, p. 142). A los ojos de estas mujeres, ser maltratadas por sus maridos es una prueba de que sus maridos las aman. Han desarrollado una psicología morbosa al colocarse conscientemente en una posición de inferioridad respecto a sus esposos, abandonando su dignidad humana.

> ¡Había tantas malcasadas! ¡Se ocultaban tantas lágrimas desesperadas en el fondo de los hogares! Mujeres vejadas unas, martirizadas otras, incomprendidas la mayoría, sufriendo un yugo irritante, despótico, o languideciendo como plantas sin sol, por falta de compenetración espiritual con sus maridos. Hasta algunos, muy santos y muy buenos, no se ocupaban más que de su trabajo, de que nada faltase a su esposa, pero no se acordaban jamás de que tenía alma. (Burgos, 1923, p. 237)

Carmen denuncia la hipocresía del individuo y la discrepancia entre el sistema moral y su justicia real, explicando cómo las personas imponen obligaciones que pueden entrar en conflicto con la sensibilidad individual. La autora arremete contra las costumbres sociales de las mujeres «bien casadas» que siguen las convenciones establecidas. Dolores llega a comprender «cómo las profundas raíces de las costumbres y las preocupaciones se afincaban en los corazones, las costumbres, al través de los siglos, habían creado algo muy íntimo, muy transcendental, que imprimía su huella en la vida de un modo despótico» (Burgos, 1923, p. 142). En gran medida, la costumbre ejerce un dominio más poderoso sobre el espíritu que la ley, y muchas mujeres no encuentran objeción alguna en tal modelo de esclavitud. El orden impuesto por la costumbre contamina y somete las mentes de las mujeres, arraigándolas en un estado de sumisión que les impide liberarse de las preocupaciones por la familia y la norma establecida.

La subyugación mental de la mujer es inseparable de su dependencia existencial del hombre. Las mujeres casadas dependen por completo de sus maridos, cuyas profesiones y prestigio determinan su categoría social. En *La malcasada*, las mujeres de distintas clases, divididas por la posición de sus maridos, apenas interactúan. Hay un grupo especial de militaras que pertenecen a una categoría aparte y rara vez se relacionan con las civiles. Incluso entre ellas existe una jerarquía y se mandan según el grado militar de sus maridos. Es notable que un número significativo de mujeres no sólo no están conscientes de su condición como meros objetos subordinados al estatus de sus maridos, sino que además se sienten orgullosas y complacidas con su estado dependiente.

Además de la dependencia social, podemos encontrar que las mujeres eran consideradas legalmente como seres incapacitados según la legislación española. En otras palabras, las mujeres no eran vistas como adultas con una personalidad sólida, sino como menores incapaces de pensar y tomar decisiones sensatas. En el marco legal español no existía el divorcio, sino sólo la separación. Aunque prospera la petición de divorcio, Dolores no será totalmente libre; se le nombrará un tutor y estará siempre sujeta a su supervisión. A lo largo del siglo XX, la situación de las mujeres no mejoró mucho; por ejemplo, todavía necesitaban autorización para abrir una cuenta bancaria u obtener un pasaporte, entre otros asuntos de la vida civil. En aquella época, las mujeres españolas no eran consideradas individuales independientes en los ámbitos social, económico, político y jurídico.

3.2 Despertar e independencia: el divorcio

Dolores reflexiona sobre su madre, quien es mansa y dócil. Dolores siempre protesta, sin darse cuenta, contra la posición privilegiada que su padre ocupa en la

familia, porque esta chica sueña en su corazón con un modelo distinto, con una familia feliz basada en la igualdad, la amistad y la afinidad espiritual. Plantea preguntas audaces en su fuero interno: «¿Por qué no separarse y tratar de rehacer cada uno su vida, en vez de obstinarse en mantener una unión deshecha? ¿Por qué buscar la tragedia como elemento necesario en una cosa que se podía desenlazar armónicamente?» (Burgos, 1923, p. 112). En su opinión, el divorcio está más en consonancia con las teorías humanistas que ha leído, y no le convence el principio estricto de toda paciencia con su marido, por el que se inclinan sus parientes. Sus opiniones reflejan la idea krausista de que el hombre y la mujer se unen armoniosamente a través del matrimonio:

> La sociedad del varón y la mujer en el matrimonio sólo es legítima a sus ojos, cuando hombre y mujer forman verdaderamente un individuo superior, un cuerpo y un alma, y rechaza indignado el comercio pasajero que busca la satisfacción grosera del sentido, y que profana en nuestra humanidad el santo orden de Dios. (Krause, 1871, p. 95)

Entre aquellas personas que se oponen al divorcio de Dolores, algunas están motivadas por la defensa del modelo ideal de mujer y otras por la creencia católica de que el divorcio no era sólo un atentado contra el orden, sino un pecado contra Dios: «¡Las cosas que Dios ata no las pueden desatar los hombres!» (Burgos, 1923, p. 179) Dolores responde «¿Pero está usted segura de que estos lazos los ha anudado Dios?» (Burgos, 1923, p. 179) En consonancia con el krausismo, Carmen nunca se opuso al catolicismo, sino que cree que el matrimonio es una unión basada en la libertad y el amor entre los dos, y que, si no hay amor entre ambos, ni siquiera la separación compromete la santidad del matrimonio ni la bendición de Dios.

Dolores trasciende su propia miseria y sufrimiento, reflexionando sobre los requisitos del divorcio desde la perspectiva de toda la humanidad. En su opinión, el divorcio no debería estar condicionado a que uno de los cónyuges cometa un delito grave; las simples diferencias y desajustes de carácter son razón suficiente para el divorcio. El hecho de que una persona tolere siempre a la otra es en sí mismo injusto e irrazonable, y contrario a la igualdad humana. Es particularmente importante señalar que Dolores no hace aquí una clara distinción entre hombres y mujeres; más bien, piensa en términos de todos los seres humanos, lo que constituye una poderosa expresión de su pensamiento krausista humanista. La autora utiliza el juicio de Pepe, acostumbrado a ver casos de conflicto entre parejas, para resaltar el carácter único de Dolores, ya que en su relato «no había ninguna torpeza de pasión de mujer, sino desencanto, dignidad herida, nobleza desconocida y pisoteada» (Burgos, 1923, p. 140). Dolores no busca solamente librarse de su dolor, sino también defender su dignidad como ser humano, y no puede aceptar un matrimonio en el que las dos partes no sean iguales. De acuerdo con la visión krausista de la mujer, la existencia de una mujer es en sí misma su propio sentido y no está subordinada al hombre en ningún aspecto. «¡Quiero defender mi vida,

sin dejar que nadie se crea con derecho a intervenir en ella!» (Burgos, 1923, p. 180). Es el grito de su despertar de autoconciencia y autoestima.

> Se veía libre, desligada de los demás, para manifestar su voluntad, para ser ella, para afirmar su personalidad y su vida: se sentía acrecentada, experimentaba la impresión de la artista que va a debutar ante el público y que, a pesar de su susto, no pierde el deseo de aparecer bella. (Burgos, 1923, p. 198)

Sin embargo, como menciona Doña Carolina, «Esto es un charco demasiado pequeño para su ambición; quiere ir a ahogarse a un charco grande» (Burgos, 1923, p. 181). La declaración humanista y feminista de Dolores, llena de conciencia sobre la igualdad entre dos sexos y la libertad humana, está destinada a ser inaceptable en la sociedad patriarcal de la época, y su intento de rebelión acaba en fracaso. Del mismo modo, la autora subraya la poderosa fuerza de los conservadores en política, que no puede subestimarse. El factor decisivo en el divorcio de Dolores es si resulta electo un conservador o un liberal, y la victoria final de los conservadores sirve como un reflejo alusivo de la realidad.

Cabe destacar que Dolores se siente un poco abrumada cuando se le pregunta cómo mantener su vida después de dejar el hogar proporcionado por su marido Antonio. «Se le apareció, por primera vez, la diferencia que existía entre el propósito de trabajar y la manera de llevarlo a la práctica» (Burgos, 1923, p. 216). No tiene más aptitudes que las ganas de vivir, ya que nunca había recibido una educación profesional. Con ello, la autora nos recuerda que, aunque las mujeres no estaban excluidas del trabajo con la oportunidad de emanciparse económicamente, sus posibilidades sí estaban muy reducidas debido a su escaso nivel educativo. Dolores crece en un entorno familiar acomodado, sin ninguna experiencia vital ni social, y depende de la protección de su padre cuando es joven y de su marido cuando se casa, lo que determina que Dolores no puede separarse de los hombres, ni mental, ni física, ni económicamente, y que esté abocada a convertirse en una subordinada de los hombres y en una víctima de los prejuicios sociales y la opresión. Incluso si su divorcio prospera, sin ninguna fuente de ingresos, seguramente tendrá dificultades para llegar a fin de mes, y es muy probable que la bella y solitaria mujer caiga en la trampa de otros hombres. La solución que Carmen ofrece a Dolores para escapar de su miseria es irse con Pepe. Pensándolo bien, aunque Pepe la hubiera llevado a una vida matrimonial feliz, Dolores seguiría dependiendo esencialmente de Pepe como marido para el resto de su vida. En otras palabras, la clave decisiva para la calidad de un matrimonio radica en el carácter y la moralidad del marido, que son sospechosos e ilusorios. De aquí se desprende la limitación del krausismo que «faltó una mayor apuesta de la ilustración de la misma [mujer], y un discurso más igualitario» (Espinosa Gutiérrez, 2014, p. 90). En un matrimonio armonioso, si la mujer sigue estando en el lado protegido y no tiene su

propio sustento económico, permanecerá esencialmente dependiente del hombre y mantendrá un estatus desigual.

4. CONCLUSIÓN

A través de Dolores y de sus parientes, se pueden observar los dilemas a los que se enfrentaban las mujeres burguesas a principios del siglo XX. En las mujeres que la rodean, se percibe la pervivencia de los valores más conservadores que, aunque en teoría estaban en declive, seguían definiendo la realidad de muchas mujeres. Dolores ejemplifica las limitaciones de la «Nueva Mujer», quien, a pesar de reconocer la negación de la libertad personal y el menoscabo de la dignidad humana en el modelo de esposa virtuosa y sumisa, aún sufría la incapacidad de abandonar el hogar y al hombre incluso cuando estaba libre de la familia, debido a la falta de formación profesional y de oportunidades laborales, así como al estigma moral en la comunidad.

La defensa de la igualdad de la mujer basada en la dignidad humana y el énfasis en la educación de la mujer son pruebas contundentes de la inclinación krausista de Carmen. Sus ideas feministas son simultáneamente conservadoras y progresistas. Aunque Dolores sigue sosteniendo que el papel de esposa y madre es la principal vocación de la mujer, respalda el divorcio, defiende su dignidad hasta la muerte y se rebela de forma violenta y radical, rompiendo con la imagen de la mujer masoquista presente en las obras literarias anteriores de la autora. Al mismo tiempo, aunque Carmen induce al lector a reflexionar sobre el destino de la mujer tras abandonar el hogar y a comprender la importancia de la independencia económica, no propone una nueva forma de matrimonio que vaya más allá del modelo propugnado por el krausismo. El dilema de la mujer moderna radica en su incapacidad para identificar una nueva forma de matrimonio y encontrar su nuevo lugar en el mundo laboral.

En resumen, Carmen de Burgos nos invita a reflexionar sobre cómo las mujeres han empezado a despertar del maltrato, cómo el pensamiento feminista ha avanzado desde la perspectiva íntima y apolítica de la familia y el matrimonio. Aunque se ha progresado, aún queda un largo camino por recorrer para lograr la completa emancipación e igualdad de la mujer, como sigue ocurriendo hoy en día.

OBRAS CITADAS

Burgos, C. de. (1923). *La malcasada.* Sempere.

Caballé, A. (2013). *El feminismo en España: La lenta conquista de un derecho.* Cátedra.

Bosch, M. I. C. (2022). «Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán». En *El feminismo en España: Dos siglos de historia* (pp. 59-91). Pablo Iglesias.

Carvajal, L. E. O., & Trigueros, R. P. (2009). «El Madrid moderno, capital de una España urbana en transformación, 1860-1931». *Historia Contemporánea*, n.39, 541-588.

Cibreiro, E. (2005). «De "ángel del hogar" a "mujer moderna": Las tensiones filosóficas y textuales en el sujeto femenino de Carmen de Burgos». *Letras Femeninas*, 31(2), 49-74.

Domingo, P. B. (1996). «Carmen de Burgos y la educación de las mujeres». En *Carmen de Burgos: Aproximación a la obra de una escritora comprometida.* (pp. 55-70). Instituto de Estudios Almerienses.

Espinosa Gutiérrez, J. (3 y 4 de julio de 2014). *Discursos de hombres en los márgenes del patriarcado. Progresistas, profeministas e igualitarios en España (1868-1939).* V Congreso Universitario Internacional «Investigación y Género», Sevilla, España.

Fernández, J. D. (1999). «El legado de Lázaro. La primera persona narrativa en España». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.4, 67-72.

Garrido Martínez, E. (1996). «Amor y feminidad en las escritoras de principios de siglo». En *Carmen de Burgos: aproximación a la obra de una escritora comprometida.* (pp. 11-38), Instituto de Estudios Almerienses.

Imboden, R. C. (2001). *Carmen de Burgos («Colombine») y la novela corta*. Peter. Lang.

Krause, K. C. F. (1871). *Ideal de la humanidad para la vida*. Imprenta de F. Martínez García.

Orden Jiménez, R. V. (2022). «Krausofeminismo: De Krause al Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano». En R. A. Albares (ed.), J. M. L García (ed.), *Mujer y filosofía en el mundo iberoamericano* (pp. 187-214), Ediciones Universidad de Salamanca.

Peña, H. A. (1997). «Review of El ángel del Hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España». *Revista Chilena de Literatura*, n.50, 150-154.

Rodrigo, A. (2005). *María Lejárraga, una mujer en la sombra.* Algaba.

Radcliff, P. B. (2017). *Modern Spain: 1808 to the Present*. John Wiley & Sons.

Scott, L. T. (1999). *Carmen de Burgos: Piecing a profession, rewriting women's roles*. University of Florida.

Sevillano Miralles, A., & Segura Fernández, A. (2009). *Carmen de Burgos «Colombine» (Almería, 1867-Madrid, 1932)*. Instituto de Estudios Almerienses.

LA MUSA ACTUALIZADA. VINDICACIONES POÉTICAS EN MERCEDES ESCOLANO, JOSEFA PARRA E ISABEL BONO

Antonio Díaz Mola
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

Si atendemos a la archiconocida imagen de la mujer como mera inspiradora del ejercicio poético, el lema becqueriano —poesía eres tú— cobraría vigor desde de los planteamientos tradicionales románticos. Sin embargo, la *poiesis* como proceso creativo universal implica la asunción de que la mujer actúa en calidad de protagonista plena dentro de las coordenadas del fenómeno literario, consolidándose así la reivindicación de un estatus y dignidad simétricos respecto al genio creador tradicional. Este hecho guarda relación también con la propia nomenclatura, y según Casilda Ordóñez las mujeres escritoras «no quieren ser llamadas poetisas sino poetas, con un nombre que la gramática tradicional definiría como del género común, tal vez porque ser poeta es la más noble actividad del espíritu y el espíritu está más allá del sexo» (1975, p. 12). De esta forma, la mujer concebida como objeto de deseo transita hacia la acción de un sujeto deseante, y creemos, en efecto, que las manifestaciones de dicha acción poética se expresan a contracorriente del imaginario canónico y sin dependencia de núcleos temáticos ni estilísticos. A decir verdad, la contribución al universo literario de mujeres escritoras se vislumbra en la deconstrucción de tópicos, clichés y prejuicios asentados sobre la base de un ya trasnochado patriarcado cultural (Aguilar, 2018). Es bien sabido que en numerosas ocasiones se ha objetivado a la mujer asociándola a la fragante fragilidad de una rosa, lo cual, además, la vulnera dentro de un ámbito de pasividad. Pero incluso si se aceptara tal extremo podría decirse que la esencia de la rosa responde, en realidad, a una naturaleza activa capaz de generar estímulos que evocan un idéntico

misterio que la poesía. Mario Satz, indagando en etimologías y mitologías, lo expone con suma pericia:

> […] la rosa es un símil de la psique, de sus inflorescencias y posibilidades aromáticas, de su belleza y secretos. En el nombre sánscrito de la rosa cósmica, *triparasundari*, la voz *sundari* derivará en *sundara* ('mujer hermosa'), etimología que condice bien con los mitos occidentales que relacionan esa flor con Venus. El alma es, entonces, femenina por inmanente, zona de intersección del espíritu con el cuerpo. (2017, pp. 102-103)

Por tanto, habría que aceptar por deducción lógica que tal objetivación alberga un rol activo, de emanación mental y alarde expresivo, en virtud del cual la escritura protagonizada por mujeres se adentra en los admirables atributos de Venus: amor (a la poesía), belleza (del producto) y fertilidad (creativa). A nuestro juicio, esta triada de elementos justifican la actualización del concepto de musa. Sobre todo porque el patrimonio del deseo no reside únicamente en las dinámicas tematológicas del hombre ni se veda la seducción ni la pasión cuando es emprendida por mujeres deseantes (Aguilar, 2018). De modo que, poéticamente hablando, ya no se trata de recibir una ofrenda floral como espectadora de un canto ajeno, sino de urdir los pétalos de un sentimiento personal con el fin de trascender límites temporales y espaciales. En consecuencia, a partir del pensamiento literario de María Zambrano se van a seleccionar tres criterios operativos que redundan en la referida transformación del concepto de musa. Y dicha actualización, que implica el viraje de musa a mujer *diciente*, va a ejemplificarse con las poetas Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono.

2. LA MUSA ACTUALIZADA. MARÍA ZAMBRANO Y SU FILOSOFÍA LITERARIA

Según ella misma declara, María Zambrano escribió *Filosofía y poesía* «en el cálido otoño de 1939» (1993, p. 7), y desde entonces la cuestión del pensamiento literario que propone la autora malagueña ha suscitado múltiples comentarios que ensalzan la vigencia de su profundidad gnoseológica. Buena cuenta de ello dan, verbigracia, Carmen Velasco Rengel y Virginia López Domínguez. A la luz de ambas investigadoras se van a proponer los tres criterios operatorios antes aludidos. El primer criterio se liga a la génesis occidental del poema lírico. Efectivamente, la exaltación de los sentidos y la captación de la belleza, así como las emociones vinculadas a la ternura, el atractivo físico y el amor se encuentran esparcidos en la sedosa voz de Safo (López Domínguez, 2024), poeta que María Zambrano estudió profusamente y con la que establece su primigenio contacto con la poética escrita por mujeres. De hecho, recordando los orígenes poéticos occidentales, dirá Zambrano que

> […] el logos era creador, frente al abismo de la nada; era la palabra de quien lo podía todo hablando. Y el logos quedaba situado más allá del hombre y más allá de la naturaleza, más allá del ser y más allá de la nada. Era el principio más allá de todo lo principiado (1993, p. 15),

de modo que con este primer criterio se asume la potencialidad universal de la palabra mediante el diseño de fronteras que escapan del ser y de la naturaleza. En dicha atemporalidad, la voz poética de la mujer forma parte de una inercia que efectúa la aprehensión de la esencia lírica, en su reverso y anverso, en su forma y fondo, y por supuesto en su *res cogitans*, en tanto que lo sensible se adentra y armoniza en la racionalidad de la expresión poética. Sin duda, la atemporalidad lleva implícita una semántica de distanciamiento, y es lo que expresa la autora malagueña cuando señala que «toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también una liberación de quien la dice» (1993, p. 21). Ahora bien, gracias a la liberación resulta posible traducir el sentimiento como conciencia colectiva, y en la fusión del universo masculino y femenino (imaginarios universales) se concreta la actualización de la musa que, en verdad, siempre fue mujer *diciente*. Sostenemos, tal como apunta Carmen Velasco Rengel, que

> la visión de Zambrano es de una gran originalidad porque añade la creación a la historia de la filosofía, que lleva tácitamente el punto de vista masculino y patriarcal. En este sentido, esta visión poética aportaría la conciliación entre la filosofía y la feminidad. (2022, p. 64)

Asimismo, la feminidad referida por Carmen Velasco Rengel en relación con la filósofa malagueña la asociamos también al impulso que toma la mujer creadora (como concepto general) para sobreponerse a la tradicional esfera dominante, y que representa un acto de voluntad mantenido hasta las últimas consecuencias, pues «todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida, sin reservarse ningún ser para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esta entrega» (Zambrano, 1993, p. 43). Infinidad de mujeres poetas han experimentado este martirio, basta recordar, solo en el siglo XX, los funestos sucesos de Violeta Parra, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Eunice Odio, Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt. Sea como fuere, consideramos que la involucración de la escritura en el ámbito personal de las poetas constituye una clave hermenéutica suficiente para suponer que la acción de ser deseante (y no solo deseada) deriva en decisiones que condicionan la existencia, al punto de que la muerte se contemple como solución óptima para hacer frente al descalabro literario y vital. El testimonio trágico de una trayectoria literaria permite un amplio grado de adhesión emocional en tanto que la universalización poética —así lo mantenemos— posibilita, a su vez, la justicia, la vindicación, el rescate de la memoria, precisamente «porque este don de la poesía no es de nadie y es de todos. Nadie lo ha merecido y todos, alguna vez,

lo encuentran» (Zambrano, 1993, p. 46). Cuando Zambrano alude a una colectividad unánime, a un *todos*, parece estar defendiendo el carácter connatural de la poesía al temperamento humano. Con razón, entonces, creemos que la Historia de la Literatura y la Teoría y Crítica Literaria, como disciplinas creadoras de pensamiento y opinión formada, han de situar la producción lírica de poetas mujeres como creaciones autónomas y válidas en sí mismas; porque, como indica Casilda Ordóñez Ferrer con agudeza, es dable razonar que hay un

> radical antagonismo entre los nombres de Beatriz, Laura, Teresa, pasivos númenes de Dante, Petrarca o Espronceda, y los de Gabriela, Juana, o Rosalía, nombres creadores que se codean a la misma altura con los de Gustavo Adolfo o Juan Ramón. Las generaciones poéticas femeninas de nuestra patria cuentan con filas cada vez más nutridas y de más dignos representantes (1975, p. 184),

y se trata de una realidad que actualmente se afirma y se proyecta en los catálogos editoriales, donde existe un palmario equilibrio entre autores y autoras de cualquier género literario. Pero este natural proceso de consolidación se afianza, a nuestro juicio, debido a que «la comunicación entre el logos poético y la poesía concreta y viva es más rápida y frecuente; el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; desciende a diario sobre la vida» (Zambrano, 1993, p. 23), de forma que el interés de la mujer escritora se inserta, igualmente, en la vida poetizada debido al anhelo de naturalizar los resortes que intervienen en el proceso creativo como un encuentro insólito entre el vacío y la plenitud.

Como segundo criterio operativo que refuerza la actualización del concepto de musa conviene recordar la idea de que «el conocimiento no es una ocupación de la mente, sino un ejercicio que transforma el alma entera, que afecta a la vida en su totalidad. El amor al saber determina una manera de vivir» (Zambrano, 1993, p. 57), y si el alma es femenina (siguiendo la mencionada tesis de Mario Satz), de nuevo cabe inferir por deducción lógica que la poética femenina participa del conocimiento dialéctico que entraña la apertura del mundo interior al exterior, con la exaltación de sentidos que intervienen en el aprendizaje de no renunciar a la intensa vocación poética de habitar el mundo de acuerdo a una estética poética solidaria, de universalización y reconocimiento colectivo. La aptitud filosófica y desafiante observable a continuación en Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono la sintetiza con acierto María Zambrano cuando expone que «no pueden el hombre que hace metafísica y el hombre que hace poesía partir de una situación radicalmente diferente; han de tener, al menos, un punto inicial común» (1993, p. 85). Así pues, el tándem raciocinio-lirismo construye una nutritiva fórmula de expresiones y vivencias pasadas siempre por el filtro del pensamiento gnoseológico. A raíz de tal fenómeno del pensamiento literario es razonable elaborar un discurso poético que aspira a la plenitud como impugnación del

vacío (un vacío donde se ha intentado relegar secularmente a la mujer). Pero cuando Virginia López Domínguez declara que «sin temer a la nada ni esconderse de ella, el poeta trabajaba para que todo llegara a ser en el resplandor de la palabra» (2024, p. 98), está manifestándose, también, que el verbo poetizado no sucumbe a posibles censuras del poder oficial, que, incluso, en la clandestinidad (entendiendo por ello el uso de pseudónimos) se pretende dar cabida a la totalidad del ser como un ferviente mecanismo de supervivencia. Por tanto, en la semántica de plenitud de este segundo criterio operativo —el conocimiento como transformación del alma— se revela un afán de hipotecar la propia existencia a la actualización de mitos y leyendas. Es lo que ocurre en el caso de Mercedes Escolano y las amazonas, es decir, que en función del brillo de honestidad otorgado a la palabra se quiere moldear el pasado desde un presente donde, ahora sí, la mujer creadora interviene en las versiones posibles de un determinado episodio literario. Al poder matizar argumentos que nos son legados por la tradición, se vuelve a apuntalar el cometido activo de la mujer creadora, responsable directa de su expresión poética. Con relación a la idea de argumento expone Álvaro García que «poetizar no consiste ni siquiera en argumentar la realidad o en argumentar sobre ella, sino más bien en emular los procedimientos que sigue lo real» (2005, p. 149). La motivación es clara: dar soporte a la vivencia desde un amplio abanico de posibilidades, y en tal operación existe la ambición de trascender, mediante suspiros y asombros, el hecho poético junto al hallazgo de una experiencia que, en su condición de universal, puede ser compartida y metabolizada en su abarcadora recepción.

Además, «qué menos que pedirle a los poemas el descubrimiento de un estado poético en que la realidad humana se sorprende a sí misma mezclando utilidad con belleza, objetividad con trascendencia» (García, 2005, p. 105) y, así, poder instaurar una verdadera sensibilidad desligada de imposturas y cursilerías. Luego una poética del conocimiento, a nuestro entender, eliminaría la rémora del excesivo artificio literario y situaría el concepto de musa en el plano funcional de mujer *diciente* y conocedora de las tramas que conforman su liberación artística. Y es que la idea de libertad condiciona posteriores tentativas de creación poética. Al hilo de lo anterior, Estévez Regidor comenta que «la total flexibilidad en la sistematización literaria de las propias vivencias es tanto característica como tope de la modalidad autodiegética» (2022, p. 157), de modo que la mujer poeta, en sus vindicaciones y revoluciones, se sitúa en la pugna contra los impositivos categóricos para superar la órbita de prejuicios que rodean su desempeño. A fin de cuentas, se trata de vivir la poesía para «salvar las apariencias y salvar el alma» (Zambrano, 1993, p. 61).

Por último, como tercer criterio operativo que metamorfosea a la musa deseada en mujer deseante, señalamos la importancia de reconocer la musicalidad de la palabra como hecho común al ser humano; y al enunciar sus preocupaciones por medio del

embellecido discurso poético, se alcanza un alto grado de sublimación universal. Por consiguiente, concordamos aquí con lo que expone Francisco Martínez González:

> En el lenguaje (al menos en las formas más primitivas y rousseaunianamente más auténticas del mismo) pesa más la cadencia que el contenido, de lo cual cabe deducir que todo lenguaje es poético, y que lo poético no debe considerarse, pues, como excrecencia baladí o fútil ornato de la facultad humana de hablar, sino como origen primero de ese privilegio y como destinación, vocación y querencia últimas. (2011, p. 19)

La mujer creadora está inmersa en la musicalidad melodiosa del canto que nace de sí misma, y como le sucede en ocasiones a la propia Zambrano, «el delirio deviene lenguaje nacido del más hondo sentir ante el abismo de la existencia» (Velasco Rengel, 2022, p. 68). Digamos que al participar del pentagrama universal poético (desde los orígenes occidentales), y al apreciar el vertiginoso camino de avance y retroceso que ha tenido que lidiar normalmente la mujer creadora, la musicalidad verbalizada se asume como extensión de un texto que puede ser homenajeado, danzado, ritualizado, merced a los incesantes contratiempos superados y a la valentía incuestionable de no disimular propósitos ni triunfos. La transversalidad de la música poética, como ritmo diario que conduce distintos fragmentos de existencia sublimada, se halla en sintonía con la teorización que propone Berta García Faet:

> La poesía también es eso: encajes (cuajaduras, fiestas) entre palabras y palabras, entre palabras y cosas, entre cosas y cosas. Y entre las palabras de las escritoras y sus vidas. Y entre las palabras de las escritoras y las vidas de las lectoras. Intersección, acierto: tropiezos accidentales que devienen sentidos de la vida. (2023, p. 14)

En efecto, creemos que la poesía (entendida como celebración) amplía su horizonte en función de las nuevas incursiones de una parte de escritoras y lectoras que paulatinamente van imprimiendo su carga testimonial a la experiencia colectiva. No hay que olvidar que esta se ve forjada desde una resistencia poética convencida de mantener la justa dignidad de un cosmos solidario de intereses compartidos, donde, por si fuera poco, se origina el contagio de luchar por un lugar conceptual (pero también físico) que se considera arrebatado. Por estas razones «la angustia no se resuelve sino con actividad» (Zambrano, 1993, p. 87). En resumen, tomando en consideración las pautas del pensamiento literario de la filósofa malagueña, los tres criterios operatorios establecidos son (i) la génesis occidental del poema lírico con Safo, (ii) el alma del conocimiento universal, y (iii) la musicalidad del lenguaje. Y pensamos que a partir de estos tres criterios se puede ofrecer una visión crítica de vindicaciones poéticas en «La isla de las mujeres», «La infidelidad irremediable» y «Gracias por su visita», textos de Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono respectivamente. Todo ello sin perjuicio de que en la producción literaria de otras muchas poetas estas premisas fenomenológicas

condicionen también una exégesis crítica en virtud de la cual se reafirme y consolide la actualización de la musa. Así, la mujer *diciente* es una realidad (por suerte) ya innegable.

3. VINDICACIONES POÉTICAS

Una de las caracterizaciones capitales del pacto literario femenino guarda relación con la vindicación poética. Al revisitar acciones del pasado tenidas por injustas, la escritura adquiere valor de convenio, de refugio, de gratificación purgativa. En los casos que vamos a plantear someramente se expone, de algún modo, la necesidad de reelaborar una verdad canónica para atomizarla desde dentro. Y es a partir de la difuminación y deconstrucción de verdades asentadas como la poética de Escolano, Parra y Bono adquiere, a nuestro juicio, un relieve de vindicación sosegada, sin la exaltación del decir por decir. Así, el orden punitivo lleva aparejada una retribución en clave pasional, pues la condena moral de la que se libran las mujeres creadoras concluye en un retorno al origen libre y universal de la poesía. Para Verónica Estay Stange hay un «carácter femenino y feminista de la desobediencia misma» (2024, p. 112), y además ahonda en tal rasgo como una declaración de principios, pues prosigue exponiendo que «la desobediencia posee un carácter feminista y anti patriarcal, ya que cuestiona el pilar fundamental del patriarcado: la función paterna en cuanto tal» (2024, p. 115). En definitiva, una actitud vital contestataria resulta entonces imprescindible para desarticular la inoperancia atribuida tradicionalmente a la escritura feminista. Veamos entonces cómo el yo poético de las tres escritoras seleccionadas se muestra con total naturalidad como denuncia que reclama la abolición de la mirada androcentrista.

3.1. Mercedes Escolano y el éxtasis vicario

En su poema «La isla de las mujeres», que pertenece al libro *Islas* (2002), Mercedes Escolano escribe lo siguiente:

> Cuando al amanecer, calmados los vientos
> que horas antes agitaban las jarcias,
> los tripulantes decidieron dirigirse a la isla
> en busca de agua y provisiones,
> eligieron una bahía serena y recogida
> para desembarcar. Ya en tierra firme,
> sobre cada uno de ellos se abalanzaron
> más de cien mujeres, y cada una
> se disputaba al hombre elegido,
> y los hombres exhaustos,
> obligados a gozar sin parar
> de todas y cada una de las hembras,
> morían con los ojos en blanco. (2002, p. 33)

Se produce en el poema, con un enfoque sintético y magistral, la conquista del deseo femenino (Aguilar, 2018), y, en efecto, se intensifica el mito de las horríficas

amazonas para identificar, por comparación paródica, la pulsión sexual femenina con la masculina. A nuestro juicio, el reajuste que confecciona Escolano se integra en una nueva sensibilidad de venganza para proyectar el deseo sexual desde el acatamiento del mandato femenino. Así, lo singular-vejatorio y lo universal-retributivo redunda en la actualización de la musa desde un *zoom* progresivo que permite la observación de una realidad moldeada según los gustos íntimos de la poeta. Y para ello focaliza el deseo sexual y lo emplaza al legado de unas futuras herederas que han de continuar la saga del amor para que los hombres, como explicita el yo poético, mueran «con los ojos en blanco». Así, la liberación femenina no se desvanece en simple sustancia poética, sino que logra perpetuarse en la responsabilidad solidaria de aquellas hipotéticas mujeres creadoras que recojan el testigo de Escolano. La acción bélica del argumento del poema también significa la recuperación de símbolos identitarios. Es decir, que se pone de relieve la lucha secular orientada a la búsqueda de una justicia poética eficiente.

3.2. Josefa Parra y la justificación del amor libre

Con el poema «La infidelidad irremediable», perteneciente al libro *Elogio a la mala yerba* (1996), se refleja una forma de deseo distinta a la planteada por Escolano. No se percibe como tan brutal, aunque sí igual de humana y recurrente en el ímpetu amoroso, al tiempo que se refleja el estereotipo de la infidelidad, una actitud atribuida convencionalmente al egoísmo masculino. Desde el novedoso prisma que sugiere Parra la mujer no sale huyendo después de descubrir un supuesto pecado escandaloso, sino que se recrea en él pese a experimentar cómo se mancilla el honor genealógico, y lo acepta en tanto que responde a una urgencia personal, pues se goza íntimamente ella en su mismidad, desde el presentimiento interno de haber vivido la comprensión plena del deseo que conduce al hombre a un desenfreno adúltero. El poema dice:

> Si, al final,
> ha de comer la tierra tus delicados huesos,
> y ha de dormir tu boca como una orquídea tierna
> debajo de raíces y lianas, qué importa
> que estés tan descubierto y accesible,
> que encauces tu savia en otros surcos,
> que te des a pedazos cada noche
> como Profana, y Cruel, y Santa Forma.
> Si, al final,
> has de ser a despecho de tu carne radiante
> y de todo el deseo con que te he coronado
> espléndido despojo que posea la muerte… (1996, p. 37)

La aceptación estoica de la infidelidad, hecho al que se resigna la poeta por irremediable, podría albergar en su profundidad de sentido la respuesta equivalente con que la mujer responde a tal afrenta. De modo que, siguiendo la ley del talión, el yo poético de Parra parece contemplar la posibilidad de la infidelidad para sí misma, devolviendo el rito del deseo a una periferia de ocultamiento para dar vigor y magia al

interés sexual que le despiertan otros hombres con los que ha de entablar futuros encuentros sexuales. Por tanto, la aceptación de la infidelidad lleva implícita una manera de desenvolverse discordante con la convencional reprimenda del desacato marital, pues, en realidad, cabría pensarse un plan de venganza para dar rienda suelta al placer, y más aún si consideramos que, efectivamente, la cláusula condicional «si, al final, ha de comer la tierra tus delicados huesos» plantea un *carpe diem* de resignación del que ella también participa (bien por venganza, bien por convicción absoluta). La justificación de la infidelidad es, por tanto, un cheque en blanco para actuar también la mujer de manera equivalente a la del hombre, en busca siempre de la justicia poética. En cualquier caso, estamos de acuerdo con el planteamiento que hace Antonio Aguilar, según el cual

> las poetas no se limitan a ofrecernos solamente esa nueva imagen de la mujer, provocadora, combativa y libre para mostrar sus deseos sexuales, sino que también son capaces de mirar a su alrededor y observar críticamente las múltiples facetas que constituyen el universo femenino, muchas veces contradictorio, pero siempre dinámico y en perpetuo cambio (2018, p. 34).

3.3. Isabel Bono y la cortesía de la sinceridad

Finalmente, el poema «Gracias por su visita», de Isabel Bono, pertenece a la antología *23 Pandoras. Poesía alternativa española*, preparada por Joaquín Lloréns. En él se conjuga el tabú de la masturbación femenina desde una madurez reflexiva que antepone la liberación sexual a la sombra de una moral inmóvil. El poema, breve pero rotundo, dice:

> Antes de despedirse
> a ella le hubiese gustado
> que él le preguntara
> —¿te has masturbado alguna vez
> pensando en mí?
> Ella habría dicho
> —esta noche
> será la primera vez. (2009, p. 29)

Así, la práctica del onanismo en la mujer se enuncia como apología del autoplacer desde una técnica dialogal, donde el interrogante se convierte en honda pretensión de yo poético femenino. La respuesta desvela la espontaneidad y la franqueza de un acto humano que no necesita explicación, pues el decoro responde, en este contexto, a cumplir con la propia naturaleza instintiva de la satisfacción sexual. La musa, ahora mujer *diciente*, queda habilitada como persona liberada de lastres convencionales, y se ubica en una senda de progreso poético y social en cuya puesta en marcha la sororidad representa un valor máximo. Por eso el poema de Bono resulta disruptivo y eficiente: porque ya no se le puede aplicar a la mujer el sentimiento de culpa ni se le puede someter

a un adoctrinamiento férreo por el pecado cometido, ni tampoco inculcarle la necesidad de ser una persona decente (Foucault, 2000). Por tanto, la nueva concepción de la idiosincrasia creadora implicaría un firme propósito de plenitud y el afán de querer trascender el hecho poético desde la experiencia directa. Sin reparar, jamás, en prejuicios ni preceptos obsoletos de conducta. Máxime cuando la poesía abre sus alas albergando en su extensión lo posible y lo imposible.

4. CONCLUSIONES

Se puede concluir, entonces, que resulta razonable proponer la transmutación de musa a mujer *diciente* en función de los tres criterios establecidos en el presente trabajo, a saber: (i) la génesis occidental del poema lírico iniciado con Safo, (ii) la existencia del alma como conocimiento universal, y (iii) la musicalidad inherente del lenguaje. A partir de la atenta lectura del pensamiento literario de María Zambrano creemos que la poética (en sentido abarcador) constituye un ejercicio de sensibilidad y razonamiento que sublima la circunstancia de cada tiempo histórico. Cuando la filósofa malagueña señala que «el poeta antes que nada y ante todo es hijo» (1993, p. 106), se está implantando una genealogía a la que pertenece tanto la mujer como el hombre. De hecho, la consolidación de la idiosincrasia de la mujer creadora durante siglos es incontestable, y las referencias que apelan a sus producciones poéticas forman parte del legado universal de la historia literaria. Esto se puede observar en la tematología relacionada, por ejemplo, con la contemplación mística, la maternidad, la dulzura del amor o el deseo sexual. Precisamente con las tres poetas seleccionadas (Mercedes Escolano, Josefa Parra e Isabel Bono) se pone de relieve la vindicación poética a partir del deseo sexual. El compartido cosmos femenino entre las tres autoras opera, a nuestro juicio, como reparación histórica de los discursos literarios que tergiversan la raíz del interés temático en la escritura de mujeres. Por tanto, el concepto de musa (aunque vigente) no se limita a su pasiva función intemporal de despertar inspiraciones ajenas, sino que ocupa un papel activo en la sociedad literaria universal donde interactúa con voz propia. Y así, con esa voz personal, se reconstruyen versiones literarias desde la óptica femenina, acorde, por supuesto, con las relaciones de términos que involucran la red tematológica aludida. Con los tres criterios operatorios establecidos, por tanto, consideramos pertinente hablar de la actualización del concepto de musa, pues el símbolo identitario de la mujer creadora es su talento expresivo, su plasmación musical, su virtuosismo sincero. Zambrano dirá, con acierto, que «la poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo» (1993, p. 110). En definitiva, se comprende bien cómo las contribuciones poéticas, en general, han de asentarse sobre el sentido de no anulación, pues la literatura (como dominio expresivo) exige una racionalidad de integración propia

de su espíritu humanista. Y, qué duda cabe, la mujer en el hacer literario representa tal integración bajo el signo del compromiso y del talento.

OBRAS CITADAS

Aguilar, A. (2018). *De deseada a deseante. La imagen de la mujer a través de la poesía escritura por mujeres (1953-2016)*. El Toro Celeste.

Escolano, M. (2002). *Islas*. Ediciones La Palma.

Estay Stange, V. (2024). La desobediencia en femenino: por la memoria, la verdad y la justicia. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 21, 2, 105-126.

Estévez Regidor, F. (2022). *Las voces del texto: teoría, poética y comparatismo europeo*. Comares.

Foucault, M. (2000). *Los Anormales: Curso en el Coliége de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica de Argentina

García, A. (2005). *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética*. Pre-Textos.

García Faet, B. (2023). *El arte de encender las palabras. La dimensión conmovedora de la poesía*. Barlin Libros, Colección Paisaje.

Lloréns, J. (2009). *23 Pandoras. Poesía alternativa española*. Baile del Sol.

López Domínguez, V. (2024). El uso de categorías femeninas en la elaboración de la idea de razón poética en María Zambrano. *Devenires*, 49, 85-105.

Martínez González, F. (2011). Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 10, 17-21.

Ordóñez Ferrer, C. (1975). *La mujer en el mundo de la poesía*. Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 35, 175-210.

Parra, J. (1996). *Elogio a la mala yerba*. Visor.

Satz, M. (2017). *Pequeños paraísos. El espíritu de los jardines*. Acantilado.

Velasco Rengel, C. (2022). Interpretar a María Zambrano: una voz poética que se sale del silencio. P*oéticas: Revista de Estudios Literarios*, 14¸ 59-73.

Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

EL FEMINISMO EN LOS ENSAYOS Y LAS POESÍAS DE LAS ESCRITORAS GITANAS ACTUALES

Coral Azofra Loza
Universidad de La Rioja

1. CONTEXTO DE LA COMUNIDAD GITANA EN ESPAÑA

El antigitanismo es una realidad en España. Frente a la homogeneización opresora con la que se describe a la comunidad gitana desde la población hegemónica, las letras de sus autores y cantautores descubren al mundo payo la variedad de matices que existen en el sentir gitano. La intención de este escrito es, ante todo, la de reconocer y valorar las artistas gitanas, partiendo de la base del entendimiento y la comprensión hacia una comunidad que ha sufrido toda una historia de racismo institucional, cultural y social, tanto en España como en el resto de, sobre todo, Europa.

El antigitanismo social y mediático tiene ya sus primeras bases de perpetuación en los colegios. No se integra la historia del pueblo gitano en las aulas y tampoco se incorpora ningún referente gitano en las disciplinas, a pesar de existir varios. Estudios como el de García-Espinel (2015) sobre las contribuciones, históricamente silenciadas, de la mujer gitana a la ciencia, a la política y a la mejora social nos lo certifican. Junto a esto, se repite una situación de exclusión y precariedad en las familias de estos estudiantes, por lo que termina siendo consecuente el absentismo escolar de los menores que pertenecen a la comunidad. Los datos institucionales aproximan la cifra de 650.000 personas gitanas en el España. Solamente un 10 por 100 de la población gitana completa sus estudios secundarios o superiores. Cabe señalar que los datos sobre la población gitana son siempre aproximados y/u orientativos, pues no hay manera de computarlos exactamente sin que exista el peligro de que los resultados se utilicen para fines racistas (Filigrana, 2022, p. 68). Noelia Cortés (2022, p. 75) afirma al respecto de esta situación que «el alumnado gitano tiene motivos de peso para sentirse poco integrado en el sistema educativo» y que «el sistema tiene que considerar que la historia gitana es igual de importante y los gitanos igual de humanos». Se aprecia imprescindible

la inclusión de historia y referentes gitanos, tanto en las programaciones educativas como en el imaginario cultural social español.

2. LAS AUTORAS GITANAS

La literatura escrita por autores gitanos pertenece todavía a una cultura minoritaria e incluso más todavía lo hace la literatura escrita por autoras gitanas. En este trabajo se estudiará, concretamente, obra escrita por autoras gitanas españolas, con la intención de comenzar a indagar en esta literatura gitana española sin menospreciar desde el inicio a las escritoras femeninas. Como cita Gerda Lerner en *The Challenge of Women's History* (1979):

> Las mujeres se han quedado fuera de la historia no por conspiraciones malignas de los hombres en general o de los historiadores en particular, sino porque nosotras hemos considerado la historia en términos centrados en el hombre. Hemos pasado por alto a las mujeres y sus actividades porque formulamos preguntas a la historia que son inapropiadas para las mujeres. Para rectificar esto, e iluminar las áreas oscuras de la historia, debemos, durante un tiempo, enfocarnos a una investigación centrada en la mujer. (Sánchez Dueñas, 2009, p. 216)

Sobre cuestiones de autorías femeninas gitanas existen ya estudios que incorporan a Papusza, a Nina Dudarova, a Olga Pankova, etc. (Stefanovsky, 2022). Sin embargo, escasean los estudios sobre escritoras gitanas dentro del territorio peninsular hispanohablante. Ocurre que la autoría gitana en España no empezó a explicitarse por escrito hasta bien entrado el siglo XX. La tradición cultural y artística de la comunidad se transmitía oralmente. Fundamentalmente, eran las mujeres las encargadas de mantener ese patrimonio y trasladarlo de generación en generación (Filigrana, 2022, p. 129). Los cantes eran anónimos y no resultaba prioritario mantener la autoría de los mismos, lo que funciona en consonancia con los valores comunitarios y comunales sobre los que se asienta la comunidad. Sin embargo, en ese siglo XX la comunicación entre lo payo y lo gitano se fortaleció, sobre todo a partir de la influencia de Lorca en el panorama cultural. Puede que, en parte, por ello, algunos de los artistas gitanos empezasen a reconocerse por su nombre fuera de los ambientes propios de la comunidad.

Tras los nombres de hombres que fueron surgiendo (Camarón, Heredia Maya, Ray Heredia…), bien sea como cantautores o como escritores —la diferencia nunca ha sido necesaria en lo gitano— surgió una autora española y gitana que publicó y que se definió a sí misma como rapsoda: Paca Torres. Nació en Écija, Sevilla (España) en el seno de una familia gitana en 1961. Su padre era también poeta y fue quien la introdujo en las actividades culturales y le inculcó la lectura y la rapsodia desde los ocho años.

Actualmente, vive en Palma del Río, Córdoba (España). Entre sus obras está *Verde y azul* (1986), primer libro publicado por una mujer gitana en España según el periódico *Nevipens Romaní* (Torres, 2012, p. 185). En esta obra se presentan 29 poemas, cada uno con un preludio narrativo. Su estructura temática se divide en dos partes: en la primera mitad del libro se encuentran los poemas que Paca Torres le escribe a sus allegados y a Écija (pp. 1-23) y en la segunda parte (pp. 25-76) el yo poético comenta los sentimientos que surgen al ser una mujer gitana y madre viviendo en España. Posteriormente, Paca Torres publica otro poemario denominado *La libertad de una mujer gitana* (2012). Ambas obras son autopublicaciones. Sus poemas, directos, emotivos y de una sencillez magnífica, reflejan la cualidad de rapsoda con la que a la autora le gusta autodefinirse.

Tenemos también a Noelia Cortés, una poeta y activista gitana nacida en 1996 en Almería. Colabora en diversos medios digitales, como Pikara, Kamchatka o La Última Hora (*Noelia Cortés. La higuera de las gitanas*, 2022). Ha escrito dos obras independientes, su primer poemario, *Del mar y la muerte* (2021), y un ensayo, *La higuera de las gitanas* (2022), en el cual, con un gran lirismo, examina el racismo gitano y el feminismo institucional (Correa, 2022). Justamente en la presentación de este ensayo celebrada el sábado 21 de enero de 2023 en Úbeda, Jaén, se apreció que esta potencia contracultural de Noelia está irritando a algunos, pues una espectadora protagonizó una escena estridente al oponerse a los argumentos de Noelia y negar la existencia del racismo hacia los gitanos (Losada, 2023). Noelia Cortés sigue escribiendo y también colaboró en *Flores para Lola* (2023), obra que reúne ensayos de diferentes autores que retratan a Lola Flores con una mirada queer y/o feminista. Toda su escritura posee un potente corte autobiográfico. Por ejemplo, su poemario *Del mar y la muerte* (2021), publicado por la ahora extinguida editorial independiente La Carmensita, refleja lo que supone vivir como parias en la sociedad moderna antigitana. De acuerdo con la terminología de Hannah Arendt (1944, pp. 99-122), se considera «parias modernos» a aquellas personas a las que se les niega, de manera sistemática, la posibilidad de participar del mundo común, pero al mismo tiempo están dotadas de capacidad de acción, a pesar de la marca de exclusión. El reflejo de la comunidad y las vivencias gitanas será uno de los ejes principales de las poesías, pero no es el único reseñable de ellas. En sus versos se conjugan discursos mitocríticos, sociocríticos, ecocríticos y feministas con la más canónica tradición literaria universal y peninsular.

Además de las ya mencionadas, existen más autoras gitanas españolas que todavía falta encontrar y estudiar. Entre otras, tenemos a Abigail Peralta (Logroño, 1999), escritora, activista y filóloga, que ha publicado el cuento «Pacto de magia y sangre» en la antología *Magical Girls* (2022), donde recupera y reescribe la Gran Redada (o Prisión General de Gitanos) promulgada por el marqués de la Ensenada en 1749, el mayor intento de exterminio del pueblo gitano en la historia de España. Otra autora muy

popular en la red social *X* es Lola Cabrillana (Málaga), escritora, maestra y activista gitana, que ha publicado novelas como *Voces color canela* (2020), *La maestra gitana* (2023) o *Las cuatro esquinas del mar* (2024).

También existen autoras no solo de literatura, sino de ensayo académico, que intentan enfrentar la discriminación desde el discurso sociológico, histórico y/o científico. Una de ellas es Pastora Filigrana (Sevilla, 1981), licenciada en Derecho, especialista en Derecho Laboral y Sindical, experta en Derecho de Extranjería, activista por la Defensa de los Derechos Humanos, feminista y mestiza gitana. Ha escrito ensayos como *Descolonizar y despatriarcalizar Andalucía. Una mirada feminista gitana-andaluza* en *Miradas en torno al problema colonial* (2019), *Desafío, el virus no es el único peligro* (2020) y *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (2022). En este último ensayo, Filigrana (2022, pp. 5-6, 13) propone que, para salir del sistema-mundo (concepto que une el sistema civilizatorio capitalista al imaginario ideológico que lo sostiene [Filigrana, 2022, p. 13]) que se sustenta sobre la pobreza de dos tercios de la humanidad, podríamos inspirarnos en las formas de cooperación y resistencia históricas de los gitanos al modelo de producción y consumo. Para razonarlo, repasa toda la historia peninsular gitana. Ha prologado también ediciones de obras que son pilares fundamentales del feminismo interseccional, como la edición de 2022 de Akal de *Mujeres, raza y clase*, de Angela Davis.

3. EL FEMINISMO GITANO

El discurso feminista gitano existe desde hace bastante tiempo, a pesar de que desde el discurso hegemónico blanco una de las grandes acusaciones vinculadas al antigitanismo sea el machismo. El problema principal de esto es que la acusación se hace desde el feminismo blanco, con los criterios de este. El patriarcado es uno, universal e institucional que oprime a la sociedad de manera estructural (el machismo atenderá a la realización individual del acto, lo que no defiende el relativismo moral que justifica las prácticas de opresión machista). Además del patriarcal, hay otros ejes de opresión (clase, raza) que pesan sobre estas mujeres gitanas que provocan que los dilemas de género tengan que abordarse desde una perspectiva diferente. ¿Cómo se le puede exigir a una mujer gitana que luche por sus metas laborales si su inserción en el mercado laboral parte de ser extremadamente más complicada que para una mujer blanca? El feminismo interseccional será el funcional y desde el que se discutirán estos dilemas desde el activismo gitano, muy activo desde hace décadas. En 1990 surge en Granada la primera Asociación de Mujeres Gitanas y se ha mantenido la formación de estas asociaciones en el tiempo (Fakali, Ververipen…). La primera en denominarse

feminista fue la Asociación de Gitanas Feministas por la Diversidad, en 2017 (Filigrana, 2022, p. 111).

Desde estas asociaciones, así como desde los feminismos gitanos, queda patente que los ejes racistas, antigitanos y patriarcales están sumamente intrincados. El pueblo gitano es en España un claro superviviente de la homogeneización étnico-cultural-religiosa de la nacionalidad española. Los gitanos se resistieron a vender la fuerza de trabajo a cambio de salario desde el principio y se resisten a este sistema anti-vida incluso actualmente (Filigrana, 2022, p. 21). Esta resistencia provocó que les estigmatizasen históricamente como vagos, rebeldes, oportunistas o maleantes. La aniquilación de las estrategias culturales basadas en la autonomía productiva, en pos del «civilizado» proyecto económico liberal, ha sido el centro de las normativas legales antigitanas. Por mucho que se les persiguiera (pena de galeras, reclusiones, etc.), no se lograron los objetivos y muchas de las personas gitanas continuaron con su vida errante y con su forma autónoma de obtener los bienes necesarios para la vida sin servir a los dueños de las tierras. El ansia de libertad parecía ser más grande (Filigrana, 2022, pp. 30-32). Hay una soleá popular que lo define bien: «Desgraciaito de aquel / que come pan de mano ajena, / siempre mirando a la cara / por si la pone malita o buena» (Machado y Álvarez, 1975).

En relación con la supervivencia de esta comunidad y su libertad, los rasgos culturales de uniformidad comunitaria que se mantienen son varios y muy potentes. Atacando estos rasgos, se ataca una historia entera de rebelión contra la represión. Filigrana escribe su ensayo *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista* (2022) con el lenguaje académico en el que se lee en los círculos hegemónicos con la intención (tal y como se informa en la contraportada) de que se empiecen a percibir todos los matices que merecen ser percibidos cuando se juzga tan ligeramente toda una comunidad entera desde posiciones opresoras, tanto actuales como históricas.

4. EL MODELO DE MUJER GITANA EN LA LITERATURA Y EL ARTE

El modelo de la mujer gitana se ha construido históricamente como «lo otro» antagónico a lo largo de la historia, como se concluye tras análisis como los de Berná Serna (2019). Entre los siglos XV–XIX el ideal hegemónico de mujer era el sumiso. En contraposición, el tópico de la gitana era el de una mujer libre y emancipada. En el siglo XX, el ideal hegemónico pasó lentamente a ser el de mujer independiente y liberada y el modelo de la gitana viró hacia el de una mujer dependiente y confinada en su propia comunidad. Estos modelos solo se han roto en el caso del exotismo aportado al tópico de la gitana andaluza, en el que tampoco es que se sitúe a estas mujeres como sujetos

pensantes, sino que se las mantiene como objeto (deseado, pero objeto, al fin y al cabo). Esta unificación en las formas artísticas alimenta el imaginario social y cultural, lo que era útil, en principio, para la homogeneización étnica y cultural blanca y católica que comenzaron los Reyes Católicos. En la historia, la mujer gitana ha sido atacada porque se ha considerado la raíz del problema por ser reproductora de cuerpos y cultura de su pueblo (Filigrana, 2022, pp. 125-129).

La homogeneización que se realiza desde lo hegemónico hacia las consideraciones de lo gitano es la base del racismo que impera actualmente. Noelia Cortés explica la forma en la que los payos miran a los gitanos de la siguiente manera:

> Se considera que el gitano es primitivo, zopenco, salvaje y cerrado al progreso. Que el pueblo gitano consta de una sola forma de pensar y razonar, aunque sea lógico suponer que cada ser humano tenga la suya […]. Si han conocido a un gitano de mentalidad conservadora, todos los gitanos lo serán. Si han conocido a un gitano adelantado a su época entonces será una excepción, será que se ha rodeado de payos que le han guiado hasta la luz. (Cortés, 2022, p. 106)

La manera en la que desde la disciplina literaria se puede comenzar a romper con este tópico de la gitana es leyendo aportaciones que describan mujeres gitanas con todos sus matices. Ya se han dado algunos nombres de autoras en las que podemos mirar estas figuras. Varikas (2011, p. 123) extrapola el concepto de «paria moderno» ya mencionado de Hannah Arendt a otras marginalidades (negros, esclavos, gitanos, mujeres, judíos, indígenas, homosexuales, inmigrantes, etc.) y estudia esta figura en la literatura, exponiendo que el paria literario encarna, al mismo tiempo, una crítica social y una rebelión contra la injusticia. Esta figura recoge la singularidad de la experiencia humana del paria como otredad radical y, a la vez, rebela la dificultad de concebir la diversidad y pluralidad humanas como partes esenciales del sistema social y político actual (2011, p. 123). Será posible analizar la figura de este paria literario siempre que no se base en un tópico, por lo que una gran manera de comenzar puede ser escuchar la variedad de descripciones de la mujer gitana que hacen sus autoras. Por ello, por añadir un ejemplo, a partir de aquí se referirá lo que Noelia Cortés discute sobre feminismo en sus escritos.

4.1. El modelo de mujer gitana feminista de Noelia Cortés

No se puede citar a Noelia Cortés y no mencionar también el feminismo, ya que uno de los focos principales de su activismo en redes sociales es el feminismo gitano. La propia lectura de la obra de la autora contribuye en sí misma a la lucha feminista por los caracteres de mujer y de gitana de Noelia Cortés. Si el feminismo realmente aboga por atender a todas las mujeres (feminismo interseccional), sean de la clase y raza que sean, debe implicar el cuestionamiento del sistema económico capitalista. La relación entre el racismo, la explotación económica de los trabajadores y la opresión social de las

mujeres es sistémica (Davis, 2022, p. 86). Dado que el poemario *Del mar y la muerte* de Noelia Cortés dialoga y cuestiona los asuntos de los trabajos precarios de los gitanos (actualmente y a lo largo de la historia) y el tema del antigitanismo, ambos desde un yo poético femenino y con una preocupación patente por la posición concreta de la mujer, se puede asumir que el poemario nace de un compacto pensamiento feminista interseccional. En *La higuera de las gitanas* esta defensa es directa, pues Noelia Cortés (2022, pp. 22-25) comenta explícitamente el caso de Virginia Wolf, trayendo a discusión el rechazo histórico de las mujeres blancas, incluidas las feministas, por reconocer las luchas de las empleadas del hogar. Virginia Wolf, al no ofrecer a su criada días libres festivos, estaba ejerciendo la misma opresión contra la que protestaba. Este comportamiento contradictorio no carece de explicación, pues las personas que trabajan como sirvientes, generalmente, son consideradas inferiores a los seres humanos. Para Hegel (2017), el empeño constante en aniquilar la conciencia del esclavo es consustancial a la dinámica de la relación amo-esclavo (o señora-criada). Probablemente, Virginia Wolf no era consciente de su propio papel activo como opresora, pues consideraba a su sirvienta como una mera prolongación de sí misma (Davis, 2022, pp. 122-123). Una de las soluciones que se propone a este tipo de opresión es el derecho a la educación de las clases bajas y racializadas. Tanto es así que, según se recogía literalmente en un código de las normas que regían la esclavitud (en este caso, la negra), «enseñar a leer y a escribir a los esclavos tiende a sembrar el descontento en su ánimo y lleva a la insurrección y a la revuelta» (Goodell, 1853, p. 321). Noelia Cortés sí que muestra esta necesidad de que el conocimiento llegue a todos los gitanos y de su derecho a la educación, como se lee en «Que se callen los sabios» (2021, p. 19), con el verso «robo el fuego a los de lo alto, y a mis gitanos se lo entrego» (v. 13). La preocupación de la autora por la educación de los menores gitanos es explícita. Por ejemplo, en *Flores para Lola* (2023, p. 50) explica que «el resto de los gitanos [los no famosos] no son bienvenidos ni en las escuelas, pero no por ello dejan de atribuirles el tópico de su analfabetismo y sus pocas ganas de "integrarse"».

Las figuras femeninas simbólicas, mitológicas o literarias de sus escritos (Hécate, Ofelia, Perséfone, Hécate, la Luna, Sylvia Plath…) se presentan siempre como personas fuertes y autosuficientes respecto a los hombres, tanto en su actuación histórica como en la diaria de la cotidianidad. Como muestra de que, efectivamente, las mujeres gitanas obedecen a estas características de fuertes y autosuficientes (son a las que, en concreto, está aludiendo Noelia Cortés), se puede señalar aquí una de las grandes hazañas históricas realizadas por las ellas. Uno de los golpes más bizarros sufridos por la comunidad fue la Gran Redada acaecida el 28 de junio de 1749, día en el que se dictó prisión general para todos y cada uno de los gitanos y gitanas. La mayor resistencia al suceso la protagonizaron las gitanas. Su encarcelamiento se llevó a cabo en diferentes

presidios y Casas de la Misericordia de la geografía española. En un primer momento, las autoridades fueron más permisivas y las presas gitanas pudieron compartir amistad y trabajo en los talleres. Los mandatarios, incómodos por la desenvoltura con la que se trataban entre ellas, impusieron medidas más estrictas (Filigrana, 2022, p. 37). La razón oculta detrás de esta incomodidad fue, muy posiblemente, la intención de paliar los rumores, chismes, canciones, gestos, parodias y burlas que las gitanas utilizaban para socavar la autoridad de los regidores y de otros responsables de su custodia (Martínez Martínez, 2018). No todas las quejas fueron en vano, pues consiguieron que les pagasen por su trabajo en el telar, etc. El éxito de esta conflictividad sindical reforzó la conciencia colectiva de estas mujeres y marcó su resistencia. Los sabotajes y protestas protagonizados por ellas fueron organizados y conscientes. Según los testimonios de los carceleros, destrozaron el mobiliario, hicieron jirones sus ropas y las ropas de las camas para atascar los pozos y las cañerías… Los castigos físicos y los suplicios no funcionaron para doblegar la resistencia organizada por un grupo humano sólido de mujeres (Filigrana, 2022, pp. 37-38). El espíritu luchador de estas mujeres a lo largo de la historia es encomiable. Manuel Martínez Martínez define la resistencia que presentaron las mujeres a la Gran Redada de la siguiente manera:

> Así, en la constancia por preservar su identidad étnica y sus valores culturales, lograron crear una complicidad que afianzó su espíritu de superación, su autoconfianza y la solidaridad grupal de prácticamente la totalidad del contingente de mujeres. De tal forma que cada uno de los actos individuales de rebeldía acabó convergiendo en un proceder mancomunado, sin que las represalias económicas y castigos corporales pudieran impedir la experiencia liberadora que suponía su indocilidad, expresión de su reivindicación para la recuperación de su dignidad, su libertad, su familia y su modo de vida. (Martínez Martínez, 2018, p. 40)

Esta y otras estrategias de supervivencia que los diferentes grupos de gitanos han utilizado históricamente son sobre las que luego se han sostenido los estigmas, los estereotipos y la exotización. Por ejemplo, otro método de supervivencia de los primeros grupos de gitanos parece que fue el de la representación, es decir, el hacerse pasar por peregrinos religiosos, por duques, etc. También fueron la situación de pobreza, la persecución y la situación social las que obligaban (y aún obligan) a ciertas mujeres a dedicarse a la lectura de manos, etc., dando lugar al estereotipo de las mujeres gitanas como brujas o hechiceras. Vemos este hecho problematizado en varios poemas, como «Que se callen los sabios» («Las que son como yo / soy por dentro, les leen la fortuna en las manos» [p. 19, vv. 5-6]) o «Pájaro de voz» («¿Por qué creen / que aquí solo hay venenos y brujas?» [p. 17, vv. 5-6]). Estas estratagemas se hacían para sortear las normativas gitanas que se iban dictando. La actuación de las mujeres en la Gran Redada, que ahora observamos con admiración, acrecentaría la identificación de las gitanas como brujas o similares, pues por aquel momento el modelo de mujer era muy

sumiso. Sea como fuere, el resultado de este tratamiento del tema brujeril en *Del mar y la muerte* conlleva la resignificación positiva del estigma de bruja que portaban y portan las gitanas, que aquí siguen quedando definidas como brujas, pero significando esto que son mujeres rebeldes, valientes, inteligentes y astutas.

La exotización social del gitano se ha reproducido tanto cultural como ideológicamente. Se han idealizado unas características (la música, el arte, el profundo sentir, la vestimenta, el esoterismo, etc.) a la vez que se ha olvidado que estas acompañan irremediablemente a un contexto que se ha descartado en esa exotización y/o apropiación. Ese contexto marginal descartado lo comprende la pobreza, el racismo, la precariedad social, etc. Lo describe pormenorizadamente Noelia Cortés en el poema «Ruego» (Cortés, 2021, p. 47) y podemos verlo en los siguientes versos, en los que presenta a la mujer gitana como una marioneta exótica: «Como una santa / que reza en su patio, / entre flores mal cuidadas / y manchadas de ceniza, / viéndose a sí misma / en blanco y negro / y con velo de encaje / sobre la cara sucia y pulcra» (vv. 1-8).

El respeto de Noelia Cortés por las mujeres gitanas en la historia queda patente en toda la obra. La autora dedica *Del mar y la muerte* «A todas las mujeres gitanas que soñaron y sueñan con escribir» (Cortés, 2021, p. 11). Como menciona ya Correa (2022) en su artículo, el pensamiento de lo que habría podido ser y no fue orbita en todo lo amplio de la producción de la autora. La pena que trae el recuerdo y la necesidad de reivindicar a las que ya se fueron está ahí siempre. Lo vemos también en el poema «Que se callen los sabios» (Cortés, 2021, p. 19): «Si fuera analfabeta, igual de digna fuera, mucho más que los / sabios» (vv. 19-20), en donde queda enfatizado el género masculino de los sabios frente al femenino del yo poético. Muestra de todo ello es la cantidad de referencias a Rosa Contreras Salazar, abuela de Noelia Cortés. Se reivindica, entre otras, su figura de mujer trabajadora («manos de campo y de hambre» [«Ouroboros», v. 14]). Precisamente, Noelia Cortés recupera también su persona en la propuesta feminista vital con la que finaliza *La higuera de las gitanas* (2022):

> Creo que el camino es visitar las higueras ajenas y trenzar un vínculo de comprensión y memoria entre todas, como los gitanos canasteros trenzan el esparto. Mi abuela nunca puedo ir al colegio, pero sabía trenzar el pelo en cinco espigas, que para mí albergan toda la sabiduría del feminismo: «el feminismo es una trenza de cinco espigas». (Cortés, 2022, pp. 120-121).

Además de la abuela, la otra figura que Noelia Cortés integra en sus poemas es la de la madre: «[…] Me llama / como nos llama la voz de una madre» (La sombra azul de la Luna», vv. 4-5). Esta exaltación y admiración por las figuras familiares femeninas que presenta la autora en *Del mar y la muerte*, tanto de las madres como de las abuelas, se puede observar desde la teoría interseccional feminista. Cabe indicar que, aunque en el

poemario no aparezca ninguna figura familiar masculina, la autora las recuerda en *La higuera de las gitanas*.

Las defensas feministas realizadas en el siglo XX por la búsqueda de las mujeres de sus carreras para autorrealizarse fuera del matrimonio solo podrían cumplirse limitando y planificando los embarazos. Esta visión estaba rígidamente unida al estilo de vida de la clase media y burguesa, que no estaba inmersa en la lucha básica por la supervivencia económica. Hacia finales del siglo XIX, la tasa de natalidad de la población burguesa había disminuido, lo que no había sucedido entre las familias de las clases más bajas. Progresivamente, se asumió que las mujeres pobres, tanto racializadas como no racializadas, tenían la «obligación moral de reducir el tamaño de sus familias». Así, lo que se demanda como un «derecho» para los privilegiados venía a interpretarse como un «deber» para los pobres (Davis, 2022, pp. 247-248). Noelia Cortés, al recordar, entre otras, la figura de su abuela, que fue madre, trabajadora y pobre, recupera implícitamente el derecho fundamental a la reproducción de la mujer racializada y pobre.

Otro de los dilemas que refleja *Del mar y la muerte* es la problemática de ser mujer, gitana y escritora. Los tres ejes confluyen en el denominado síndrome de la impostora. Esta situación la retrata el yo poético en el poema «No tienes reflejo» (Cortés, 2021, p. 16), donde se lee: «Se me enreda un nudo marinero / en la falda de la lengua; / no tengo riqueza literaria, no es lo mío» (vv. 4-6). El desprecio social hacia las gitanas también conlleva que la autora escriba poemas como «Luto de agua» (Cortés, 2021, p. 20), en el que el odio del yo poético para consigo misma se refleja en versos como: «He querido arrancarme las facciones / […] / Cuando adquiera la belleza / de la joven muerta en tragedia / ¿te pareceré valiosa, entonces?» (v. 1). Esto supone también una crítica al desconocimiento de las artistas en vida y a la consecuente necesidad de la actuación de la muerte para la valoración de la figura de la escritora, tal y como ocurrió con Sylvia Plath, gran referente de la autora y eje conductor del ensayo *La higuera de las gitanas*. Sin embargo, Noelia Cortés, sobreponiéndose a todo lo que han predicado los académicos históricamente, avisa de lo siguiente: «soy mujer homérica y virgiliana, poeta / gitana y órfica; oceánide shakesperiana coronada en un estanque.» («Que se callen los sabios», vv. 17-18).

Relacionada con su faceta de escritora, otra disyuntiva tratada en *La higuera de las gitanas* es el reduccionismo de los temas que se le posibilitan a la autora como potenciales al escribir. Ella relata que le parece vital hablar de identidades gitanas, pero que, de vez en cuando, quisiera que la llamasen para hablar sobre literatura o sobre feminismo: «Sólo puedo ser aquello [gitana], y no el resto de cosas que hay dentro de mí», «"Yo" soy mucho más que aquello a lo que buscan reducirme», «¿Estoy "yo" a tiempo de escribir mi propia literatura en igualdad a las demás?» (Cortés, 2022, pp. 61, 66, 69).

De todo lo anterior se percibe que la poesía de Noelia Cortés es femenina. El yo poético es un yo femenino («Desde mi páramo diquelo los mares, / descalza […]» [«La sombra azul de la Luna», vv. 1-2) o trata problemáticas que lo son, como lo molestas que resultan socialmente las mujeres que expresan sus sentimientos en público («Las uñas viejas / de la mujer que llora, / tan ruidosas, / le están quebrando / las manecillas / del pecho» [«Ruego», vv. 27-32]). Las figuras que aparecen también son generalmente femeninas (abuela, madre, autoras, etc.). Además, los órdenes simbólicos (las serpientes, la Muerte, la Luna…) y mitológico de la autora («He venido a que miles de Ariadnas / tiren de mis costuras hacia otros laberintos, / donde los hombres no las extingan» [«Justicia», vv. 7-9]) son principalmente femeninos. Por tanto, lo que se lee es una experiencia de mujeres (y, además, gitanas).

5. CONCLUSIONES

El feminismo gitano no puede partir de los mismos presupuestos del blanco, así como el análisis literario de la figura del gitano no puede reducirse actualmente a los del tópico del gitano o la gitana históricos. La cantidad de autores y autoras españoles de esta comunidad aporta cantidad de matices suficientes como para ampliar la visión reductora y homogeneizadora que parece abrumar tanto el imaginario social como el artístico y el cultural.

Se ha mostrado en este estudio el artificio sobre el que se sustenta el arquetipo de la gitana, así como se ha expuesto que los intereses que lo han sustentado históricamente eran económicos o sociales. Los estereotipos no han surgido de la nada y se han solidificado sin tener razones sociales detrás para ello. Se prevé que lo más útil para la ruptura de esta amalgama unificada será empezar a escuchar a autores y, en este caso, sobre todo, a autoras gitanas que describen yoes líricos, personajes, etc. con la correspondiente individualidad que les caracteriza como personas.

Se ha comenzado esta intención con el análisis feminista literario inicial de los escritos de Noelia Cortés. De acuerdo con el activismo de la autora en las redes sociales y con el pensamiento anticapitalista y antirracista, ella participa de un feminismo interseccional. Las cuestiones tratadas en los versos se problematizan desde un yo poético femenino que se expresa en base a órdenes simbólicos y mitológicos principalmente femeninos, que reivindica la figura de sus antecesoras gitanas, que defiende, entre otros, el derecho fundamental a la reproducción de la mujer racializada y pobre y que describe problemáticas femeninas actuales, como el síndrome de la impostora.

Este análisis pertenece al de una escritora que, además, es mujer y gitana. Diferirá por completo de otra autora que parta de estas dos mismas características, pero que

tenga muchas otras. Se intentará conseguir así la descomposición de la homogeneización racial y cultural que todavía impera alrededor de la comunidad gitana.

OBRAS CITADAS

Arendt, H. (1944). The Jew as Pariah: A Hidden Tradition. *Jewish Social Studies*, *6*(2), 99-122. https://hannah-arendt-edition.net/vol_text.html?id=/3p_III-008-JewAsPariah.xml.

Berná Serna, D. (2019). Públicas, brujas y sumisas. La mujer gitana en los discursos de alterización europea hasta mediados del siglo XX. *Historia Social, 93*, 33-51.

Cabrillana, L. (2023). *La maestra gitana*. Grijalbo

Correa, A. (2022, 8 de abril). *'La higuera de las gitanas', de Noelia Cortés: el ensayo breve que examina el racismo antigitano en la literatura y el feminismo institucional*. VOGUE. https://www.vogue.es/living/articulos/noelia-cortes-libro-higuera-gitanas-entrevista.

Cortés, N. (2021), *Del mar y la muerte*, La Carmensita.

Cortés, N. (2022). *La higuera de las gitanas*. En el mar.

Cortés, N. (2023). Nana, nanita de los gitanos. En C. Barea (ed.), *Flores para Lola* (pp. 43-58). Dos Bigotes y EGALES.

Davis, A. (2022). *Mujeres, raza y clase*. Akal.

Filigrana, P. (2022). *El pueblo gitano contra el sistema-mundo. Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista.* Akal.

García-Espinel, T. (2015). Contribuciones de la mujer gitana a la ciencia, a las políticas y a la mejora social. *Géneros*, *4*(3), 832-855. https://doi.org/https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5237508.pdf.

Goodell, W. (1853). *The American Slave Code*. American and Foreign Anti-Slavery Society.

Hegel, G. W. F. (2017). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica.

Losada, L. [@denelmar]. (2023, 23 de enero). El pasado sábado vino a la presentación de «La higuera de las gitanas» una señora abiertamente racista negando, no solo [Post]. https://twitter.com/edenelmar/status/1617579071835361280).

Machado y Álvarez, A. (1975), *Colección de cantes flamencos. Cantes flamencos recogidos y anotados*. Cultura Hispánica.

Martínez Martínez, M. (2018). Clamor y rebeldía. Las mujeres gitanas durante el proyecto de exterminio de 1749. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, *40*, 25-51. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6697868.

Noelia Cortés. La higuera de las gitanas (2022, 30 de septiembre). Unión del Pueblo Romaní [página web]. https://unionromani.org/2022/09/30/noelia-cortes-la-higuera-de-las-gitanas/.

Peralta, A. (2022). Pacto de sangre y magia. En J. Solsona (ed.), *Magical Girls*. Apache.

Sánchez Dueñas, B. (2009). *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. ArCiBel.

Stefanovsky, V. (2022). La literatura romaní: una escritura transnacional, política y (des)constructora. *Cuadernos gitanos, 14*, 39-46. https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2022/07/Revista-CUADERNOS-GITANOS-14-1.pdf#page=39.

Torres, P. (1986). *Verde y azul.* Autopublicación.

Torres, P. (2012). *La libertad de una mujer gitana.* Autopublicación.

Varikas, E. (mayo-agosto de 2011). Los desechados del mundo. Imágenes del paria. *Andamios, 8*(16), 123-136. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000200008&lng=es&nrm=iso.

LA INFLUENCIA DE ZENOBIA EN LA EDUCACIÓN DE LA MUJER ESPAÑOLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Carmela Bermejo García
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

Zenobia Camprubí Aymar (Malgrat del Mar, 1887 - San Juan de Puerto Rico, 1956), de ascendencia española-puertorriqueña, es una intelectual perteneciente a la Edad de Plata de la literatura española. Distinguida por su posición como traductora de Rabindranath Tagore, que realiza en colaboración con su marido, Juan Ramón Jiménez, como por su propia obra, en la que destaca su *Diario* del exilio, tanto por su valor literario como testimonial, es una escritora cuya labor social es cada vez más reconocida debido a su importancia en el avance de la educación de la mujer española a principios del siglo XX.

De esta manera, progresivamente, la comunidad científica ha mostrado un mayor interés en conocer y difundir su trabajo. Se han escrito biografías —*Aquella flor amarilla*… (2007), de Ángel Sody de Rivas—, artículos —«Espacios del exilio en los Diarios de Zenobia Camprubí» (2015), de Mercedes Acillona López— y tesis doctorales —*La escritura diarística de Zenobia Camprubí* (2011) de Milagros Roa Sánchez— sobre diferentes aspectos de la vida y obra de esta autora con el fin de rescatar su figura. Si bien, se destaca la labor de Graciela Palau de Nemes, quien ha editado y traducido el Diario del exilio, dividido en tres volúmenes —*Diario 1. Cuba (1937-1939)*, *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)* y *Diario 3. Puerto Rico (1951-1956)*—; además de contribuir en la preparación del *Epistolario* junto con Emilia Cortés Ibáñez, principal investigadora de Zenobia Camprubí. Estudiosa de esta figura desde 2002, Cortés Ibáñez ha publicado textos inéditos de la propia escritora, reflejados en el *Diario de juventud: Escritos. Traducciones* (2015); así como también ha coordinado investigaciones como *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí* (2008). En conjunto, Zenobia ha sido estudiada

por su papel en la vida y obra de su pareja, sus traducciones, el intimismo de sus diarios, su labor social o su influencia en el ámbito de la filología hispánica.

La presente ponencia pretende destacar la influencia que ha tenido Zenobia Camprubí en el progreso de la educación de la mujer española; pero, a su vez, introducimos cómo la influencia de sus raíces americanas no solo han sido determinantes en su esfera personal, sino también en su labor profesional. En este sentido, esta pequeña investigación que toma como base el trabajo de Cortés Ibáñez y el propio corpus de Zenobia Camprubí —en concreto, su *Diario de juventud* y sus primeros escritos— tiene el objetivo de añadir una aportación que pueda enriquecer el estudio de su persona. Por consiguiente, la estructura elegida parte de los orígenes familiares y de sus primeros viajes, que configuran la educación recibida, hasta su labor social y profesional en España, que se desarrolla principalmente en la década de los años veinte, años previos al estallido de la Guerra Civil española (1936-1939).

2. EDUCACIÓN DE ZENOBIA

2.1. Antecedentes familiares

Zenobia Camprubí Aymar nace en la localidad catalana de Malgrat del Mar el 31 de agosto de 1887. Perteneciente a una familia de raíces puertorriqueñas y españolas, sus primeros años de vida y juventud están definidos por un tipo de enseñanza característica del mundo americano por influencia de la familia materna, a lo que se le sumará posteriormente los continuos viajes al extranjero que le permiten ampliar su formación, muy alejada de la que se estaba impartiendo en la España de finales del siglo XIX. Considerando que «para intentar comprender nuestras vidas es preciso dar un rodeo por las relaciones sociales y las instituciones en las que nacimos, crecimos y nos conformamos como sujetos» (Varela, 2011, p. 24), en primer lugar, se realizará una breve retrospectiva de la genealogía familiar que contribuya a conocer el ambiente de la familia Camprubí-Aymar durante la infancia y la juventud de Zenobia.

Raimundo Camprubí Escudero, padre de Zenobia, es ingeniero de caminos y por ello es enviado a Puerto Rico en 1873 para encargarse de la construcción de algunas de las infraestructuras de la isla, entre ellas, la carretera que va desde Coamo hasta Ponce. El destino quiere que conozca a Isabel Aymar Lucca, futura mujer y madre de sus cuatro hijos: José, Raimundito, Zenobia y Epi Camprubí. Por lo que concierne a Isabel y a sus antepasados, por un lado, los Aymar, eran descendientes de los hugonotes franceses y los holandeses que habrían ocupado Nueva York; por otro lado, los Lucca procedían por parte paterna de Córcega y por parte materna, de Puerto Rico. Se observa en este momento un aspecto del que ya se percata Zenobia y es que el encuentro entre los

matrimonios de la familia se debe a que los hombres, por motivos de trabajo y negocios, llegan a la isla caribeña, donde se enamoran de las puertorriqueñas, todas ellas con carácter fuerte, independiente y una educación diferente a la que podrían tener otras mujeres de entonces. Así, tampoco hay que ignorar el hecho de que las parejas de personas de distintos países aportan una mayor diversidad cultural, lo que influye en la forma de vivir y, por ende, de educar a los descendientes, como sucede a lo largo de las diferentes generaciones de la familia de Zenobia hasta llegar a ella.

De este modo, Isabel Aymar, quien se había formado en los Estados Unidos por interés de su madre, en contraposición con su marido, quien prefería que sus hijos se formasen en España, es consciente de las diferencias entre los países y considera que las instituciones norteamericanas o europeas son mejores opciones para los estudios de sus hijos. Así, a los mayores de la casa, José y Raimundito, los manda a los Estados Unidos y a Alemania (posteriormente, a Suiza), mientras que los benjamines se educan en casa. En el caso de Epi, por su salud delicada; y Zenobia, porque la tradición de la enseñanza para las jóvenes recaía en los tutores y en las institutrices. La preferencia de la madre por elegir institutrices inglesas que pudieran enseñarle a su hija historia, idiomas o literatura; o que le permitiera relacionarse con familias acomodadas con hijas también educadas por tutores de origen inglés, como es el caso de las amigas de la infancia, María Muntadas y Carmen Suquet, no es un hecho trivial. Igualmente, su interés por que sus hijos se suscriban a la revista neoyorquina *Saint Nicholas Illustrated Magazine for Boys and Girls*, donde Zenobia publica sus primeros artículos y relatos en inglés, tampoco es fruto del azar. Sobre estos primeros escritos es relevante señalar que, sin ser de forma intencionada, la joven Zenobia ya ha comenzado a construir ese puente entre América y España que mantendrá durante toda su vida, dado que será frecuente que escriba sobre asuntos relacionados con la historia, costumbres o paisajes del país donde ha nacido. De este modo, por ejemplo, uno de sus primeros cuentos —«A Narrow Scape» (1902)— se basa en la experiencia de su tío Félix en la segunda guerra carlista.

Por otro lado, en estos primeros años, es fundamental la figura de la «granmamá», la abuela Zenobia Luca Ballesté, con la que la pequeña Zenobia pasa mucho tiempo. Tras la muerte de su marido, Augusto Aymar, la abuela junto con su hijo José Aymar cambian de residencia al Paseo de Gracia (Barcelona) para vivir más cerca de la familia Camprubí-Aymar. Con ella, Zenobia aprende no solo la lengua inglesa, sino también el placer por la lectura y, probablemente, los valores de la sociedad americana: «En mi cuarto instaló mi abuela mi primera biblioteca y me hizo amiga, antes de los 8 años, de todos los dioses del Olimpo y de los legendarios mortales que surgen de las páginas de la *Ilíada* y la *Odisea*» (Camprubí Aymar, 2006b, pp. 320-321).

En los numerosos artículos y relatos inéditos que Cortés Ibáñez reúne en el *Diario de juventud: Escritos. Traducciones* —«When Grandmother Went to School»[1], «Zenobia tenía ya once años», «Cuando Zenobia volvió a la isla», «Grandmother», «My Childhood Room»— Zenobia relata las historias sobre su abuela y la relación que tenía con ella. De estos textos se obtiene la idea de por qué la abuela y la nieta tenían una relación tan cercana, pues no solo compartían nombre, sino también otros aspectos, entre ellos, el temperamento activo y firme o el hecho de que las dos eran las únicas mujeres entre tres hermanos. Relacionado con este último asunto, los padres de Zenobia abuela, Dña. Luisa y Giuseppe Lucca, mientras que envían a los hijos Luis, Eduardo y Julio Benigno a formarse a Francia, antes de presentar a su hija en sociedad, deciden mandar a la joven al Linden Hall, Bordentown, New Jersey, un internado de buen reconocimiento para la formación de las chicas procedentes de las Indias Occidentales, Cuba y el Caribe. Por sus raíces familiares, ya tenía conocimientos de la lengua española, francesa e italiana. Así, en la escuela, completa su formación con el estudio de la lengua inglesa, la literatura, la historia, la música o la confección de bordados, además de adquirir los valores propios de la sociedad norteamericana, como podría ser el de ayudar al prójimo o la importancia del utilitarismo. Igualmente, esta experiencia contribuye a que comience a ser responsable de sí misma y a tener criterio propio. A todo esto, se le suman los viajes a Norteamérica, que al igual que su nieta, comienzan muy pronto.

2.2. Viajes de juventud

Zenobia Camprubí inicia sus viajes al extranjero desde muy pequeña, con nueve años. En febrero de 1896, con la finalidad de llevar al hijo mayor a estudiar a los Estados Unidos, así como de resolver unas cuestiones de la herencia familiar, Isabel Aymar se embarca con su hija hacia el continente americano. Este primer viaje ya es una apertura a una realidad desconocida para la niña, a quien le sorprende ese mundo lleno de actividad, y en donde también tiene la sensación de crecer a gran velocidad. Se recoge en su borrador «I'm an American»[2] que por primera vez sale sin supervisión y es la responsable de sus primas pequeñas, lo que le hace sentir una adulta. Asimismo, el hecho de que, tras su vuelta, una vez que la familia se instala en Sarriá, decida crear con su amiga María Muntadas una sociedad similar a lo que era el «Sewing Circle» en los Estados Unidos — «Las Abejas Industriosas»—, manifiesta la influencia del contacto con el mundo norteamericano y los valores sociales que perdurarán hasta el resto de sus días. A esto se le añade que queda responsable de la casa y las labores domésticas, puesto que el padre se ausenta por cuestiones de trabajo y la madre está ocupada lidiando con

[1] Zenobia Camprubí, por su educación bilingüe, escribe a lo largo de su vida en los dos idiomas. Así, con el título se reflejará si el texto se ha escrito en una lengua u otra.
[2] En *Diario de juventud: Escritos. Traducciones* (2015), pp. 165-166.

la enfermedad de su hermano Epi, lo que en su conjunto favorece que sea más consciente de sus obligaciones y su autonomía.

Más tarde, en 1904, debido a los problemas familiares y al miedo de Isabel Aymar por el futuro de la familia[3], madre e hijos vuelven a ir a Norteamérica, donde se quedan cuatro años. Allí, continúa el periodo de formación y de «norteamericanización» de Zenobia. Es una etapa en la que la joven comienza a relacionarse con los chicos de su edad y asiste a las primeras reuniones entre las familias acomodadas y cultas de la sociedad americana, mientras que viaja por el país y continúa ayudando a su madre a reorganizar la familia. Asimismo, realiza unos Cursos de Extensión del Teacher's College en la Universidad de Columbia y, por influencia de su madre, colabora como voluntaria en asociaciones, como la «Salvation Army». Todas estas ocupaciones quedan recogidas en el *Diario de juventud* que «está escrito sin imaginación ninguna, a proposición de mamá, para llevar cuenta de las horas del día que dedico a lo útil y a lo inútil. Lo primero lo subrayo, y junto a las faltas aparecen crucecillas»; (Camprubí Aymar, 2006c, p. 59) y reflejan la vida activa y atareada que tiene en los Estados Unidos: «Preparé la clase de literatura. Comí con tía Bessie. Atendí a las visitas. Fui a la biblioteca. Leí a mamá» (Camprubí Aymar, 2015, p. 37).

De esta manera, no sorprende el hecho de que Zenobia no desee volver a España en 1909, pues ha conocido un mundo que le ha dado una libertad como mujer que no existía en España: «le escribía a una amiga americana que en España las mujeres no tenían representación legal para cuidar de sus intereses a menos que no fueran solteronas o viudas y que tampoco tenían representación social hasta que se casaban» (Osuna Cabezas, 2009, p. 924). De este segundo regreso, antes de que la familia se asiente en Madrid, se debe destacar la creación de la escuela en La Rábida[4], pues se podría decir que es un proyecto que surge por ese compromiso social que ha ido configurando a lo largo de su vida y, al mismo tiempo, muestra su vocación por la enseñanza. Cuenta en su escrito «[My School in La Rabida]» lo siguiente:

Cuando llegué a La Rábida en abril de 1909 todavía era bastante joven y frívola y me costó bastante desligarme de New York. Así es que intenté sacar provecho de mi sacrificio haciendo algo útil y me atreví a enseñar, a niños semisalvajes de esa zona olvidada, lectura, escritura, cuentas, a lavarse la cara y algunas otras cosas. (Camprubí Aymar, 2015, p. 225)

Posteriormente, ya en Madrid, una vez que se da cuenta de que su padre no tiene intención de volver a los Estados Unidos, comienza a asociarse a algunas instituciones

[3]Raimundo Camprubí había perdido dinero jugando en la Bolsa y la familia había sido amenazada de un posible secuestro al hijo menor.

[4] Esta experiencia lo relata en varios textos «How La Rabida Celebrates the Discovery of the New World», «The Shephard of La Rabida», «[About My School in La Rabida]», «[My School in La Rabida]», todos reunidos en *Diario de juventud: Escritos. Traducciones.*

intelectuales y culturales relacionadas con el mundo norteamericano, probablemente como forma de mantener el vínculo con esa realidad que tanto le había gustado. Cortés Ibáñez (2020) menciona como espacios frecuentes la Embajada estadounidense, el International Institute for Girls, la Residencia de Señoritas y la Residencia de Estudiantes. En esta última, en unos «Cursos de vacaciones para extranjeros» organizados por la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) es donde conoce a Juan Ramón Jiménez, su futuro marido, con quien se casa en marzo de 1916 en Nueva York. Será una vez que vuelven del cuarto[5] viaje a los Estados Unidos, cuando se podría decir que empieza la labor social y educativa de Zenobia en España.

3. ZENOBIA COMO PUENTE CULTURAL ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

Previamente a comentar la actividad de esta intelectual, es importante señalar que la situación educativa de España desde principios del siglo XX, por influencia de la corriente krausista [6],vive un florecimiento cultural e intelectual que se materializa en la creación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada por Francisco Giner de los Ríos. Con la finalidad de abandonar la educación tradicional, considerada como carente de contenido y con metodologías ineficaces, se intenta promover un estudio igualitario entre sexos y rico en valores morales en el que se combine un aprendizaje de asignaturas básicas con otras actividades «extraescolares» (excursiones o visitas a galerías de arte, por ejemplo), lo que contribuye a una dignificación de la educación. Vinculada con esta institución, se crea también la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), el Centro de Estudios Hispánicos, el Instituto Escuela o la Residencia de Estudiantes.

En lo que se refiere a la enseñanza de la mujer, Cortés Ibáñez (2014) destaca la importancia de la mujer burguesa en el proceso de la modernización del país, algunas de las cuales, como Victoria Kent, María de Maeztu o Zenobia, no solo comparten el hecho de pertenecer a familias acomodadas, sino también la circunstancia de que algunas de las ramas familiares sean de origen extranjero. El centro de reunión de estas mujeres es la Residencia de Señoritas, fundada por María de Maeztu, primer centro educativo dirigido a que las mujeres pudieran formarse para sus estudios universitarios y que se relaciona con el Instituto Internacional.

«Peculiar desde sus orígenes por ser hija de dos continentes, de dos educaciones diferentes, por tener una idea de la sociedad adelantada al momento en que vivió»

[5] El tercer viaje de Zenobia a los Estados Unidos es en octubre de 1911 por motivo del nacimiento de su primera sobrina hija de su hermano José Camprubí.

[6] El krausismo (1850-1880) es una corriente intelectual, religiosa y política que entre sus postulados defiende la importancia de la ciencia, la razón y la igualdad entre sexos.

(Cortés Ibáñez, 2020, p.13), Zenobia contribuye al avance de la situación de la mujer española, una vez que se vuelve a Madrid tras contraer matrimonio. De esta manera, además de continuar con la traducción de la obra de Rabindranath Tagore, se empieza a relacionar con los círculos feministas del país, que reclamaban una mayor presencia de la mujer en los cargos públicos y condiciones igualitarias en el ámbito laboral y en el jurídico. Se une de esta forma a la Asociación Nacional de Mujeres Españolas de Acción Feminista Política-Económica-Social (ANME), a partir de la que se crea la Juventud Universitaria Femenina —más tarde la Asociación Española de Mujeres Universitarias (AEMU). En paralelo, y como se va a explicar a continuación, tomando como referencia el discurso que la misma Zenobia ofrece en el Club de Mujeres de la Universidad de Puerto Rico en octubre de 1936 —«La mujer española en la vida de su país»[7]—, se vincula con otras instituciones y organizaciones que abogan por una buena educación para la mujer española. Palau de Nemes (2006a) explica que en una entrevista «Zenobia dijo que creía en que la mujer se bastara a sí misma para que dejara de ver en el matrimonio un medio de vida, que tenía fe en el perfeccionamiento individual de la mujer a través del estudio, la lucha, el trabajo» (p. xxviii).

En primer lugar, Zenobia ofrece una contextualización del panorama educativo y aclara que durante los años veinte, todavía no era concebible que una mujer se pudiera mantener por ella misma y, por ende, la formación de las jóvenes solía realizarse más para destacar la valía entre los círculos cercanos que para el propio aprendizaje.

Posteriormente, habla de su labor como secretaria de la Junta de Becas para Mujeres Españolas en los Estados Unidos, que se encargaba de organizar los intercambios estudiantiles y donde su papel fue fundamental para establecer los contactos con las instituciones norteamericanas. En este contexto, es preciso aclarar que desde 1891, gracias a la intervención de la Association of Collegiate Alumnae (ACA) de los Estados Unidos y el Instituto Internacional comienzan los primeros intercambios de estudiantes entre la Residencia de Señoritas y el *Smith College*, que se fomentan con el objetivo de enriquecer la formación de las jóvenes. Si bien, la necesidad de que hubiera una mejor organización conduce a María de Maeztu a contactar con quien era el secretario de la JAE, José Castillejo, para que se cree un comité —Comité de Becas para mujeres españolas en Estados Unidos— «compuesto en su mayoría de mujeres españolas con título universitario que eligiesen las muchachas que han de ir a América y estuviesen en correspondencia con ellas para ejercer desde aquí una cierta tutoría» (citado en Cortés Ibáñez, 2014c, p. 213)[8]. Esta Junta estaría formada por María de

[7] El texto de la conferencia se recoge en el volumen *La llama viva* (2020), editado por Emilia Cortés Ibáñez, pp. 320- 337.

[8] Residencia de Estudiantes, Archivo JAE, Expediente «Comité de becas para mujeres españolas. Madrid», 155-46.

Maeztu, María Goyri como presidenta, la Doctora Arroyo Márquez y José Castillejo, como vocales; y Zenobia como secretaria.

Si bien es cierto que Zenobia carecía de estudios formales, la fundadora consideraba que su dominio de los idiomas y en particular del inglés, como su conocimiento del mundo norteamericano, podría ser muy provechoso en estas labores. Así, entre sus ocupaciones, además del contacto con las universidades norteamericanas, debía buscar las familias para las estudiantes norteamericanas que llegaban a España, solventar los problemas económicos (no se incluían los gastos del viaje y muchas estudiantes no disponían de los recursos) o las cuestiones relacionadas con el hecho de que muchas de las alumnas no tenían conocimientos del inglés: «las chicas universitarias no sabían inglés y las que sabían inglés no sabían nada más» (Cortés Ibáñez, 2020, p. 322). Los principales *colleges* con los que mantienen acuerdos son el *Wellesley*, el *Vassar* y el *Smith College*. Sobre este último, que es con el que se mantiene mayor relación, su directora, Caroline Brown Bourland, había puntualizado de forma rigurosa que el intercambio debía realizarse únicamente entre las estudiantes de la Residencia de Señoritas y no del Instituto Escuela o entre profesoras (Cortés Ibáñez, 2014, p. 215).

A continuación, Zenobia habla también de la Residencia de Señoritas, fundada por María de Maeztu y vinculada con el Colegio Internacional de Mr. Gulick, donde acuden unas doscientas estudiantes extranjeras y españolas. A este respecto, Zenobia no solo menciona que esta institución también fomentaba las becas para que las estudiantes pudieran estudiar en los Estados Unidos, y viceversa; sino que también explica cómo eran las relaciones entre las norteamericanas y las españolas, pues a pesar de que estas eran buenas —«Las norteamericanas y españolas se compenetran mejor que las de ninguna otra nacionalidad y se complementan en muchas cosas» (Cortés Ibáñez, 2020, p. 325)— las diferencias entre ambos grupos eran notable. Así, transmite que ella misma y sus compañeras se dan cuenta de que la libertad que tenían las norteamericanas constituía el principal motivo de desorden y controversia, dado que, por un lado, las docentes españolas desconocían cuáles eran los límites que podían establecer con dichas alumnas; por otro lado, se desordenaban los planes de estudios y el rendimiento intelectual de las estudiantes americanas se veía perjudicado. A su vez, las estudiantes españolas se sentían inferiores, tanto por los privilegios en su libertad como en lo económico. Ante esta situación, Zenobia interpela al público al decir: «espero que Uds. me den consejos que yo pueda transmitir en la primera ocasión a mis amigas profesoras españolas y americanas» (Cortés Ibáñez, 2020, p. 326). Es sugerente este aspecto por el hecho de que ella, al igual que muchas de las oyentes, tenían raíces puertorriqueñas, lo que les permitiría ser más críticas sobre las diferencias entre las dos formas de enseñanza, dado que Puerto Rico había sido colonia de España y de los Estados Unidos, siempre fue controvertido cómo desarrollar la educación del país y

poder conocer la opinión de las personas que vivían dicha experiencia a diario podía contribuir a encontrar una solución. De hecho, la propia Zenobia en su texto «Juan Ramón y yo» confiesa que, al ir a Puerto Rico, «[n]o iba a la calma rural de la soñada hacienda sureña, sino al ambiente constructivo de una Universidad, de un departamento de educación, de unos profesores muy conscientes de sus responsabilidades» (citado en Cortés Ibáñez, 2020, p. 367).

Por otro lado, también se menciona cómo desde abril de 1926 comienzan las reuniones en la Residencia de Señoritas en las que las partícipes — María Martos, Pilar Zubiaurre, Olga Bauer, Trudi Araquistáin, Carmen de Mesa, Ella Palencia, Victoria Kent, Helen Phipps, entre algunas —muestran su disposición a crear un espacio de reunión único para las mujeres donde se pudiera promover un avance en el ámbito intelectual y profesional. Así, y siguiendo la tradición anglosajona[9], se crea el 4 noviembre de 1926 el Lyceum Club Femenino —«Antes de aceptar este nombre híbrido lo discutimos mucho, pero hubo que resignarnos a él teniendo en cuenta la conveniencia de asociarnos a un club con treinta y cuatro filiales y con su casa central en Londres» (Cortés Ibáñez, 2020, p. 328)—, de la que Zenobia Camprubí es nombrada secretaria, encargándose de tareas como las relaciones de las socias, y un año después, presidenta internacional. En este discurso, la ponente explica asimismo los obstáculos a los que tuvieron que enfrentarse, como el conflicto con el casero del local o la crítica de que dicha institución no estuviera vinculada con la religión. No obstante, se consiguen superar dichas dificultades e, incluso, se convierte en punto de referencia para otros clubs que surgen más tarde.

Finalmente, es importante mencionar que Zenobia participa en otros proyectos que, pese a no estar vinculados de forma directa con la educación de la mujer, demuestran su labor social con asuntos relacionados con la situación de la mujer o el mundo de la infancia, cuestiones tradicionalmente asociadas con el «papel de la mujer». Este es el caso de «La Enfermera a Domicilio», creada para ayudar a los niños desfavorecidos, proporcionándoles medicinas, sustento y cuidados; el «Comité Femenino de Higiene Popular», promovido por Elisa Mendoza Tenorio y que, junto con los Roperos, aspiraban a despertar la conciencia de la importancia de la higiene y otorgaban ropa de abrigo a los más necesitados; «La Casa del Niño», proyecto impulsado por Margarita Nelken, que se presentaba como una guardería para los hijos de las mujeres trabajadoras; o el ser miembro de la Protección de Menores, que tenía la función de ocuparse de los niños desamparados de la Guerra Civil.

[9] The International Lyceum Club for Women Artist and Writers de Londres, fundado en junio de 1904, inicia la creación de clubs femeninos, donde las mujeres se reunían para compartir sus intereses intelectuales.

Toda esta actividad de Zenobia, que influye en la educación de la mujer, también se refleja, posteriormente, durante su periodo de exilio, tiempo en el que continúa reuniéndose en asociaciones —es Socia Honoraria del Lyceum de La Habana y forma parte de las «Geógrafas» en los Estados Unidos o de las «Damas cívicas» en Puerto Rico— y en el que es profesora en las Universidades de Maryland y de Puerto Rico, donde enseña la lengua y la cultura españolas, además de impartir numerosas charlas y cursos en otras instituciones norteamericanas, como en el Senado de Washington. En este sentido, de la misma manera que su educación entre dos continentes probablemente la impulsa a mantener un papel activo en el progreso y avance de la educación de la mujer española, en el continente americano también llevará ideas procedentes de España que contribuirán a un mayor enriquecimiento; si bien, este asunto requiere un estudio más profundo.

OBRAS CITADAS

Campoamor González, A. (2016). *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1881-1936)*. Universidad Internacional de Andalucía.

Camprubí Aymar, Z. (2006a). *Diario 1. Cuba (1937-1939)*, (G. Palau de Nemes, Ed. y Trad.), Alianza Editorial.

Camprubí Aymar, Z. (2006b). *Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, (G. Palau de Nemes, Ed. y Trad.), Alianza Editorial.

Camprubí Aymar, Z. (2006c). *Diario 3. Puerto Rico (1950- 1956)*, (G. Palau de Nemes, Ed. y Trad.), Alianza Editorial.

Camprubí Aymar, Z. (2015). *Diario de Juventud: Escritos. Traducciones*, (E. Cortés Ibáñez, Ed.). Fundación José Manuel Lara.

Cortés Ibáñez, E. (Ed.). (2014a). *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española.* Universidad Internacional de Andalucía.

Cortés Ibáñez, E. (2014b). La Edad de Plata española. En E. Cortés Ibáñez (Ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española* (pp. 11- 42). Universidad Internacional de Andalucía.

Cortés Ibáñez, E. (2014c). Zenobia Camprubí y la Junta para Ampliación de Estudios. En E. Cortés Ibáñez (Ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española* (pp. 209-238). Universidad Internacional de Andalucía.

Cortés Ibáñez, E. (2014d). Zenobia Camprubí, una vida entre España y América. En E. Cortés Ibáñez (Ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española* (pp. 43- 68). Universidad Internacional de Andalucía.

Cortés Ibáñez, E. (2020). *Zenobia Camprubí: La llama viva.* Alianza Editorial.

Domínguez Sío, Mª Jesús. (2014). Zenobia, la elegida. En E. Cortés Ibáñez (Ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española* (pp. 169-208). Universidad Internacional de Andalucía.

Olivero Palomeque, J. (2019). Compromiso Humano de Zenobia Camprubí. *Sur. Revista de Literatura*, no. 13, 2019, p. 13. *Dialnet.*

Osunas Cabezas, M. J. (2009). La importancia de Zenobia Camprubí en el ámbito de la filología. *Investigación y género, avance en las distintas áreas de conocimiento*, 921- 935. http://hdl.handle.net/11441/39564.

Palau de Nemes, Graciela (2014). Zenobia Camprubí Aymar: española de tres mundos. En E. Cortés Ibáñez (Ed.), *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española* (pp. 69-84). Universidad Internacional de Andalucía.

Sody de Rivas, A. (2007). *Aquella flor amarilla*… (L. M. de la Prada, Ed.). Fundación Municipal de Cultura Moguer.

Varela, J. (2011). *Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri: análisis sociológico de las autobiografías de tres mujeres de la burguesía liberal española.* Ediciones Morata.

LA JAURÍA SANGRANTE: LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA LITERATURA VASCA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

Itzine Aldunate
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Université de Pau et des Pays de l'Adour

1. LITERATURA VASCA Y TENSIONES DE GÉNERO

La literatura vasca escrita por mujeres ocupa un lugar destacado en el contexto contemporáneo. Pese a observar un significativo aumento en el número de escritoras en las últimas décadas, la variable cuantitativa continúa favoreciendo el protagonismo de la literatura de autoría masculina. Según los datos actuales de la Euskal Idazleen Elkartea/Asociación de Escritores y Escritoras en Lengua Vasca,[1] de un total de cuatrocientas cinco personas inscritas en la asociación, ciento treinta son mujeres. Esto es, las mujeres ocupan aproximadamente el 32.1% del total. De acuerdo con Amelia Benito del Valle y Susana Jodra, esta disparidad puede ser atribuida, por un lado, a las tensiones entre las culturas dominantes española [y francesa] y la cultura vasca, que ha sido minoritaria y marginalizada; por otro, a la evolución histórica, social y económica del *status quo* de género, el cual ha contribuido a excluir a las mujeres del ámbito literario y artístico en el desarrollo y la evolución del arte y la literatura (2020, p. 10).

La producción literaria vasca ha sido históricamente escasa y de carácter tardío. Tras la publicación de la primera obra literaria en euskera, el reconocido poemario *Linguae Vasconum Primitiae* (1545) [Primicias de la lengua de los vascones] escrito por Bernart Etxepare (1480-1545), «son sólo 101 los libros que se publican hasta 1879 y, además, de entre ellos, sólo 4 pueden ser considerados estrictamente literarios»

[1] Las traducciones oficiales de nombres de instituciones, grupos y títulos de libros se presentan con una barra en medio. Las traducciones a título indicativo a cargo de la autora del artículo se presentan entre corchetes.

(Olaziregi, 2005, p. 5). Doscientos cincuenta y nueve años después de la mencionada primera publicación, Bizenta Mogel (1782-1854) emerge como la pionera entre las mujeres escritoras en euskera con la publicación de su obra *Ipui Onac* (1804)/*Fábulas* (2017). En esta obra, Mogel tradujo y adaptó cincuenta fábulas de Esopo a la lengua vasca y al contexto rural euskaldun, gracias a la cual se la considera precursora de la literatura infantil y juvenil en este ámbito (Alvarez, 2005, p. 46).

El caso de esta mujer se puede decir que es único, ya que, en la época en que su libro fue publicado, un porcentaje bajísimo de mujeres están alfabetizadas. Este ejemplo de escritura en lengua vasca protagonizado por una mujer permite afirmar dos hechos fundamentales: el origen tardío tanto de producción literaria en euskera como el de la incorporación de la mujer al campo de las relaciones sociales literarias y al sistema socioeducativo. (Benito del Valle, 2020, pp. 19-20).

La tradición literaria de finales del siglo XIX y principios del XX coincidió con la pérdida de los fueros y el despertar de un sentimiento abertzale que se alineaba con las corrientes del Romanticismo. Este fervor se tradujo en un movimiento sociocultural que abogaba por la promoción de la lengua y la cultura vascas, manifestándose en la organización de eventos como los *Lore Jokoak*,[2] así como en la fundación de instituciones como Euskaltzaindia y la publicación de la que se considera la primera novela en euskera, *Auñamendiko lorea* (1897)/*La flor del Pirineo* (1966) escrita por Txomin Agirre (1864-1920). En este contexto conocido como *Euskal Pizkundea* [Renacimiento Vasco] (1876-1936) la gestación de una ideología nacionalista coincidió con un incremento significativo en la producción de escritos que influyeron en la configuración de la imagen de la mujer. Hasta entonces, los textos que abordaban la vida de la mujer en la sociedad tradicional vasca, ya sea desde la perspectiva femenina o masculina, eran escasos.

El discurso nacionalista de Sabino Arana (1865-1903) se caracterizó por la delimitación de las categorías «hombre» y «mujer» dentro de su proyecto político. Dichas representaciones se arraigaron en el imaginario vasco de finales del siglo XIX y principios del XX. El discurso sabiniano, «participó de una idea muy presente en la sociedad de su tiempo que hundía sus raíces en la misoginia prerromántica [y el tradicionalismo católico]: la inferioridad de las mujeres con respecto a los hombres» (Aresti, 2014, p. 284). Mientras que el hombre vasco era concebido como completo y perfecto, el papel de las mujeres se reducía a «la reproducción del linaje y de la nación-familia vasca» (Aresti, 2014, p. 290). Para Sabino Arana, la debilidad moral y la inclinación al pecado eran rasgos intrínsecos de la feminidad. En aras de mantener la distinción racial, los valores de ternura y sentimentalismo que se consideraban propios

[2] Los *Lore Jokoak* [Juegos Florales] eran celebraciones multitudinarias organizadas para fomentar la literatura y la poesía vascas que tuvieron su origen en Toulouse en el siglo XIV.

de las mujeres —tan apreciados por el discurso ilustrado— fueron sacrificados, contribuyendo así a forjar la imagen de la mujer vasca sobria, fuerte y contenida (Aresti, 2014, p. 305). Así, el discurso sabiniano se construía sobre la dicotomía entre la inferioridad de la mujer y su valor materno-simbólico (Olaziregi, 2019, p. 421), vinculado ideológicamente a los valores sagrados de «aberria» [patria], «durra» [tierra] y «birjiña» [vírgen] (Del Valle, 1985, p. 253).

> La imagen de la mujer vasca es en realidad la propuesta idealizadora del pasado: la corriente a favor de la recuperación de la identidad cultural vasca surge como una reacción a las variables económicas y sociales que iban minando poco a poco el significado de *ser vasco* o vasca. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que el movimiento de recuperación de la cultura y la lengua vasca necesita recurrir a espacios y personas que den valor a la tradición, como la idealización de la figura de la mujer. (Benito del Valle, 2020, p. 30)

Sin embargo, la realidad de las mujeres vascas no se ajustaba al arquetipo del «ángel del hogar» ni al modelo de relaciones sociales y familiares transmitido por el discurso predominante de la época. Su confinamiento en el ámbito doméstico no era absoluto, ya que, además de desempeñar las labores domésticas asociadas a la división sexual del trabajo, las mujeres vascas tenían responsabilidades en diversos ámbitos de la esfera pública. No obstante, la mistificación antropológica del «matriarcado vasco» no se corresponde sino a una distribución diferente de los espacios público y privados entre géneros (Gabilondo, 1998, p. 33), en ningún caso a una reorganización del poder que otorgase más libertades a las mujeres.

> Durante este periodo que va del siglo XVIII hasta finales del XIX, hay una necesidad de mantener una ideología que siga ligando a la mujer al hogar y sus necesidades y al incipiente capitalismo por dos razones fundamentales: por un lado, la recuperación y puesta en valor de una identidad vasca, idealizando el rol de la mujer como reproductora de la lengua y la cultura vascas y, por otro, el desarrollo de un capitalismo que recurre a mano de obra barata *preparada ideológicamente* para mantener unas relaciones económicas desiguales y de explotación. (Benito del Valle, 2020, p. 33)

Tras la Guerra Civil Española se gesta un periodo literario (1936-1956) conocido como «literatura de posguerra». Durante este tiempo, el exilio adquiere una relevancia significativa, ya que muchos escritores continuaban su labor a través de revistas que abogaban por el euskera y la causa de Euskal Herria. Los años sesenta abrieron paso a la modernidad y a una lista de obras que gozaron de gran reconocimiento, tales como *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) [El diario oculto de Leturia] escrita por Txillardegi (1929-2012), *Harri eta herri* (1964) [Piedra y pueblo] de Gabriel Aresti (1933-1975), *Egunero hasten delako* [Porque empieza cada día] (1969) de Ramon Saizarbitoria (1944) y *Haur besoetakoa* (1970) [La ahijada] escrita Jon Mirande (1925-1972). En el año 1976, la literatura vasca experimentó un trascendental paso hacia la postmodernidad, impulsado

por las publicaciones de diversos autores como Bernardo Atxaga (1951) y Koldo Izagirre (1953), así como por la creación de proyectos literarios y culturales como *Ustela* y *Pott banda*. La consolidación del sistema literario vasco se vio potenciada por el decreto de bilingüismo de 1979, el cual allanó el camino a la proliferación del panorama editorial (Alvarez, 2005, pp. 39-40).

En cuanto a la literatura vasca escrita por mujeres, persiste su posición periférica y aislada dentro del sistema literario vasco, así como el continuo énfasis en el valor materno-simbólico de la mujer. Durante la primera mitad del siglo XX resulta difícil establecer un número preciso de obras o autoras en lengua vasca. No obstante, resuenan los nombres de distintas autoras como Katariñe Eleizegi (1889-1963), Sorne Unzueta (1900-2005), Julene Azpeitia (1888-1980) y Maddi Ariztia (1887-1972). Siguiendo las palabras de Laura Mintegi que recoge Joan Mari Torrealdai en *Euskal kultura gaur* (1997),

> Lehen sarrera honetan, emakumeek tradizionalki hastapenetakoak diren generoetara jo izan zuten, munduko literaturgintza guztietan gertatzen den bezalaxe: poesia aukeratu dute lehen instantzian, eta haur literatura ondoren [...] nobelagintza, antzerki idatzia eta saiakera, jakina denez, heldutasunezko generotzat hartuak izan dira beti, eta beraietan emakumeek duten presentzia oso urria da. (Torrealdai, 1997, p. 393).
>
> [En esta primera incorporación, las mujeres recurrieron a géneros tradicionalmente iniciáticos, tal y como ocurre en todas las literaturas del mundo: escogen la poesía en primera instancia, la literatura infantil después […] la novela, el teatro escrito y el ensayo, como es sabido, han sido considerados siempre como géneros literarios adultos en los que la presencia de las mujeres es muy escasa.]

«La entrada de la mujer de forma exponencial en el campo literario en euskera puede situarse después de la dictadura de Franco y más bien en la década de los ochenta» (Benito del Valle, 2020, p. 42). Nuevas escritoras contemporáneas como Arantxa Urretabizkaia (1947) y Amaia Lasa (1948) reivindicaron una nueva forma de narrar, «a e i o u berri bat» [un nuevo a e i o u],[3] en el que la mujer ocupaba el centro de la escritura, abogando por temáticas y perspectivas que previamente habían sido excluidas de la estética clásica. La novela *Zergatik panpox* (1979)/*Por qué panpox* (1986) de Urretabizkaia emerge como una obra emblemática en la redefinición de la madre vasca. La obra relata a través de la técnica *stream of conciousness* las veinticuatro horas en la vida de una mujer abandonada por su pareja, quien encuentra consuelo en el amor de su hijo. La obra se distingue por su enfoque en las referencias biológicas y la atención al cuerpo femenino, elementos fundamentales de un texto que refleja una clara influencia woolfiana y beauvoiriana (Kortazar, 2020, p. 132). Considerada como un punto de partida para las escrituras feministas en el ámbito literario vasco, la novela adopta una postura crítica

[3] En el prólogo del poemario *XX. mendeko poesía kaierak* [Cuadernos poéticos del siglo XX] publicado en 2001 por Amaia Lasa, Koldo Izagirre describió así la escritura de la poeta.

que desafía directamente la representación fálica y seminatural del binomio mujer-madre que había predominado en la literatura de autoría masculina. En su lugar, propone alternativas y aborda temas previamente silenciados, como la sexualidad de la mujer, la maternidad, el abandono y el divorcio. De esta manera, Urretabizkaia abrió un nuevo camino para la escritura de mujeres que redefinía los roles de género y subjetividades maternas, ocupando la maternidad el núcleo temático de sus obras.

Esta sexualización de los géneros literarios señala que la «*literatura infantil y juvenil* muestra que la maternidad, la infancia y la juventud son responsabilidades propias de las mujeres» (Benito del Valle, 2020, p. 42). Así, en contraste con las voces masculinas que abogaban por un sujeto nacionalista vasco, una identidad alternativa a la madre-nacionalista implicaba la marginación de las escritoras dentro del sistema literario.

> A resultas de la hegemonía del imaginario nacionalista vasco, la figura de «la mujer», bien sea heterosexual o lesbiana, nativa o inmigrante, no existe como tal construcción social. Para el imaginario nacionalista vasco la única «mujer» existente es «la madre». La maternidad sigue siendo el único espacio desde el cual la cultura hegemónica nacionalista construye y permite existir a las personas que no son del género masculino. (Gabilondo, 1998, pp. 7-8).

El exilio del sistema literario impuesto a las escritoras contribuyó a dar forma a una literatura femenina más individual y personal que «did not attempt to represent, or legitimize, the political body of the Basque national *socium*» (Gabilondo, 2016, p. 255). Siguiendo la estela de Arantxa Urretabizkaia y Amaia Lasa, nuevas escritoras como Mariasun Landa (1949), Laura Mintegi (1955), Lourdes Oñederra (1958) e Itxaro Borda (1959) reivindicaron su espacio en el campo literario vasco. La década de los sesenta alumbró a escritoras como Yolanda Arrieta (1963), Arantxa Iturbe (1964), Ana Urkiza (1969) y Miren Agur Meabe (1962), quien reivindicó una nueva escritura, una nueva forma de narrar centrada en el cuerpo femenino, entendido como escenario y campo de batalla de lo personal y lo político: «azalaren kodea» [el código de la piel]. Las escritoras nacidas en la década de los setenta han alcanzado una mayor proyección, entre ellas se encuentran figuras destacadas como Karmele Jaio (1970), Jasone Osoro (1971), Eider Rodríguez (1977) e Irati Elorrieta (1979). Nacidas en los años ochenta encontramos a escritoras como Katixa Agirre (1981), Uxue Alberdi (1984), Kattalin Miner (1988) y Danele Sarriugarte (1989), seguidas por Miren Amuriza (1990) y Alaine Agirre (1990), pertenecientes a la década de los noventa.

> Si hasta este momento las creadoras se acercaban, con excepción de Itxaro Borda y Miren Agur Meabe, precisamente por la época en que aparece su obra, a las ideologías feministas con una actitud moderada, esta cambia con la aparición de las nuevas escritoras. Aquellas que han nacido en la década de los setenta muestran ya una preocupación por unos temas específicos y exclusivos de la mujer, como la maternidad, la corporeización, las relaciones madre e hija, el lesbianismo, la

> sexualización o la focalización en personajes femeninos que se convierten en protagonistas de la trama. (Kortazar, 2020, p. 135)

En 1999, un conjunto de veintinueve escritoras fundó el grupo Euskal Idazle Emakume Lantaldea/Grupo de Trabajo de Escritoras Vascas con el propósito de establecer un espacio no profesional para la colaboración y la consecución de objetivos compartidos entre autoras. En contraposición a las limitaciones impuestas por el sistema literario, estas escritoras buscaban afirmar la calidad de sus obras, así como su derecho a ser reconocidas en el ámbito literario y a explorar formas creativas y enfoques diversos de la práctica literaria. Un año después, el grupo publicó el libro *Gutiziak* (2000) [Caprichos] compuesto de veintinueve relatos escritos por mujeres como parte del esfuerzo por visibilizar sus creaciones literarias. No obstante, tiempo después el grupo se disolvió sin generar demasiado eco en el panorama literario.

En el año 2002, el escritor y periodista cultural Hasier Etxeberria (1957-2017) publicó un libro de entrevistas a cinco escritores vascos titulado *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan/Cinco escritores vascos. Entrevistas con Hasier Etxeberria* (2002). Este sonado libro contribuyó a consolidar y legitimar el canon masculino preexistente (Alvarez, 2005, p. 69) que dejaba fuera a las escritoras. El grupo estaba compuesto por Bernardo Atxaga (1951), Ramón Saizarbitoria (1944), Anjel Lertxundi (1948), Joseba Sarrionandia (1958) y Koldo Izagirre (1953). Según Joseba Gabilondo,

> Hoy día la literatura vasca se organiza en tres subgrupos de practicantes: los personajes, los personajes periféricos y los no-personajes. En la literatura vasca, el personaje único y central es Bernardo Atxaga. Además tendríamos un contingente de semi-personajes a la alza como Andu Lertxundi o a la baja como Ramon Saizarbitoria y Joseba Sarrionaindia. El resto, la mayoría silenciosa de no-personajes, sabe que está condenada al anonimato institucional, ya que no posee el aura que las instituciones políticas buscan y desean para celebrar y exaltar el festival narcisista de éxtasis político y social. Finalmente, en nuestro caso no hace falca gran perspicacia o erudición para concluir que las escritoras, aunque reconocidas, continúan entre la mayoría silenciosa y, por el momento, con pocas posibilidades de ser canonizadas en los altares del sistema de personajes. El aura literaria vasca por el momento es masculina. (1998, p. 33)

Con el propósito de dar respuesta al libro de Hasier Etxeberria y destacar la fertilidad y creatividad del mundo de las escritoras vascas, Ana Urkiza (1969) publicó cuatro años después y en la misma editorial el libro de entrevistas *Zortzi unibertso. Zortzi idazle* (2006)/*Ocho universos. Ocho escritoras* (2010), donde entrevistó a las autoras Arantxa Urretabizkaia (1947), Mariasun Landa (1949), Aurelia Arkotxa (1953), Laura Mintegi (1955), Lourdes Oñederra (1958), Itxaro Borda (1959), Miren Agur Meabe (1962) y Yolanda Arrieta (1963). Además de relatar las experiencias y las reivindicaciones que marcaron su camino en el mundo literario, las conversaciones llevaban como telón de

fondo la relación entre su identidad femenina y su oficio de escritoras, en especial la difícil incorporación de las escritoras al sistema literario vasco y la relación entre autoría y cuerpo. De acuerdo con Marta Sanz, «la reformulación del canon, incluso la demolición del propio concepto de canon, no pasa solo por revisar los nombres que lo integran, sino por cuestionar los modos de expresión y los géneros tolerados» (Olsen, 2022, p. 21). Así lo expresaba Ana Urkiza en el prólogo del libro:

> Normaltsun eta modernotasun itxura eman nahi duen sistema oraindik helgabea dela iruditzen zait euskal literatura, barruan harra bizi duen sagar berde erakargarria bexalakoxea.
> Horrela bada, elkarrizketa hauen bidez, bi helburu lortu nahi izan ditut: batetik, egungo euskal literaturaren kanonaren barruan sartzekoak diren emakumezko idazleak badaudela jakitera eman eta zeintzuk diren agerrarazi eta, bestetik, euskal literaturaren kanonaren inguruan egonezina sorrarazi, ohikoak diren galderei ahotsa jarriz. (2006, p. 10)
>
> [Considero que la literatura vasca es un sistema todavía inmaduro que pretende dar un aire de normalidad y modernidad, una atractiva manzana verde que vive con el gusano en su interior.
>
> Así pues, a través de estas entrevistas he querido conseguir dos objetivos: por un lado, dar a conocer la existencia de mujeres escritoras que deben ser incluidas dentro del canon de la literatura vasca actual y, por otro, generar inquietud en torno al canon de la literatura vasca, poniendo voz a las preguntas habituales.]

2. UNA «PALABRA» PROPIA: CARACTERÍSTICAS DE LA ESCRITURA DE MUJERES

Existe cierta resistencia por parte de algunas escritoras a reconocer la noción de una «literatura de mujeres» con características y estilos compartidos que justifique su inclusión bajo dicho epígrafe. Ello refleja la noción implícita pero ampliamente generalizada de que la literatura producida o leída por mujeres es considerada de menor categoría. No obstante, sí existe cierta analogía entre sus textos en los que podemos encontrar rasgos particulares de su escritura.

Entre los rasgos característicos de la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres cabe destacar la predominancia de las narraciones del «yo» biográfico o autoficcional. Ciertamente, las escritoras hacen gran uso de la imaginación y la sensibilidad, otorgando una mayor importancia al mundo de los sentimientos y la afectividad. Igualmente, la atención al cuerpo femenino es de carácter central. La memoria y los recuerdos del pasado se erigen como elementos fundamentales para la configuración de la identidad femenina. Asimismo, la fijación por los objetos, el uso de los objetos desencadenantes de la memoria, la rica gestión de los espacios, la exactitud

a la hora de describir los detalles y el uso de los diálogos apuntan hacia una «palabra» cercana al discurso hablado y dotada de un intimismo preeminente.

La escritura autobiográfica de mujeres se fundamenta en el contacto y la relación con los demás, y responde a una personalidad femenina «basada en la retención y continuidad de relaciones con lo externo, y menos en la represión de objetos internos y escisiones del yo» (Araújo, 1996, p. 79). Esta afirmación nos acerca a la teoría psicoanalítica de los objetos-relaciones expuesta por Nancy Chodorow en 1978, que señala que las diferencias en la autodefinición de mujeres y hombres establecen la multiplicidad y pluralidad como rasgos propios de la personalidad femenina, y la individualidad y la autonomía como propios de la identidad masculina. Así, los personajes femeninos presentados en la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres responden al *self-in-relationship* acuñado por Chodorow, siendo la construcción de su identidad en relación con otros (en especial con otras mujeres) y entre generaciones (abuela-madre-hija) una de sus características más destacables. Como podemos observar, confluyendo con las conclusiones aportadas por Gema Lasarte en su *Feminist agenda* (2012), el modus autobiográfico responde a la importancia de las experiencias vitales y a la constelación de relaciones femeninas en la construcción de la identidad de la mujer. Igualmente, las protagonistas femeninas presentes en la literatura vasca suelen evidenciar dificultades para sostener relaciones heterosexuales satisfactorias y para ajustarse al modelo de familia nuclear, contribuyendo de esta manera a una «critical interpretation of the traditional family model» (Lasarte, 2014, p. 15).

La maternidad constituye uno de los ejes centrales de la literatura vasca contemporánea escrita por mujeres. De las dos categorizaciones posibles de la maternidad —maternidad como experiencia o institución (Rich, 1976)—, las escritoras vascas se acogen a la primera. Frente a personajes definidos exclusivamente por su «ser-madre», las escritoras vascas construyen personajes caracterizados por su subjetividad. «At the same time, it should be clear that women writers did not approach motherhood as an identity problem but as an option: they chose to be or not to be a mother» (Gabilondo, 2016, p. 254).

> Euskal emakume idazleek amatasuna hautu gisa landu dutela esan daiteke; corpuseko %90ek amatasuna diskurtsoan sartu dute, eta horietatik % 80k alde ezkorra aipatu du, berdintasunaren feminismoak aipaturiko kezkekin bat eginik. Amatasunaren eraikuntzan, ama tipologia zabala ikusi da, baina historian zehar pisu handiena izan duena, Maria falta dela sumatu dugu gure eleberrigintza garaikidean. (Lasarte, 2011, p. 294)

> [Se puede decir que las escritoras vascas han trabajado la maternidad como una opción; el 90% del corpus[4] ha incluido la maternidad en el discurso, y el 80% de ellas ha mencionado los aspectos negativos, en línea con las preocupaciones mencionadas por el feminismo de la igualdad. En la construcción de la maternidad se ha visto una amplia tipología de madres, pero hemos observado que la que más peso ha tenido a lo largo de la historia, María, falta en nuestra novelística contemporánea.]

La maternidad y el compromiso político destacan como temas recurrentes en la literatura vasca escrita por mujeres. Estas autoras examinan el conflicto desde una óptica de género, desafiando el concepto de la «madre nacionalista» propuesto por el discurso dominante. Sin embargo, la sociedad vasca heteropatriarcal rechaza la noción de la madre militante, calificando de imposible la conciliación de la maternidad y el amor a la patria en forma de lucha armada. El ejemplo más significativo de la madre comprometida con la causa política lo encarna la madre de *Koaderno gorria* (1998)/*El cuaderno rojo* (2002), novela escrita por Arantxa Urretabizkaia que presenta la hibridación de la maternidad y la naturaleza militante, dando paso a un combinación problemática para la sociedad vasca heteropatriarcal.

3. LA JAURÍA SANGRANTE

Este rechazo a la literatura escrita por mujeres se ve nuevamente trasladado al panorama literario vasco, donde el aparato crítico tiende a encontrar algunos de los rasgos más destacados de sus obras como «puntos débiles» y contribuye a la constatación de que, en cierto sentido, sigue negándoseles su derecho a tener una voz distinta, propia, que no se disfrace de masculinidad para ser aceptada por los estándares críticos. Tal y como afirma Joanna Russ en su aclamado ensayo *How to Suppress Women's Writting* (1983), la resistencia hacia la «literatura de mujeres» se ha manifestado mediante estrategias adaptadas a cada momento histórico que subscriben la idea de que «las mujeres no pueden escribir» (Russ, 2018, p. 189). Entre ellas, las prohibiciones formales e informales (como la pobreza o la falta de tiempo libre de las mujeres); la negación y la contaminación de la autoría, que consiste en divulgar la idea de que al crear arte las mujeres hacen el ridículo; el doble rasero del contenido, que considera de más valor e importancia un conjunto de experiencias sobre otras y donde siempre predominan las experiencias de los hombres sobre las mujeres, de las personas blancas sobre las negras, de los ricos sobre los pobres y la cisheteronorma sobre las experiencias del colectivo LGTBIQ+; la falsa categorización de sus textos; el aislamiento a través del «mito del

[4] La tesis doctoral de Gema Lasarte abarca un corpus de veintisiete obras escritas por dieciséis autoras diferentes, publicadas entre los años 1979 y 2009.

logro aislado», que presupone que cualquier obra de autoría femenina que consiga establecerse dentro del canon se debe a un libro aislado, invisibilizando así el resto de su obra o considerándola inferior; la consideración de las buenas escritoras como algo anómalo y, finalmente, la aceptación por parte de la crítica literaria el supuesto de que la «escritura de mujeres» es siempre inferior a la de los hombres.

En el libro *Silences* (1978), la escritora estadounidense Tillie Olsen pone de manifiesto los «silencios forzados» vinculados a las circunstancias de la creación literaria, directamente atravesados por factores como «la clase, el color, el sexo, la época o el medio a los que pertenecemos por nacimiento» (Olsen, 2022, p. 41). Tal y como recoge Marta Sanz en el prólogo de la edición en castellano,

> Las perturbadoras relaciones entre sexo, género, economía, maternidad, trabajo y creación literaria, las condiciones de desigualdad que se generan justo en el punto donde confluyen esos vectores, arrojan luz sobre la figura, tan habitual, de la escritora poco prolífica. La que a menudo desaparece porque tampoco es recibida en condiciones de igualdad por el aparato crítico. (Olsen, 2022, p. 37)

De esta forma, cuando una mujer se ve forzada por las circunstancias de su género a tomar una decisión en pro de conciliar su vida personal y profesional —decisión que no se les plantea a los hombres de su misma clase— dicha elección deja de representar un acto libre y autónomo y se convierte en lo que Olsen describe como un «mecanismo coercitivo de opresión sexista» (Olsen, 2022, p. 105). Dentro de estos mecanismos coercitivos, las escritoras se enfrentan a la devaluación de sus obras; a un aparato crítico misógino que lejos de valorar las obras literarias por su contenido o calidad, las devalúa por el simple hecho de haber sido escritas por una mujer, hecho que Cynthia Ozik denomina «el perpetuo fenómeno de la jauría danzante» (Ozik, 1971); la marginación de las escritoras de los círculos literarios; las limitaciones subscritas al género, la raza, la clase social, etcétera y, finalmente, la opresión ejercida sobre ellas para limitarlas a una única dimensión, dificultando así su expresión artística. Tal y como afirma Olsen, «las escritoras que se interesan por experiencias, intereses y formas de ser más allá de la esfera tradicional definida para las mujeres aún resultan sospechosas de desnaturalización» (2022, p. 124).

De nuevo en el sistema literario vasco, Delphine Naudier (2010) señala la existencia de una «prohibición simbólica» que niega el acceso de las escritoras a la publicación literaria en euskera. En efecto, podemos encontrar varios ejemplos de este «perpetuo fenómeno de la jauría danzante» —en ocasiones, sangrante— en las críticas formuladas por Joxerra Garzia a la obra *Bai… baina ez* (1986) [Sí… pero no] de Laura Mintegi y de Pako Aristi a la novela *Saturno* (1987) de Arantxa Urretabizkaia. Estas críticas *ad hominen* están documentadas en el libro *Euskal kultura gaur* (1997) [Cultura vasca hoy] de Joan Mari Torrealdai y se emplean en los ámbitos académicos como

ejemplos paradigmáticos. Más allá de ser meras evaluaciones literarias que analicen la calidad del texto, estas críticas se dirigen directamente hacia las autoras, poniendo en tela de juicio tanto su capacidad intelectual como su legitimidad para ocupar un lugar dentro del panorama literario vasco. La novela *Bai... baina ez* fue galardonada con el premio Resurrección María Azkue en 1985, sin embargo, al ser publicada un año después, Joxerra Garzia argumentó que presentaba tanto faltas lingüísticas como deficiencias en su estructura narrativa. En referencia al artículo de Pako Aristi, la violencia de las palabras se evidencia en su crítica:

> «Saturno»: dianatik kanpo eroritako dardoa
> Erratu egin du tiroa Arantxa Urretabizkaiak, eta dianaren erditik ez ezik diana beretik kanpo, oso urrun joan zaio dardoa.
> Adoleszente batek idatzitako nobela dirudi «Saturno»-k, baina inola ere ez 40 urtetako emakume heldu eta esperientzia literariodun baten fruitu […] sinplismo barkaezin batean eroritzen da Arantxa pertsonaiak beren izakeraz hornitzerakoan […] Arantxak kamara motel bat dauka buruan, bestela inongo lojikak ez du agintzen deskribapen pasada hori idaztera. […] Anbiziorik gabe ez dago idazterik, eta irakurlea irakurketaren sareetan harrapatzeko abilidaderik gabe ere ez, eta Arantxak birtute biak falta ditu. (Aristi, 1987)

> [«Saturno»: un dardo fuera de la diana
> Arantxa Urretabizkaia erra el tiro no solo en el centro de la diana, sino que el dardo se ha ido muy lejos de ella.
> «Saturno» parece una novela escrita por una adolescente, en ningún caso fruto de una mujer adulta de 40 años con experiencia literaria. […] Cae en un simplismo imperdonable a la hora de crear los personajes […] Arantxa tiene una cámara lenta en la cabeza, si no, ninguna lógica puede explicar sus descripciones […] Sin ambición no se puede escribir; tampoco sin la habilidad de atrapar al lector en las redes de la lectura, y Arantxa carece de ambas habilidades.]

Asimismo, la recepción crítica del sistema literario vasco tiende a identificar aspectos característicos de la literatura escrita por mujeres como «puntos débiles», mientras que en la literatura de autoría masculina esas mismas características se destacan como aspectos positivos. En el volumen *Zortzi unibertso, zortzi idazle* (2006), varias de las autoras entrevistadas señalaron cómo el aparato crítico condenaba el tratamiento de los sentimientos en sus obras. Arantxa Urretabizkaia declaró que «guk egiten ditugun sormen lanak emakumekeriatzat jotzen dituzte, serioak ez balira bezala» (Urkiza, 2006, p. 53) [nuestros trabajos creativos son considerados cosas de mujeres, como si no fueran serios]. De igual manera, Laura Mintegi afirmaba lo siguiente:

> oso pozgarria da ikustea gero eta gehiago direla idazle gizonezkoak aitortzen dutenak beren lanaren ardatz nagusia maitasuna dela […] Dena den, emakume baten ahoan beste modu batera entzuten da egitate hori. Emakume batentzat maitasunaz ari dela esatea arriskugarria da, oso. Txotxolotzat hartuko zaituzte. (Urkiza, 2006, pp. 205-206)

> [es muy gratificante ver que cada vez son más los escritores masculinos que reconocen que el amor es el eje central de su obra […] Sin embargo, en boca de una mujer este hecho se oye de manera diferente. Para una mujer, decir que habla de amor es muy peligroso. Te tomarán por boba].

Alrededor del año 2009, el sistema literario vasco fue escenario de un debate en torno a lo que se denominó la «generación Erasmus», que incluía bajo dicho epígrafe a escritoras que habían publicado novelas durante su época académica y cuyas tramas se desarrollaban en las ciudades donde realizaron sus estancias, tales como *Bat, bi, Manchester* (2006) [Uno, dos, Manchester] de Irati Jimenez y *Aulki bat elurretan* (2007) [Una silla en la nieve] de Uxue Alberdi. «La denominación fue considerada peyorativa» (Kortazar, 2020, p. 144) y el aparato crítico ridiculizó su escritura, considerándola inferior. El artículo «Hamasei aholku Erasmus literatura idazteko» [Dieciséis consejos para escribir literatura Erasmus], escrito por Iban Zaldua en 2009, y la entrevista de Aritz Galarraga a Uxue Alberdi en la sección «Deabruaren abokatua» [El abogado del diablo] de la revista *Argia* en 2011, son sólo algunos de los ejemplos del sistema literario que devaluó a las escritoras de esa generación. Tal y como afirma Alberdi en *Idazleen gorputzak*,

> *Erasmus literatura* izendatu zenean eta hura kritikatzen zen bakoitzean emakumeekiko gutxiespena sumatzen nuen nik, ironiaz disimulatua. […] Erasmus literaturaz hitz egiten zuten guztiak gizonak ziren eta seinalatuak, nire ustez, emakumeak. (Rodríguez, 2019, pp. 82-83)
>
> [Cuando se designó la *literatura Erasmus* y cada vez que se criticaba, yo percibía un menosprecio hacia las mujeres disimulado con ironía. […] Todos los que hablaban de literatura Erasmus eran hombres y las señaladas, en mi opinión, mujeres.]

Esta crítica exacerbada provocó la respuesta de Irati Jimenez mediante el artículo «Dena emakumea euskal literaturan» (2011) [Todo mujer en la literatura vasca], publicado en el periódico *Gara*, en el cual defendía la legitimidad de aquellas escritoras que habían sido categorizadas como parte de la «generación Erasmus». Asimismo, Jimenez impulsó la iniciativa de la creación de un grupo de escritoras que se autodenominó «generación Orgasmus» y que en el año 2010 publicó un libro de relatos eróticos titulado *Orgasmus*.

Trece años después del libro de entrevistas *Zortzi unibertso, zortzi idazle* (2006), la escritora Eider Rodríguez publicó el ensayo titulado *Idazleen gorputzak* (2019) [Cuerpos de escritoras], fundamentado en las declaraciones de cinco escritoras vascas a las que había entrevistado y cuyas afirmaciones interpretó e incorporó en su propio discurso. Las conversaciones mantenidas con Arantxa Urretabizkaia, Laura Mintegi, Miren Agur Meabe, Karmele Jaio y Uxue Alberdi abordan la relación entre su identidad femenina y su labor como escritoras, especialmente la difícil inserción de las mujeres en el ámbito

literario vasco y la conexión entre la autoría y el cuerpo. Como era de esperar, la maternidad emerge como una de las cuestiones centrales. El libro actualiza temas previamente tratados en el volumen de Ana Urkiza y continúa abogando por un espacio en el panorama literario vasco, al mismo tiempo que denuncia la valoración crítica que han recibido las obras escritas por mujeres hasta el momento. Así hablaba Rodríguez con respecto a la entrevista de Karmele Jaio:

> Halaber, gizona edo emakumea izan, literaturan dohain desberdinak baloratzen direla uste du. Gizonezkoen kasuan, adibidez, samurtasuna baloretzat har daitekeen bezala, emakumezkoen kasuan sentiberatasuna infrabalorea dela uste du, eta emakumezko idazle bati eskatzen zaiola «gai potoloak jorratzen ausartzea». (Rodríguez, 2019, p. 75)
>
> [Cree que, hombre o mujer, en la literatura se valoran cualidades diferentes. En el caso de los hombres, por ejemplo, la ternura se puede considerar un valor, cree que en el caso de las mujeres la sensibilidad es infravalorada, y que a una mujer se le exige que «se atreva a tratar temas gordos».]

Asimismo, «emakumezko batek sentiberatasuna erakustea ez da femeninotasun berri baten parte, alderantziz baizik, eredu zaharrei jarraitzea da» (Rodríguez, 2019, p. 62) [que una mujer muestre sensibilidad no es parte de una nueva feminidad, sino lo contrario, implica perpetuar los patrones antiguos]. La crítica de Iñigo Roque a la novela *Amaren eskuak* (2006)/*Las manos de mi madre* (2008) de Karmele Jaio evidencia este aspecto al expresar su recelo a que las imágenes del libro sean a veces «melengegiak» (Roque, 2006) [demasiado empalagosas]. Ciertamente, se acusa como debilidad la tendencia a las temáticas cotidianas, así como la falta de acción o creación de mundos ficticios y la relegación de los grandes temas sociales, filosóficos e históricos, más propios de la literatura de autoría masculina. Del mismo modo, la utilización del registro lírico y poético, característica asociada a la literatura escrita por mujeres, es objeto de crítica negativa. En el ensayo *Idazleen gorputzak*, Miren Agur Meabe declara cómo su novela *Kristalezko begi bat* (2010)/*Un ojo de cristal* (2014) tuvo que recorrer varias editoriales hasta que finalmente decidieron publicarla (Rodríguez, 2019, p. 55). Esta asunción del registro lírico como un aspecto negativo se evidencia en la crítica de Iban Zaldua a la novela de Meabe:

> Badaude pasarte batzuk ondo, are oso ondo ematen dutenak […] Hor di-da doa egilea, hezurrera, eta oso eraginkorra da. Baina halakoak salbuespenak dira. Nire ustez lirikotasuna gailentzen da, txarrerako, liburuan. (Zaldua, 2013)
>
> [Tiene partes buenas, incluso muy buenas […] Ahí la autora va ti-ta, al hueso, y es muy eficaz. Pero son excepciones. Yo creo que la lírica prevalece, para mal, en el libro.]

En consonancia con las narraciones del «yo» biográfico o autoficcional, otro de los rasgos característicos de la literatura escrita por mujeres que la crítica vasca ha

señalado como un demérito son aquellos que derivan del uso del modus autobiográfico, tales como la dificultad para distinguir el autor literario del autor implícito. Así lo ejemplifica la crítica de Ibon Egaña a la novela *Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama* (2017) [Me diste a luz dos veces, mamá] de Alaine Agirre:

> bere gaixotasun psikiatrikoaz diharduen narratzailearen eta egilearen arteko distantziarik ezartzen ez denez zail geratzen delako liburua fikziozko lan bat irakurtzen den hoztasunetik irakurtzea. (Egaña, 2017)
>
> [no se establece distancia entre la narradora que habla de su enfermedad psiquiátrica y la autora, por lo que resulta difícil leer el libro desde la frialdad con la que se lee una obra de ficción]

Finalmente, tal y como Tillie Olsen advierte en *Silences* (1978), las escritoras enfrentan dificultades para integrarse en ambientes literarios que les faciliten el acceso al mundo editorial. En las conversaciones con Eider Rodríguez (2019), las escritoras Arantxa Urretabizkaia, Laura Mintegi y Karmele Jaio señalaron que nunca habían pertenecido a un círculo literario. En palabras de Mintegi, «sisteman egoteko parroquia edo zalditeria —Xabier Mendigurenek esaten zuen moduan— batekoa izatea komeni dela, hotz handia egiten baitu taldeetatik kanpo» (Rodríguez, 2019, p. 52) [para estar en el sistema conviene pertenecer a una parroquia o una caballería —como decía Xabier Mendiguren—, pues hace mucho frío fuera de los grupos].

4. CONCLUSIONES

La evaluación historiográfica de la literatura vasca escrita por mujeres constata la incorporación tardía y dificultosa de las mujeres al sistema literario vasco. Ciertamente, el aparato crítico tiende a restar universalidad a sus discursos y a señalar algunos de sus rasgos más destacados como «puntos débiles». De esta manera, observamos que el sistema literario sigue negándoles su derecho a tener una «palabra» propia desprovista de masculinidad que sea aceptada por los estándares críticos. Así, podemos constatar que a pesar de observar un significativo aumento en el número de escritoras y de una mayor apreciación crítica, evidenciada por la creciente concesión de premios literarios a obras escritas por mujeres, «puede decirse que algunas escritoras se encuentran cerca del centro, aún ocupado por escritores de larga trayectoria» (Kortazar, 2022, p. 5). Tal y como afirma la escritora Eider Rodríguez: «Ha salido de la periferia sí, que ocupa el centro no» (Garbantxo-Uriagereka, 2022, p. 107). En conclusión, es necesaria una crítica más formada y sensibilizada con los rasgos de la literatura escrita por mujeres que deje

de reproducir las cualidades y criterios de calidad impuestos por la literatura masculina canonizada.

OBRAS CITADAS

Agirre, A. (2017). *Bi aldiz erditu zinen nitaz, ama*. Elkar.

Agirre, K. et al. (2010). *Orgasmus*. Txalaparta.

Alvarez, A. (2005). Euskal emakume idazleen lekua literaturaren historian. Dorrearen arrakalak agerian uzten. *Jakin*, 148, 37-75. https://www.jakin.eus/aldizkaria/artikulua/euskal-emakume-idazleen-lekua-literaturaren-historian-dorrearen-arrakalak-agerian-uzten/3157

Araújo, N. (1996). La autobiografía femenina, ¿un género diferente?. *Estudios: revista de investigaciones literarias*, 8, 181-190. https://www.semanticscholar.org/paper/La-autobiograf%C3%ADa-femenina-%C2%BFUn-g%C3%A9nero-diferente-Ara%C3%BAjo/8d84eb26f36a54808322d978b2cec49c9f17cf66

Aresti, N. (2014). De heroínas viriles a madres de la patria. Las mujeres y el nacionalismo vasco (1893-1937). *Historia y política*, 31, 281-308. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5156577

Aristi, P. (06-05-1987). «Saturno» dianatik kanpo eroritako dardoa. *El Diario Vasco*. https://kritikak.armiarma.eus/?p=6238

Arkotxa, A. et al. (2000). *Gutiziak*. Txalaparta.

Benito del Valle, A. (2020). Desigualdad de género y hecho literario en lengua vasca escrito por mujeres: de la minorización a la visibilidad social. En Amelia Benito del Valle y Susana Jodra (Eds.), *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria* (pp. 17-54). La Casa de la Riqueza.

Benito del Valle, A. y Jodra, S. (2020). Entrelazando voces. En Amelia Benito del Valle y Susana Jodra (Eds.), *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria* (pp. 9-14). La Casa de la Riqueza.

Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California.

Del Valle, T. (1985). *Mujer vasca. Imagen y realidad*. Anthropos.

Egaña, I. (27-05-2017). Nitaz. *Deia*. https://kritikak.armiarma.eus/?p=7210

Etxeberria, H. (2002). *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*. Alberdania.

Etxeberria, H. (2002). *Cinco escritores vascos. Entrevistas de Hasier Etxeberria*. Alberdania.

Gabantxo-Uriagereka, M. (2022). Eider Rodríguez (1977), una escritora vasca. En Jon Kortazar (Ed.), *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas* (pp. 101-109). Biblioteca di Rassegna iberistica, 25, Edizioni Ca'Foscari. https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-595-7/

Gabilondo, J. (1998). Del exilio materno a la utopía personal: Política cultural en la narrativa vasca de mujeres. *Ínsula*, 623, 32-36.

Gabilondo, J. (2016). *Before Babel: A History of Basque Literatures*. Barbaroak.

Galarraga, A. (06-11-2011). Zertan saiatu aitorpen intelektualaren bila? Emakumea naiz. *Argia*. https://www.argia.eus/argia-astekaria/2297/uxue-alberdi?ids=argia-astekaria/2297/uxue-alberdi

Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1979). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.

Jaio, K. (2006). *Amaren eskuak*. Elkar.

Jaio, K. (2008). *Las manos de mi madre*. Ttarttalo.

Jimenez, I. (2006). *Bat, bi, Manchester*. Elkar.

Jimenez, I. (19-11-2011). Dena emakumea euskal literaturan. *Gara*. https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20111119/304375/eu/Dena-emakumea-euskal-literaturan

Kortazar, J. (2020). Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer en la literatura vasca actual. En Amelia Benito del Valle y Susana Jodra (Eds.), *Arte, literatura y feminismos. Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria* (pp. 117-162). La Casa de la Riqueza.

Kortazar, J. (2022). Presentación. En Jon Kortazar (Ed.), *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas* (pp. 3-6). Biblioteca di Rassegna iberistica, 25, Edizioni Ca'Foscari. https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-595-7/

Lasa, A. (2001). *XX. mendeko poesia kaierak*. Susa.

Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean*. [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]

Lasarte, G. (2012). *Feminist Agenda euskal narratiba garaikidean*. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Lasarte, G. (Ed.) (2014). *Ultrasounds: Basque Women Writers on Motherhood*. Center for Basque Studies, University of Nevada.

Meabe, M. A. (2010). *Kristalezko begi bat*. Susa.

Meabe, M. A. (2014). *Un ojo de cristal*. Pamiela.

Mintegi, L. (1986). *Bai… baina ez*. Elkar.

Naudier, D. (2010). Genre et activité littéraire: les écrivaines francophones. *Sociétés Contemporaines*, 78, 5-13. https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm

Olaziregi, M. J. (1999). Intimismoaz haraindi: emakumezkoek idatzitako euskal literatura. *Oihenart*, 17, 1-75. https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/intimismoaz-haraindi-emakumezkoek-idatzitako-euskal-literatura/art-9575/

Olaziregi, M. J. (2005). Evolución y actualidad de la literatura infantil y juvenil en lengua vasca. *Lapurdum*, 10, 137-152. https://journals.openedition.org/lapurdum/53

Olaziregi, M. J. (2019). Maternidades contestadas en la narrativa de Arantxa Urretabizkaia y Lourdes Oñederra. En Irantzu Epelde y Oroitz Jauregi (Eds.), *Bihotz ahots. M.L. Oñederra irakaslearen omenez* (pp. 415-428). Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Olsen, T. (1978). *Silences*. Feminist Press at The City University of New York.

Olsen, T. (2022). *Silencios*. Editorial Las afueras.

Ozick, C. (1971). Women and creativity: The Demise of the Dancing Dog. En Vivian Gornik (Ed.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlesness* (pp. 434-435). Basic Books.

Rich, A. (1976). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Norton & Company Inc.

Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Susa.

Roque, I. (18-03-2006). Bizitzako borroka. *Gara*. https://kritikak.armiarma.eus/?p=1512

Russ, J. (1983). *How to Suppress Women's Writing*. University of Texas Press.

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes/Editorial Barrett

Torrealdai, J. M. (1997). *Euskal kultura gaur. Liburaren mundua*. Jakin.

Urkiza, A. (2006). *Zortzi unibertso, zortzi idazle*. Alberdania.

Urkiza, A. (2010). *Ocho escritoras, ocho universos*. Alberdania.

Urretabizkaia, A. (1979). *Zergatik panpox*. Hordago.

Urretabizkaia, A (1986). *Por qué panpox*. Llibres del mall.

Urretabizkaia, A. (1987). *Saturno*. Erein.

Urretabizkaia, A. (1998). *Koaderno gorria.* Erein.

Urretabizkaia, A. (2002). *El cuaderno rojo*. Ttarttalo.

Zaldua, I. (05-03-2009). Hamasei aholku Erasmus literatura idazteko. *Eibar.org* https://eibar.org/blogak/volga/hamasei-aholku-erasmus-literatura-idazteko

Zaldua, I. (09-04-2013). Eragozpenak. *ibanzaldua.wordpress.com.* https://ibanzaldua.wordpress.com/2013/04/09/eragozpenak-2/

NARRATIVA CENTROAMERICANA ESCRITA POR MUJERES EN EL SIGLO XXI: LUCIÉRNAGAS QUE SE DESPRENDEN DEL ENJAMBRE

Milagro Obando Arias
Universidad Internacional de La Rioja

El contraste de dos metáforas contemporáneas que reflexionan sobre la humanidad actual, la del enjambre propuesta por Byung-Chul Han (2014) y la planteada por Georges Didi-Huberman (2012) que mira al ser humano como las luciérnagas que resisten y sobreviven ante la contaminación lumínica, es el pretexto que dirige la indagación hacia un terreno poco explorado: la narración de este siglo escrita por mujeres centroamericanas. Las distintas limitaciones que atraviesan las voces femeninas en la región permiten aproximar la producción literaria mencionada con la idea del insecto luminoso. La investigación, como tal, nos da evidencias para plantear una metáfora afín al contexto de estudio: la mujer-memoria. De un corpus total de siete novelas, publicadas en la primera década del siglo XXI, se eligen tres obras para este artículo, representantes de Guatemala, Honduras y Panamá.

Al acercarnos a la literatura contemporánea escrita por mujeres centroamericanas nos damos la oportunidad de coincidir con la visión del sujeto nómade de acuerdo con Rossi Braidotti (2000) pues las identidades femeninas construidas por las autoras buscan desdibujar las fronteras que el sistema ha marcado para sus identidades, sin quemar los puentes que les permiten cruzar espacios, tanto ficticios como geográficos y, ahora, virtuales. No en vano, desde una perspectiva geográfica, sería contradictorio para cualquier habitante de esta región considerar la anulación del concepto de puente, cuando su espacio físico en el mundo responde a la idea de un istmo: a medio camino entre dos océanos y entre los dos grandes bloques del continente americano. Nuria Varela retoma la metáfora planteada por Braidotti y la incluye en su obra *Feminismo 4.0*, poco antes de introducir la cuarta ola de este movimiento, la cual «está caracterizada por un despertar, una toma de conciencia mayoritaria y una lucha global contra la verdadera

raíz de la opresión de las mujeres» (Varela, 2019, p. 129). De acuerdo con la autora, esta etapa coincide con las dinámicas propias del siglo XXI y la Sociedad Digital: acciones mediadas por la tecnología, esfuerzos de carácter global, rasgos interseccionales e intergeneracionales, así como el establecimiento o resignificación de alianzas con otros grupos representantes de las periferias sociales. Estas condiciones son las que dan sentido a la figura del puente en relación con el sujeto femenino literario en la narrativa de la región que nos ocupa.

Internet, desde su introducción en la vida pública a mediados de la década de los años noventa, se ha erigido también como un elemento mediador y transformador en el quehacer humano, por ejemplo en los campos político, comunicativo, social y educativo. La Sociedad Digital ha generado reacciones que pasan desde las más idealistas y utópicas hasta las fatalistas. Así, es posible observar nuevos significados para lo que una vez planteó Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1984) cuando los medios de comunicación se abren hacia audiencias masivas. Desde la Filosofía, Byung-Chul Han observa y reflexiona en los cambios que vive la humanidad debido a las condiciones que el sujeto experimenta al convivir entre dos planos, es decir, la realidad física y la virtual. Dentro de los planteamientos de sus obras, entre ellas *La sociedad del cansancio* (2022) y *La sociedad de la transparencia* (2013), nos llama la atención las premisas que incluye *En el enjambre* (2014). De acuerdo con el autor, «el enjambre digital, por contraposición a la masa, no es coherente en sí. No se manifiesta en una voz. Por eso es percibido como ruido» (Han, 2014, p. 27). El ser humano es integral, su realidad corpórea, mental y emocional no pueden separarse como si se tratara de un rompecabezas. De igual forma, el sujeto que participa en redes sociales, que consume contenido digital y que alimenta algoritmos a partir de sus interacciones virtuales es el mismo individuo que forma parte de una comunidad física, o de varias de ellas. Es decir, al utilizar la metáfora de la sociedad como enjambre estamos comprendiendo la sociedad actual, la que dispone de medios tecnológicos y del ciberespacio para mediar sus interacciones. Por lo anterior, es esta misma sociedad la que se describe como ruido, en donde el individuo, el *homo digitalis*, es asido por la fuerza del enjambre, perdiendo en el proceso la capacidad de acción y de alzar su voz.

Han no es el único en emplear un término relacionado con el conocimiento entomológico como vehículo para plantear una metáfora sobre el ser humano. El francés Georges Didi-Huberman afirma que «los seres humanos se vuelven luciérnagas, -seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y, como tales, resistentes-» (2012, p. 16). Su obra, titulada precisamente *Supervivencia de las luciérnagas*, señala el riesgo de caer en visiones apocalípticas de la realidad en las cuales el sujeto «abandone toda esperanza» y no se procure ningún cambio ante las miradas deterministas, tendientes a estandarizar al individuo, convenientes a los sistemas hegemónicos. «¿Han desaparecido

verdaderamente las luciérnagas? ¿Han desaparecido todas? ¿Emiten aún -pero ¿dónde?- sus maravillosas señales intermitentes?» (Didi-Huberman, 2012, p. 33). Las interrogantes del autor se convierten en un llamado a la reflexión para buscar, dentro de la narrativa centroamericana, las luces de las novelas escritas por mujeres como un mecanismo de resistencia ante la uniformidad que sugiere una sociedad enjambre. Para descubrir luciérnagas, «hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores» (Didi-Huberman, 2012, p. 39). La aceleración del ritmo en la vida cotidiana, el sobre estímulo de información a través de los medios digitales y la manipulación mediática son parte de los reflectores que limitan el brillo de las luciérnagas literarias centroamericanas, al igual que lo hacen las dificultades en cuanto al contexto editorial y las oportunidades de difusión. Lo anterior, sin dejar de lado el reflector más feroz de todos: la desigualdad socioeconómica que es parte de la historia de la región.

El planteamiento de la investigación recaba los primeros datos, de los cuales se destaca la publicación de más de 90 novelas[1] escritas por mujeres, en la primera década del siglo XXI, distribuidas entre los seis países de lengua hispana de la región: Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá. La indagación explora la voz de la mujer con respecto a la sociedad enjambre, desde las obras narrativas. Para el alcance del objetivo, fue seleccionado un corpus de estudio de siete obras. El análisis y discusión de los hallazgos permite plantear cinco metáforas basadas en la identidad femenina, de las cuales se considera la última, la mujer-memoria, como parte de la fundamentación de este artículo. La delimitación específica del presente capítulo conduce a la elección de tres textos que forman parte del corpus mencionado. Se trata de dos novelas publicadas en 2005, a saber la obra panameña *Suspiros de fantasmas*, de Rosa María Britton y *Con pasión absoluta*, texto guatemalteco escrito por Carol Zardetto, junto con *El regreso de una wetback* (2006), de la hondureña Denia Nelson. Estas creaciones ofrecen el fundamento para la siguiente propuesta: demostrar que la voz de las escritoras centroamericanas se desprende de la uniformidad del enjambre para aportar luz, como lo hace la luciérnaga, sobre la memoria colectiva del istmo, con el propósito de enfrentar los desafíos del presente.

1.1. Luciérnagas en contexto

La primera mitad del siglo XX ofrece dos importantes obras que aún prevalecen en las discusiones acerca de la construcción identitaria femenina: *El largo camino de la memoria de las mujeres*, publicado por Jane Addams en 1916 y *Una habitación propia*, dado a conocer por Virginia Woolf en 1929. Más allá de las cuestiones contextuales que se

[1] Datos revisados en el año 2023, los cuales también registran más de 100 publicaciones de narrativa breve.

deben considerar en sus lecturas, el fundamento presente en sus premisas conceptuales resuena en la realidad centroamericana. Por su parte, las escritoras de la región parecen responder, desde la narrativa, para llamar la atención sobre una senda que aún se construye en el istmo. Si se focaliza la mirada sobre la realidad que enfrentan las escritoras, lo primero que asoma es el mecanismo silenciador que censura el libre pensamiento femenino. La salvadoreña Jacinta Escudos comenta la génesis de su pluma:

> Comenzar a escribir fue, sin duda, mi primer acto de rebeldía. A los 12 ó 13 años, en un colegio de monjas en El Salvador, viviendo con un pie en el campo y otro en la ciudad, en medio de una familia supremamente conservadora donde no era permitido hablar abiertamente sobre nada. (2004, pár. 3)

Quienes logran superar la autocensura aprendida enfrentan audiencias poco preparadas, indiferentes a sus textos. Carol Zardetto evoca las reacciones ante la publicación de *Con pasión absoluta*: «El recibimiento del "establishment" fue, en general, frío. La respuesta fue ignorarme e ignorar la novela» (2008, párr. 7). Por su parte, Catalina Murillo aborda las dificultades que deben enfrentar las creaciones para llegar al público lector, así como el papel de las distribuidoras, ya que esta figura es la que define «que un libro circule o no y, en Costa Rica, está pasando que cuesta mucho la distribución. El mercado tiene un techo bajísimo, aunque con que mil contactos de Facebook compraran el libro sería un bestseller» (2022, párr. 30). Finalmente, volvemos a la experiencia de Escudos. En una entrevista con Elmer Menjívar refuerza el desinterés descrito por Zardetto: «Aquí no hay crítica. Y de la crítica en la calle no me doy cuenta [...] no sé cómo acceder a la crítica formal, no tenemos medios concretos para hacer eso» (2003, párr. 29).

Pese al reconocimiento fuera de las fronteras centroamericanas de figuras como las de Miguel Ángel Asturias, Rubén Darío, Sergio Ramírez, Ernesto Cardenal y Gioconda Belli (Kohut, 2005) la literatura de la región se distingue en la lucha constante por alcanzar el reconocimiento, de sobrepasar limitaciones como las descritas en párrafos anteriores. Investigaciones ubicadas en el siglo actual confirman que la literatura de Centroamérica representa uno de los sectores más desconocidos de las letras hispanas (Arias, 2017; Meza, 2009, 2002; Kohut, 2005; Chaverri, 2005). Ante este panorama, Alexandra Ortiz Wallner sostiene la siguiente afirmación:

> Escribir sobre la novela centroamericana contemporánea implica también contribuir con la escritura de parte de una historiografía de una historia literaria otras, que decantarían a su vez una serie de historias de las estrategias que entran en tensión en un espacio cultural y estético determinado. (2012, p. 10)

Las tensiones referidas por la investigadora van más allá del campo literario. Nuria Varela (2019) comenta que los desafíos que enfrenta el feminismo en su cuarta

ola están relacionados con el desempleo, subempleo, trabajo informal, las brechas salariales, la trata de personas, el comercio sexual y la feminización de la pobreza. Las investigaciones vinculadas a criterios de medición sobre desarrollo humano en la región que nos ocupa dan evidencia de todas las problemáticas citadas. La normalización de la violencia, incluso la intrafamiliar ejercida por parejas o padres (O'Brien y Walsh, 2019), cuya máxima manifestación toma forma en el feminicidio (Velásquez, 2022), trasciende la esfera privada hacia el espacio público y se manifiesta en los conflictos generados por maras y pandillas (Vásquez, 2020). Este último aspecto no se origina únicamente en dinámicas aisladas o inscritas en el istmo, pues encuentran conexiones globales debido a las redes de trata y comercio sexual, así cómo los cárteles del narcotráfico (Izcara y Andrade, 2022).

Por otra parte, la violencia sistemática ejercida contra las mujeres es experimentada por la población desde su niñez y adolescencia. Barrios-Klee (2018) estudia y presenta datos sobre la normalización del matrimonio infantil, lo que lleva a las repercusiones generadas por el embarazo adolescente, en términos de bienestar físico, emocional y económico. Esto, sumado a la desigualdad en oportunidades educativas y laborales, hace vigentes las premisas en las que Virginia Woolf sustenta su obra *Una habitación propia*. Guatemala, El Salvador y Nicaragua presentan índices de alfabetización que oscilan entre el 70 y el 84% (Guerra et al, 2008), con el agravante que significa la brecha en años de escolarización, la cual marca desventaja para las niñas (Saavedra y Camarena, 2018). Esta radiografía del presente centroamericano no se puede separar del efecto causado por los conflictos políticos, guerrillas, dictaduras y golpes de Estado vividos durante el siglo XX, que han sumido a gran parte de la población en condiciones de extrema pobreza (Córdoba, 2005).

Los párrafos anteriores permiten observar los reflectores que bloquean el brillo de las luciérnagas, convirtiéndose en verdaderas amenazas a su sobrevivencia en condiciones dignas, como corresponde a todo ser humano. Al observar, desde la perspectiva de la región, las premisas de autores como Han y Didi-Huberman, el enjambre se considera como un entramado compuesto de opresiones, fronteras y agresiones que siguen pesando sobre las identidades femeninas. En otras palabras, el sistema patriarcal hegemónico es un enjambre muy antiguo que ha subyugado a la mujer y reprimido su voz. Como contrapunto, identificamos el paralelismo de la metáfora basada en las luciérnagas con las manifestaciones de ruptura y oposición a las condiciones de este modelo, cuyas características se aproximan bastante a los desafíos que encuentra la actual cuarta ola del feminismo (Varela, 2019). Este panorama nos obliga a acercarnos a su brillo para conocerlo y comprenderlo, siguiendo la línea discursiva de Didi-Huberman. En el caso específico de estas páginas, utilizamos el lente de la literatura para realizar nuestra aproximación.

1.2. De luciérnaga a mujer-memoria

Conscientes de su posición en desventaja ante un enjambre reductor y amenazante, las luciérnagas de la narrativa centroamericana contemporánea dan lugar a una nueva metáfora: la mujer-memoria. A través de distintos espacios narrativos, la temática basada en la dicotomía recuerdo-olvido está presente en todo el corpus que fue elegido para representar la escritura de las mujeres de América Central. Este particular interés literario forma parte de un fenómeno observado en las letras y las artes en general en el contexto del cambio de milenio (Erll, 2012), de cierta manera motivado por los nuevos significados que adquiere el término «memoria» en la cibercultura (Huyssen, 2014). Los cambios en la percepción del tiempo, el acelerado desarrollo tecnológico que tiñe de obsolescencia prematura tanto a aplicaciones como a dispositivos, sumado a las dudas propias del pensamiento posmoderno con respecto a los metarrelatos de la historia, provocan una vuelta reflexiva del sujeto sobre lo que representan, en su vida, los actos de olvidar y recordar. Esto hace que cobren importancia, dentro de la discusión, los procesos de construcción de la memoria colectiva, cuya idea es definida por Astrid Erll en los siguientes términos:

> Un concepto genérico que puede cobijar una variedad de fenómenos culturales, sociales, psíquicos y biológicos como la tradición, la conciencia histórica, el archivo, el canon, los monumentos, los rituales de conmemoración, la comunicación con el seno de la familia, la experiencia vital y las redes neuronales. (2012, pp. 135-136)

Todos los elementos enumerados por Erll convergen con la necesidad de «conocer las almas» que evoca Ricoeur (2019), así como la mirada del investigador francés a la recuperación del tiempo perdido que se logra a través de la narrativa y la ficción literaria. En este acto de rescate cumplen un rol destacable las etapas de la mímesis, gracias a su mediación entre el pasado y el presente, cuyo ciclo se cumple en el momento en que la obra literaria es leída e interpretada por la mirada lectora (Ricoeur, 2019). La distancia entre el tiempo vivido y el narrado permite acceder a voces silenciadas en la historia oficial y a los destellos de luciérnagas que llaman la atención ante la amenaza del olvido, tal es el caso de la mujer a quien se le ha privado del reconocimiento como sujeto histórico (Navarrete, 2016), situación que se origina en el confinamiento al ámbito privado del hogar y la familia. La toma de conciencia con respecto a esta problemática en paralelo con el camino evolutivo de las rupturas, por parte de las poblaciones femeninas, para alcanzar conquistas sociales y representatividad, plantean en las discusiones del presente siglo el concepto de memoria de género. De acuerdo con Sandra Navarrete, se trata de una «categoría operativa [que] permite observar cómo se están poniendo en crisis en distintos discursos sociales y

producciones artísticas las configuraciones de lo femenino constituidas en las memorias hegemónicas» (Navarrete, 2016, p. 16).

Las palabras de Navarrete encuentran eco en la narrativa centroamericana contemporánea y dan lugar a la metáfora de la mujer-memoria. «La metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja en su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento» (Ricoeur, 2001, p. 326). A través de las construcciones literarias de las protagonistas del corpus, se llega a reconocer al sujeto femenino como metáforas, en este caso, de las realidades que enfrenta la región centroamericana. Como lo apunta María Elena Soliño (2017), desde las culturas helénicas se ha evidenciado el papel de la identidad femenina como personificación del Estado, con lo cual la formación de los conceptos nación y ciudadanía se vinculan, en la historia de la Literatura, con las tramas vividas por protagonistas nacidas de la creación escrita. En el caso de la mujer-memoria que encontramos en la muestra de narrativa centroamericana estudiada, las identidades femeninas recuperan el brillo olvidado de las luciérnagas de la región: los rostros ignorados y las palabras escondidas en las páginas de la violencia inscritas en la historia oficial. Como parte de los hallazgos que ha permitido el estudio del corpus, también observamos que la construcción de la mujer-memoria se da a través de dos vías: la lineal y la cíclica. Para efectos particulares del presente artículo, se han elegido tres obras para fundamentar la perspectiva lineal, desde las tres separaciones del tiempo: pasado, presente y futuro. No obstante, se podrá observar que ambas dimensiones no están, precisamente, distantes ni separadas.

1.3. Voces femeninas que reclaman un pasado

«Entro y salgo de un pretérito anterior como quien lucha contra el sueño» (Zardetto, 2005, p. 15). La frase anterior, que llega al público lector desde la voz de Irene, protagonista creada por Carol Zardetto para la novela *Con pasión absoluta*, anuncia la permanente presencia de una voz en primera persona desdoblada en las de su madre, abuela y bisabuela. Así se teje una trama por la que se comparte la historia de la familia a través de la mirada femenina. Los relatos de las distintas mujeres forman un tejido de memorias plurales en las que se mezclan las vivencias de tres generaciones femeninas que preceden su existencia (Zúñiga-Hernández, 2021; Barboza; 2011). La narración hace al público lector descubrir las conexiones de la memoria familiar con una historia mayor, la guatemalteca, permeada de golpes de Estado, una extensa guerra civil y gobiernos dictatoriales desde finales del siglo XIX.

La identidad protagónica regresa a su país natal, pues su abuela está cercana a la muerte. El retorno se convierte en un pretexto por el cual trata de encontrar sentido a su vida presente a través de las memorias de su familia. La voz en primera persona

establece un paralelismo entre su hogar y su propia persona. Irene se detiene en las observaciones que hace del país y la familia a los que regresa, para entregarlas en fragmentos repartidos a lo largo de la trama, como el siguiente: «la casa donde crecí está allí, al final de la otra cuadra, quieta como un barco que ha naufragado» (Zardetto, 2005, p, 26). La embarcación encallada representa la memoria colectiva, construida desde los recuerdos privados, como los de aquella «memoria aletargada [que] quería despertar y yo me resistía» (Zardetto, 2005, p. 43). Ante la imposibilidad de movimiento de la casa, es la corporeidad la que asume el acto de recordar: «mi cuerpo sabía y me despertaba» (Zardetto, 2005, p. 181), confiesa Irene. La escritora guatemalteca converge con los recursos narrativos de otras escritoras de la región, como es el caso de Claudia Hernández y Jacinta Escudos (Jossa, 2020, 2014), cuyas narrativas conceden un lugar importante al cuerpo femenino como instrumento simbólico de la memoria, incluso a través de la presencia de cicatrices, amputaciones y transformaciones.

Mediante el lenguaje poético que caracteriza al texto literario, la novela incluye elementos propios de la función referencial para reconstruir la historia de la familia en el contexto guatemalteco, el cual se ve teñido de inestabilidad política y violencia, fruto de la reproducción de modelos que se registran desde el siglo XIX, sin dejar de lado el factor de la intervención económica que ejerce la hegemonía sobre los países que parecen mantenerse en el eterno camino de las vías al desarrollo. La voz de Irene, a través de sus recuerdos y los de las mujeres de su familia, abre una dimensión de la memoria que suele quedar fuera de las firmas que cesan guerras y la llegada de los acuerdos de paz: la historia que se encierra en cada sujeto y en la intimidad de cada hogar. Especialmente, la obra se relaciona con lo que Ricoeur expone como «la historia de las víctimas» (2019, p. 290). La familia de Irene registra una constante lucha contra la pobreza, las duras condiciones de la vida rural, el ejercicio de la maternidad en soledad, así como el trabajo para llevar el sustento a los hijos y brindarles esperanzas de sobrevivencia. Los relatos de estas vidas cotidianas no quedan registrados, quedan ocultos entre el pasar de las décadas, porque desde la lógica del poder, como se reflexiona en la novela de Zardetto, son relatos de la otredad, en los cuales «el otro no es un semejante. Siempre se buscará una razón para disminuirlo: es guerrillero, es indio, es mujer, es haragán, es sucio, es miserable. Se cubre al otro con una máscara, una etiqueta» (Zardetto, 2005, p. 109).

El personaje de Irene es construido de forma tal que representa dos caras de la otredad. A la primera de ellas accede por las voces de La Nena, Victoria, Amparo y Juana, mujeres que subsisten bajo la violencia, al lado del recuerdo de quienes se cuentan entre torturados, desaparecidos y, tiempo después, en el anonimato de las fosas comunes. La segunda dimensión de la otredad es encarnada en forma directa por la protagonista. El clima violento que sumió a Guatemala por más de tres décadas desde

1960 es el contexto bajo el cual la protagonista se ve obligada a migrar junto con su padre. Sus años de juventud, ingreso a la vida adulta y carrera profesional transcurren en países como México, Estados Unidos, Suiza y Canadá. La población exiliada parece estar protegida, tanto por la distancia como por los recuerdos que se han acallado. Irene lo ve, incluso, como una de las tantas herramientas que ejercen control sobre el individuo: «otro largo silencio se adueña de mi conciencia» (Zardetto, 2005, p. 111). El peso semántico que el silencio adquiere en la novela, al igual que en otras obras del corpus de estudio, se encuentra en la posibilidad de ruptura que representa, pues se conforma como la grieta por la que se manifiesta la metáfora de la mujer-memoria. «Los muertos se me quedaron hablando adentro» (Zardetto, 2005, p. 144), reflexiona Irene y C., su pareja, también exiliado por el conflicto, se convierte en un contrapunto para la voz femenina: «el exilio fue el privilegio de unos cuantos. . . Pero pagamos el precio: la culpa por los muertos es un feo tatuaje» (p. 110).

El silencio se inscribe en el cuerpo de la otredad en las dos perspectivas: en Guatemala por miedo y represión; en el exilio como la marca de una culpa generada por la sobrevivencia. El mismo cuerpo, en su carácter móvil, rompe el silencio y toma forma en la literatura bajo «el imperativo de narrar lo inenarrable» (Medina-Sancho, 2012, p. 15). La mujer, como sujeto que ha sido restringido al espacio privado y, aún en este ámbito, su voz encuentra barreras significativas para la expresión libre e individual, se reconoce como parte de lo que se ha categorizado como inenarrable en las sociedades centroamericanas. Es decir, se reconoce como la otredad innombrable e indescifrable, por tanto, ignorada. La obra de Zardetto, entonces, responde también a lo que Halbwachs (2010) describe en términos de interdependencia entre la memoria colectiva y la individual. Las interacciones entre ambas devienen en la exposición de eventos, poblaciones y dinámicas que son fragmentos de la realidad y que dan respuesta a las problemáticas actuales, cíclicas, que mantienen a gran parte de la región en condiciones de desventaja social.

1.4. La sobrevivencia del pasado en el presente

Denia Nelson, escritora y docente hondureña nacida en 1963, es puntual en su propuesta con respecto a los efectos que genera la desigualdad. Aborda, desde la narrativa, cuestiones sobre la migración forzada, sin embargo, no se trata de la que es causada por conflictos bélicos. En *El regreso de una wetback*, publicada en 2006, el desplazamiento, en condiciones irregulares, se observa como el último recurso para escapar de la miseria. Su protagonista, Alejandra/Mary Beth, representa la feminización de la pobreza, el rostro de la precariedad que enfrentan muchas mujeres centroamericanas de manera permanente. La narración en primera persona, inspirada en un relato tomado de la vida real, presenta a una protagonista (Alejandra) que a sus

14 años migra a Estados Unidos sin la documentación requerida, por lo cual, además de los desafíos que ha vivido en su natal Mala Laja, también encuentra los retos propios de asumir una nueva identidad (Mary Beth) como parte de sus intentos por sobrevivir.

El regreso de una wetback presenta el rostro de las poblaciones olvidadas, las que reclaman su espacio en los contextos sociales (Flores, 2019). Hace eco de las voces de los muertos que se quedan hablando en la conciencia de Irene, en *Con pasión absoluta*. La diferencia estriba en que las palabras que reclaman ser escuchadas son las de seres humanos que sobreviven ante una realidad adversa. Tanto la metáfora creada por Zardetto como la misma descripción de Mala Laja traen el recuerdo de aquella Comala creada por Juan Rulfo en 1955, en su novela *Pedro Páramo*. «Mala Laja, un lugar perdido en el tiempo y el abandono, que ni siquiera aparecía en el mapa del país» (Nelson, 2006, p. 13) es descrito por Alejandra/Mary Beth como un territorio inhóspito en el que sus habitantes se disecan en vida, por lo que es posible imaginar, también, que se encuentra «deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía» (Rulfo, 2014, p. 75). Mala Laja presenta el espacio, el plano de la memoria por el que se generan los mecanismos de olvido. Este contexto conduce al silencio de sus pobladores. Al respecto, la voz narrativa sabe que el contexto hace que los «discriminaran por ser pobres y que esa marca nos cerrara las oportunidades» (Nelson, 2006, p. 56).

La opresión internalizada, que toma forma también en los mecanismos de autocensura sobre las voces de las mujeres, se manifiesta en la novela a través de símiles y descripciones que expresan la forma en que se percibe la otredad, pero que tiene un impacto sobre los procesos identitarios: «nos veíamos encogidos y disminuidos» (Nelson, 2006, p. 63), «aplastados como cucarachas en esta miseria» (p. 52); «en sus ojos se podía reconocer la ingenuidad que produce el marginamiento» (p. 19).

La novela de Nelson, al igual que lo hace la de Zardetto, demuestran que las dos dimensiones de la memoria en la literatura (la lineal y la cíclica) se pueden separar para efectos de análisis, aunque se trate de fenómenos interdependientes. El mismo título habla de un retorno. *El regreso de una wetback* se debe a que Alejandra/Mary Beth se ve obligada a retornar a Mala Laja pues se levantan sospechas con respecto a su estatus migratorio. Pese a que la protagonista ha levantado su nueva identidad basándose en cuatro mecanismos de resistencia: estudiar, trabajar, ahorrar y usar la nueva lengua adquirida como un instrumento de comunicación, la sobrevivencia se ve amenazada cuando está por iniciar su formación universitaria. Pero en su aldea natal no es bien recibida, porque la Alejandra que partió es, ahora, Alejandra/Mary Beth. La imposibilidad de integrarse a la comunidad, además de constatar que en Mala Laja «la única que estaba para quedarse era la miseria» (Nelson, 2006, p. 21), la hacen buscar oportunidades en la capital, hasta que la fatalidad la lleva de nuevo a Estados Unidos,

todavía en condiciones irregulares. Este cambio entre planos representa el eterno retorno de las condiciones adversas, de una Centroamérica cuyas vías al desarrollo están siempre en construcción, pero no llegan hasta las aldeas escenificadas en Mala Laja.

El regreso de una wetback es un llamado a la memoria del pasado, para demostrar que aquellas situaciones que no se atienden desde la raíz, se perpetúan e intensifican. El uso del lenguaje referencial permite ubicar el viaje migratorio de Alejandra/Mary Beth en el siglo XX. El devastador paso del huracán Mitch por Honduras, en 1998, marca el regreso de la protagonista hacia Estados Unidos, alrededor de dos décadas después del primer viaje. Ahora, en los destellos de los reflectores de la Sociedad Digital, en pleno siglo XXI, las caravanas migratorias desde Centroamérica hacia el norte son noticia constante. Sin embargo, las palabras de la protagonista creada por Nelson son vigentes para la diáspora actual: «como si miles de seres silenciosos transitaran» (Nelson, 2006, p. 75), porque el verdadero silencio es el que no expone las causas originarias del desplazamiento. Las mujeres «han supuesto importantes contribuciones al conocimiento de la verdad a pesar del silenciamiento y las dificultades de expresión a las que se han visto sometidas a lo largo de la historia» (Capote, 2016, p. 164). Alejandra/Mary Beth representa el silencio que impone la pobreza y el reclamo por la sobrevivencia. Las medidas desesperadas que se toman en viajes migratorios inciertos es la búsqueda de mujeres, con sus niños, sus padres y abuelos, por un espacio que les permita mejores condiciones para sobrevivir. Marianne Hirsh señala que «la posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que han crecido dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias son desalojadas por las historias de la generación anterior» (Hirsch, 2021, p. 48). En el caso de la narrativa centroamericana contemporánea, desde la perspectiva de la mujer, lo que encontramos es la reconstrucción de la memoria porque, en ella, subyacen los mecanismos de dominación que se siguen reproduciendo en el presente. Es, por lo tanto, el rescate que la generación actual hace de la anterior, para construir posibilidades de sobrevivencia en el presente.

1.5. Mujer-memoria en la Sociedad Digital

Suspiros de fantasmas, publicada por Rosa María Britton en 2005, coincide con esta trascendencia del ayer en la actualidad, con la diferencia de introducir en la trama, de manera explícita, referencias a las coordenadas de la Sociedad Digital y la forma en que la virtualidad es parte de nuestra convivencia cotidiana. Andreas Huyssen afirma lo siguiente:

> En una época en la cual la noción de memoria ha migrado al ámbito de los chips de silicio, las computadoras y las ficciones de ciborgs, lo habitual es que los críticos deploren la entropía de la memoria histórica y definan la amnesia como un peligroso

> virus cultural generado por las nuevas tecnologías de los medios de comunicación. (2014, p. 355)

La escritora panameña crea un relato en que las herramientas de la virtualidad pueden ser tanto mecanismos para la desconexión de la realidad como instrumentos para la recuperación de las voces silenciadas. En el proceso, se abre una alternativa al virus de la amnesia cultural que describe Huyssen. La protagonista de la novela, la psicóloga Daniela Miralles, se ve contrariada por la muerte de una de sus pacientes adolescentes, Lilian Ariosto, en condiciones que no han sido aclaradas, por lo que decide involucrarse en la investigación. Este camino se convierte, de manera paralela, en un viaje introspectivo por su conciencia, que pasa entre los planos de la casa de su infancia, su oficina en Miramar y la casa de Las Cumbres, donde se encuentra la causa de muerte de Ariosto.

Los recuerdos que guarda en la casa de infancia evidencian un hogar donde «los inquietos silencios [eran] adornados por rostros alargados y tristes» (Britton, 2005, p. 35). Esta atmósfera guarda los secretos de un matrimonio en crisis, de inconformidades y desavenencias que conducen al divorcio de la pareja. No obstante, ni siquiera este tema es conversado con honestidad con Daniela y su hermano, quienes son enviados a estudiar fuera del país en el momento de la separación. La falta de verdades, o bien, la presencia de medias verdades, hacen que la protagonista construya una identidad en la que la culpa no resuelta y el resentimiento que no conoce las causas de su existencia queden encerrados en la casa de la infancia. De manera concreta, Daniela regresa con frecuencia a este plano narrativo para visitar a su madre; de manera simbólica, el lugar le genera la incomodidad de la fragmentación de sus recuerdos de niña y adolescente. La protagonista vive en constante huida de su pasado, su relación con la generación anterior es conflictiva y antagónica, tanto como es la recepción de Mala Laja ante el retorno de Alejandra/Mary Beth. Ambos conflictos cumplen con una intención comunicativa similar: la sobrevivencia de sus identidades demanda explorar en las memorias de quienes las preceden.

La fuga del pasado en *Suspiros de fantasmas* se construye en el espacio que representa el ámbito profesional de la protagonista, a saber, su consultorio, ya que la Dra. Miralles «frente a una adversidad inevitable, recetaba a sus pacientes ejercicios de olvido» (Britton, 2005, p. 65). La explicación, de acuerdo con el personaje construido por Britton, se basa en la siguiente premisa: «si no hay remedio inmediato o posible, hay que obligar a la mente y al cuerpo a hacer ejercicios de olvido, hasta borrar los sinsabores, los celos, el abandono, la indiferencia, todo» (Britton, 2005, p. 65). La intencionalidad de esta terapia se interpreta como un recurso literario con el que la escritora representa los mecanismos de olvido que han condicionado los procesos de la memoria colectiva. Entre ellos se puede mencionar el trauma y la represión (Huyssen,

2014), las narrativas nacionales y los escudos sociales que refuerzan el olvido (Assmann, 2014) y, en el mundo contemporáneo, la obsolescencia tecnológica (Huyssen, 2014).

Tanto las creaciones literarias de Nelson, Zardetto y Britton pasan por la función apelativa que pretende favorecer los procesos de introspección y la recuperación de las memorias-otras. Asimismo, las tres obras encarnan el viaje introspectivo mediante la construcción de trayectorias emprendidas por identidades y voces de mujeres: son protagonistas femeninas las que enfrentan los reflectores que no dejan ver las luciérnagas de la memoria. El rasgo distintivo de *Suspiros de fantasmas* es el de involucrar la dimensión tecnológica. El plano de la casa de Las Cumbres es un refugio liderado por su propietaria, Isabel Wharton, para «la cofradía de jóvenes que se auto denomina los diabólicos. Una banda de adolescentes descarriados, un grupo que parece haber perdido toda esperanza en el futuro» (Britton, 2005, p. 258). La cara oculta de «los diabólicos» muestra que sus historias coincidían en casos de abandono y violencia, similares a los que son atendidos en el consultorio de Daniela: «confesiones de maltrato, abuso sexual, incesto, drogadicción, toda una serie de miserias humanas» (Britton, 2005, p. 51).

Wharton, víctima también de incesto en lo privado de su hogar, se escondía bajo el seudónimo de Cuqui, que recuerda al término *cookie*, en lengua anglosajona, así como al neologismo tecnológico que hace referencia a los datos almacenados por los computadores durante la navegación de un usuario en Internet. Este historial es el que permite identificar los sitios virtuales visitados por Lilian Ariosto: «el club de adolescentes suicidas de Inglaterra, los rebeldes que aseguran que están dispuestos a asesinar a sus maestros en Estados Unidos, jóvenes drogadictos de México que dan recetas para fabricar alucinantes con productos caseros, los pornógrafos de Argentina» (Britton, 2005, pp. 174-175).

Este indicio permite esclarecer las dinámicas de depresión y ansiedad encerradas en la casa de Las Cumbres, provocadas por los perjuicios del abandono y violencia que sufre la población joven por parte de la generación anterior, aquella que tampoco ha resuelto sus propios traumas pues se refugia en mecanismos de olvido como las que son recomendados por Daniela. Aunque sea real que «al alcance de un teclado se encuentran todas las maravillas y todos los males y perversidades de las que son capaces los habitantes del planeta» (Britton, 2005, p. 206), en la trama de *Suspiros de fantasmas* la tecnología muestra otra faceta. En la novela se logra trascender la problemática de su obsolescencia como recurso que delimita la construcción de la memoria colectiva, para dar un nuevo significado a los procesos relacionados con actos de registrar y recordar. Internet, en este caso, es tanto un reflector que oculta como una lupa que expone las luciérnagas simbolizadas por la tribu de los diabólicos. Esto se explica al considerar la Red de Redes como un producto de la sociedad humana, nacida de su pensamiento, por lo tanto, el alcance que tenga dependerá de la conciencia de cada sujeto.

Si un enjambre es percibido como ruido, sin distingo de voces, incluso carente de significado, la violencia y la desigualdad socioeconómica en Centroamérica se pueden comprender como la conformación de un extenso enjambre, que no permite escuchar las voces individuales que reclaman un espacio para sobrevivir, para ser reconocidas y recordadas. La literatura centroamericana en el siglo XXI reivindica su papel de compromiso con los procesos de recuperación de la memoria colectiva; en el caso específico de la narrativa escrita por mujeres, asume una vía que coincide con las premisas de la cuarta ola del feminismo y las preocupaciones propias que la economía globalizada impone a las poblaciones en mayor grado de desventaja. Este contexto conduce a que la perspectiva de las obras estudiadas comparta una visión de puente con otras alteridades: la población menor de edad, el campesinado, los grupos migrantes, las víctimas de dictaduras y los familiares de detenidos desaparecidos. El protagonismo femenino que encontramos en las obras descubre identidades que deben explorar un viaje introspectivo, lo que las lleva a tomar conciencia de las desigualdades, tanto las previas como las actuales, con lo que descubren las cuestiones sin atención que reproducen modelos opresivos en sus sociedades. Es por esta razón que la mujer-memoria en la literatura centroamericana es una metáfora compleja, que se desprende de un enjambre de olvidos pasados para recuperar a las luciérnagas del ayer, mientras su brillo intermitente llama la atención sobre las luciérnagas de hoy, las que siguen escribiendo luchas, resistencias y sobrevivencias.

OBRAS CITADAS

Addams, J. (2014). *El largo camino de la memoria de las mujeres*. Universidad de Zaragoza.

Arias, A. (2017). ¿Habrá moros en la costa? La producción cultural centroamericana leída desde España. *Kamchatka*, *9*, 83-101.

Assmann, A. (2014). Transnational Memories. *European Review*, *22*(4), 546-556.

Barboza, I. (2011). Deseo y rechazo como dinámica poscolonial en la novela «compasión absoluta» de Carol Zardetto. *Espiga*, *10*(21), 23-45.

Barrios-Klee, W. (2018). El drama de la maternidad forzada en Guatemala. En *A. C. Basail (ed.). Raíces comunes e historias compartidas: México, Centroamérica y el Caribe* (pp. 169-186). CLACSO.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.

Britton, R. M. (2005). *Suspiros de fantasmas*. Alfaguara.

Chaverri, A. (2005). América Central debe ser nombrada. En *K. Kohut y W. Mackenbach (eds.). Literaturas centroamericanas hoy: Desde la dolorosa cintura de América* (pp. 201-217). Iberoamericana / Vervuert.

Córdoba, S. (2005). ¿Centroamérica hacia la Sociedad de la Información? En *J. Merlo (ed.). Sociedad de la Información e Información para la sociedad* (pp. 101-116). Universidad de Salamanca.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.

Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Universidad de los Andes.

Escudos, J. (2004). La niña en el círculo de fuego: Reflexiones en un cruce de caminos. *Istmo*. http://istmo.denison.edu/n09/foro/ninna.html

Fernández, A. (2022, marzo 30). Entrevista a Catalina Murillo, escritora. *Semanario Universidad.* https://semanariouniversidad.com/cultura/mi-gran-suerte-es-que-eloisa-queria-contar-su-historia/.

Fernández, L. (2008). *Carol Zardetto:* «*Creo que he pasado el examen que cuenta: La aprobación del público*». *Obtenido de Letralia, Tierra de Letras:* Letralia, Tierra de Letras. https://letralia.com/193/entrevistas01.htm#:~:text=No%20me%20desagradaba%20para%20nada,cuenta%3A%20la%20aprobaci%C3%B3n%20del%20p%C3%BAblico.

Flores, M. (2019). Cartografía de llegada en la nueva narrativa latinoamericana. Una propuesta para el análisis de novelas sobre migración. En *J. M. Diz (ed.). Migraciones: Movilidad y globalización en Iberoamérica* (pp. 140-149). Cooperación Editorial.

Guerra, M., Hilbert, M., Jordán, V., & Nicolai, C. (2008). *Panorama digital 2007 de América Latina y el Caribe: Avances y desafíos de las políticas para el desarrollo con las tecnologías de información y comunicaciones*. Naciones Unidas.

Halbwachs, M. (2010). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila.

Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.

Han, B.-C. (2014). *En el enjambre*. Herder.

Han, B.-C. (2022). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Prometeo Libros.

Huyssen, A. (2014). *Memorias crepusculares: La marcación del tiempo en una cultura de amnesia*. Prometeo Libros.

Izcara, S. P., & Andrade, K. L. (2022). Migración y violencia: Las caravanas de migrantes centroamericanos. *Revista Colombiana de Sociología*, *45*(2), 91-115.

Jossa, E. (2014). Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández. Decepción y resistencia. *Centroamericana*, *24*(1), 5-37.

Jossa, E. (2020). Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos. *Centroamericana*, *30*(1), 137-161.

Kohut, K. (2005). Una (s) literatura (s) por descubrir. En *K. Kohut y W. Mackenbach (eds.). Literaturas centroamericanas hoy: Desde la dolorosa cintura de América* (pp. 9-13). Iberoamericana / Vervuert.

Medina-Sancho, G. (2012). *A partir del trauma: Narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Cuarto Propio.

Menjívar, E. (2003). *Jacinta Escudos:* «*Confío en que los lectores salvadoreños son inteligentes*». https://elmerlmenjivar.com/jacinta-escudos-conf%C3%ADo-en-que-los-lectores-salvadore%C3%B1os-son-inteligentes-c2a9d48c8f4f

Meza, C. (2002, julio 22). *Panorama de la narrativa de escritoras centroamericanas*. VI Congreso Centroamericano de Historia, Ciudad Panamá.

Meza, C. (2009). Utopía y compromiso en la escritura de narradoras contemporáneas centroamericanas. *GénEros Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, *5*(2), 132-153.

Navarrete, S. (2016). *Fugas de la memoria. Caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. RL Editores.

Nelson, D. (2006). *El regreso de una wetback*. Guardabarranco.

O´Brien, C., & Walsh, S. D. (2019). Women's rights and opposition: Explaining the stunted rise and sudden reversals of progressive violence against women policies in contentious contexts. *Journal of Latin American Studies*, 1-25.

Ortiz Wallner, A. (2012). *El arte de ficcionar: La novela contemporánea en Centroamérica*. Iberoamericana / Vervuert.

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta.

Ricoeur, P. (2019). *Tiempo y narración III: experiencia del tiempo en la narración*. Editorial Docencia.

Rulfo, J. (2014). *Pedro Páramo*. Cátedra.

Saavedra, M. L., & Camarena, M. E. (2018). El empoderamiento femenino en Latinoamérica: 2006-2015. *Oikos Polis*, *3*(2), 55-91.

Soliño, M. (2017). *Mujer, alegoría y Nación: Agustina de Aragón y Juana la Loca como construcciones del proyecto nacionalista español (1808-2016)*. Iberoamericana / Vervuert.

Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola.* Penguin Random House.

Vásquez, Y. M. (622). Víctimas invisibles: Violencia de género al interior de las maras en Honduras. En *E. Hernández, J.M. López-Argulló y S, Marín (eds.). Construcciones culturales y políticas de género*. Dykinson.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia.* Seix Barral.

Zardetto, C. (2005). *Con pasión absoluta.* F&G Editores.

Zúñiga-Hernández, L. (2021). Cuerpo marginal desde los paratextos literarios de la obra de Con pasión absoluta de Carol Zardetto. *Espiga*, *21*(41), 159-177

LA POESÍA URBANA CATALANA ACTUAL DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Laura Lázaro-García
Universidad Rovira i Virgili

1. INTRODUCCIÓN

No es ninguna novedad que la división del espacio en el orden simbólico patriarcal ha relegado a las mujeres al ámbito doméstico, siendo éstas excluidas del espacio público y, por lo tanto, político. Esta división parte de una dualidad jerárquica en la que aquello femenino es concebido como algo menos importante o trascendente que lo masculino. La contraposición entre géneros puede observarse en la ocupación de la ciudad, vista como un territorio de lucha por la libertad y el poder. El feminismo empezará a ocuparse de los problemas urbanos y el simbolismo que entrañan desde sus inicios a través de diferentes medios, entre ellos, la literatura.

A principios del siglo XV, Christine de Pisan escribe *La cité des dames,* una obra que se estructura a través de la creación de una ciudad que será habitada por mujeres y que se erige como reivindicación de los derechos de las mismas. Por lo tanto, la relación entre la ciudad y la igualdad de género en la literatura es representativa y se encuentra en un texto que «inauguró un nuevo discurso de lo femenino» (Vargas, 2009, p. 22). Sin embargo, la idea de que el espacio urbano ha de ser masculino es un constructo cultural que, pese a intentos de ser socavado como el de Christine de Pisan, ha quedado impregnado en nuestra sociedad.

Las desigualdades por razón de género en el acceso al espacio público están todavía a la orden del día. La cuarta ola del feminismo ha puesto sobre la mesa la problemática en cuanto a la falta de seguridad e igualdad de oportunidades en el ámbito urbano. En las manifestaciones feministas es fácil escuchar proclamas como «cuando vuelvo a casa quiero ser libre, no valiente» para reivindicar el derecho a la ciudad.

La poesía occidental, como reflejo del contexto en el que se inscribe, también ha dejado constancia de esta separación entre el espacio público y el privado según el

género. La creación artística ha representado a la mujer en el espacio doméstico y las poetas han construido un imaginario literario en el que han reinado las emociones, la intimidad y la corporeidad. Sin embargo, a partir del siglo XX algunas escritoras empezaron a salir de la «habitación propia» que reivindicó Woolf y expandieron los límites de su expresión poética para narrar la ciudad (Iglesia, 2019).

No obstante, el relato urbano se ha creado eminentemente a partir de la mirada masculina, dejando evidencia de nuevo de la persistencia de la división simbólica del espacio en la sociedad patriarcal. La literatura catalana no es excepción y la crítica ha puesto el foco en la «*eclosión de voces femeninas que coinciden en explorar el cuerpo como objeto poético*» (Cabrera 2019, p. 3) en la poesía del siglo XXI. Esta tendencia es interpretada como una forma de superar el menosprecio histórico hacia el cuerpo femenino y, por extensión, hacia todo aquello relacionado con las mujeres. Sin embargo, pese a que no existe demasiada bibliografía sobre el tema, la poesía urbana catalana escrita por mujeres existe y ofrece una nueva concepción del fenómeno de la ciudad y las emociones que experimentan quienes la habitan.

En este artículo, se analiza la obra de diversas poetas catalanas actuales, que han poetizado experiencias y emociones vividas en el espacio público. Los poemas de Mireia Calafell, Anna Gual, Àngels Gregori y Juana Dolores Romero permiten visibilizar diferentes realidades que convergen en el fenómeno urbano y analizar su reflejo en la poesía actual desde la perspectiva de género.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. La mujer en el espacio público

2.1.1. El urbanismo feminista y el derecho a la ciudad

Para enmarcar la representación de la ciudad en la poesía desde la perspectiva de género, debemos remitirnos a la aparición del urbanismo feminista y a las aportaciones más actuales de las ciencias sociales, como la geografía, la sociología o la etnografía. Estamos en un momento de revisión del derecho de las mujeres a la ciudad. La existencia de marchas exploratorias nocturnas en diversos municipios demuestra que el problema de la ocupación femenina del espacio público está en plena vigencia.

Trabajos como el de Terlinden (2003) o Muxí (2018) reflexionan sobre el simbolismo del espacio urbano en clave de género y reivindican la necesidad de unas ciudades más seguras e igualitarias. La sociología feminista ha actualizado los postulados

de Lefebvre[1], del que se ha criticado una concepción de la ciudad como espacio simbólico para la lucha de clases, pero con poca perspectiva de género. Pérez y Gregorio (2020) defienden las emociones como potenciadoras de estrategias y prácticas de resistencia para ampliar la idea del derecho a la ciudad. Las autoras proponen «politizar emociones» (Pérez y Gregorio, 2020, p. 4) para conseguir un «derecho a la ciudad, independientemente del género, sexualidad, etnia o clase social de los que habiten la ciudad» (Pérez y Gregorio, 2020, p. 14).

2.1.2. La reivindicación de las mujeres paseantes

La exclusión de las mujeres en el espacio público ha sido uno de los vectores que ha sustentado el orden simbólico patriarcal. La tradición ha ido forjando la idea de mujer «honrada» como contraposición a la mujer «de calle» (con toda su connotación negativa) desde tiempos antiguos. De esta manera, el ámbito doméstico y privado se ha convertido en un espacio femenino por excelencia.

Por lo tanto, la mujer ha formado parte de un grupo excluido, que no ha podido participar de la vida política y que, por lo tanto, no ha decidido cómo debe ser la ciudad. El espacio urbano se convierte en el lugar en que aquello personal se convierte en político cada vez que una mujer anda por las calles. Como dice Solnit, se crea una vinculación directa entre «el microcosmos personal con el macrocosmos público» (2015, p. 262). Así, el hecho de ocupar el espacio público, lejos de ser neutral, es una cuestión feminista, ya que «una mujer todavía no puede pasear por la ciudad con la misma naturalidad que un hombre» (Elkin, 2017, p. 299).

Es por esta razón que el espacio urbano debe verse como un espacio por conquistar para mujeres y otros grupos sociales excluidos. La reivindicación del derecho a la ciudad está cargada de ideología y puede analizarse desde un punto de vista feminista e interseccional, ya que «*la ciutat és l'espai de la lluita de poders, de desigualtats, de tensions, de classes*» (Gregori, 2020, p. 176).

Iglesia (2019) afirma queda mucho por recorrer en cuanto a la libertad de movimiento de las mujeres y la visibilidad de la mirada femenina en el relato urbano. Por ello, anima a las mujeres a convertirse en «paseantes incómodas» (Iglesia, 2019, p.153) que ocupen el espacio público y creen una visión nueva de la ciudad, a partir de sus experiencias, como sujetos con voz propia.

[1] Autor de la obra *Espacio y política. El derecho de la ciudad* (1976), referencia que no puede faltar si hablamos de espacio urbano desde el punto de vista de la sociología, debido a su gran influencia e impacto en los estudios de las relaciones urbanas.

2.2. El estudio de la ciudad en la poesía desde la perspectiva de género

2.2.1. La ciudad de los poetas

En coherencia con el orden simbólico patriarcal y su aplicación a la ocupación del espacio público, los estudios que han relacionado la ciudad y la poesía se basan, eminentemente, en la mirada masculina. Desde el París de Baudelaire, la Nueva York de Lorca, la Valencia de Vicent Andrés Estellés, entre otras muchas ciudades de poetas, podemos crear una larga genealogía de autores que han creado una visión específica de la ciudad a través de su experiencia entre la multitud.

De la mano de la industrialización, llegó a la poesía el concepto del *flâneur*, un poeta que vaga por las calles para inspirarse y que puede permitirse andar sin rumbo para dejarse impresionar por todo aquello que la ciudad le puede ofrecer. Esta imagen es la «imagen del ocio y del privilegio masculino» (Elkin, 2017, p.8), impensable para las mujeres poetas. Una vez superadas las vanguardas artísticas, la temática de la ciudad en la poesía sigue vigente en la obra de diversos poetas y, en consecuencia, se ha generado una larga lista de académicos que han estudiado la relación entre la poesía y la ciudad[2].

Pese a que el contexto social y cultural ha facilitado que las poetas se centren en temas relacionados con el ámbito doméstico, la intimidad o la corporeidad, existen muestras de poesía urbana femenina. Sin embargo, la percepción del hecho urbano de las mujeres escritoras ha estado mucho menos visible que la de los escritores (Skoulding, 2013) y su estudio es anecdótico centrado, sobre todo, en la narrativa (con la Barcelona de Mercè Rodoreda o Montserrat Roig)[3].

2.2.2. El giro espacial

La relación entre la poesía y la ciudad se ha estudiado ampliamente bajo el paraguas de las teorías del giro espacial, que han reinado los estudios humanísticos y culturales de la posmodernidad. El origen de este giro se encuentra en una conferencia de Foucault del año 1967, en la que definió el final del siglo XX como la «época del espacio» (Tally, 2019, p. 391). Desde entonces, el espacio geográfico adquiere un nuevo simbolismo y suplanta el lugar de relevancia que había tenido el factor tiempo en la literatura hasta ese momento. El espacio deja de ser un decorado en el que se inscribe el hecho literario para añadir nuevos significados a la obra y para reflejar la complejidad de la sociedad en la que se da el texto.

[2] Sirvan de ejemplo las publicaciones de Casacuberta, 2012; Boccanera, 2013; Medina, 2015; Ramírez, 2019; Suárez, 2022.

[3] Sirvan como ejemplo aplicado a la literatura catalana las obras de: Guillamon, 2001; Parcerisas, 2004; Casacuberta y Gustà, 2010; Bou, 2013; Mira-Navarro, 2017; Piquer y Marqués, 2022.

Diversos autores han indagado en la relación entre la geografía y la literatura, llegando a la conclusión de que la concepción del espacio poético se basa en la relación subjetiva que se da entre la persona y el lugar, creando conceptos como el de «*topophrenia*» (Tally, 2018). La idea del espacio como receptáculo de la emoción de quien lo habita ha estado muy presente en las investigaciones que analizan la vertiente geográfica de la literatura. El espacio es visto como creador de una identidad concreta, que puede llegar a ser colectiva (Piquer y Marqués, 2022).

El paisaje, entendido como constructo cultural (Maderuelo, 2010) se conforma por todo lo que podemos ver, pero también por aquello que se encuentra en otro nivel, que no es observable a simple vista y que nace de la interpretación subjetiva del espacio. Así, el espacio público será representado en la literatura a partir de diversos factores emocionales y culturales, ya que «hay un modo de ver o, si se quiere, de interpretar ciertos fenómenos culturales de una forma característica en cada una de las colectividades» (Maderuelo, 2010, p. 577).

En el momento en que es la mujer quien hace de mediadora entre la esfera íntima y la pública, retomando las ideas de Solnit (2015) nace una nueva perspectiva para la representación del espacio público, más justa e inclusiva en tanto que representante de las experiencias y las emociones del grupo excluido.

2.3. Nuevas oportunidades de estudio: el giro afectivo

A partir de la década de los años 90, las ciencias sociales y las humanidades ponen el foco en los afectos, creando lo que se conoce como el giro afectivo. Bajo este término «encontramos propuestas teóricas heterogéneas, de diferentes campos de conocimiento, que acuden a las emociones, los afectos y los sentimientos para repensar como es la constitución del cuerpo, las creaciones de la subjetividad y las relaciones sociales y de poder» (Valdés, 2024). Este nuevo giro rompe con la tradición que había relegado a la periferia todo aquello relacionado con las emociones, por estar relacionado con el mundo femenino y, por lo tanto, íntimo y privado. Estas nuevas teorías pretenden politizar las emociones y tienen una gran carga de filosofía del género, con Sara Ahmed como una de sus principales representantes.

A partir de esta nueva mirada, las emociones no son propias del sujeto, sino que se crean a partir de la interrelación con el ámbito público (Pons, 2021). Este espacio se presenta como una mezcla de voces en las que el «yo no es el centro del mundo sino una entidad paciente, que se deja afectar por el entorno» (Pons, 2021, p. 142). La interpretación de la poesía catalana actual y, más concretamente, de la poesía urbana escrita por mujeres, desde la teoría de los afectos puede ofrecernos una nueva perspectiva. Esta lectura debe incluir las vivencias afectivas de todos los habitantes del espacio urbano, superando dualismos que entrañan jerarquías sociales y recabando en

la «dimensión transformadora» (Pons, 2021, p. 144) de la poesía. De esta manera, se favorecerá una revisión conceptual del espacio público que ofrezca líneas de mejora de la experiencia urbana y que ayude «*a llegir les interseccions entre el personal, el social i el polític*» (Pons, 2016, p. 25).

3. REPRESENTACIONES DE LA CIUDAD EN LA POESÍA CATALANA FEMENINA ACTUAL

3.1. La ciudad y el miedo

La literatura infantil, las fábulas y las leyendas han constituido una herramienta a través de la cual el orden simbólico del patriarcado ha ido explicando a las mujeres que su espacio seguro era el interior de la casa. La imagen de una mujer sola en la ciudad nos remite a la idea de vulnerabilidad, de necesidad de protección frente a los peligros del espacio urbano. Esta concepción se basa en los principios que la sociedad occidental ha otorgado, tradicionalmente, al hombre: la responsabilidad de proteger a la mujer, siempre que sea pura y honrada.

Mireia Calafell, ganadora del Premio Carles Riba 2023, nos remite a todos los cuentos y todos los monstruos que, a través del discurso del miedo, han hecho que las mujeres no puedan volver a casa tranquilas.

> Bumerangs
> Tornen sempre, les aranyes.
> Tornen, són enormes i n'hi ha moltes.
> Tornen amb els cossos peluts, les potes llargues.
> Tornen i encara tenen gana. No han deixat mai, de tenir gana.
>
> De tots els contes tornen si et toca creuar sola un parc de matinada.

En este poema, la ciudad se transforma en aquel bosque salvaje que, al anochecer, es aún más peligroso para las mujeres. Este peligro no es nuevo, es un peligro ancestral, que proviene de tiempos inmemoriales y que vuelve, sin remedio, en una historia que no acaba nunca, en la que la mujer no puede moverse libremente por su ciudad. Tan solo cuando haya llegado a su casa, cuando cierre la puerta y deje al otro lado el mundo exterior, podrá sentirse segura. Ese momento llega después de un verso que se dilata, subrayando lo largo que se hace el camino a casa cuando se anda sola por la ciudad.

En *Bumerangs* podemos interpretar «*els cossos peluts*» como una metáfora de los hombres, más altos que la protagonista, y que además tienen hambre (entendida como deseo sexual). Esta imagen de vulnerabilidad de la mujer que camina sola por la ciudad no es nueva. Anna Mª Iglesia cita a Virginia Woolf para explicar que para una mujer el

andar sola implicaba convertir-se «en un objeto de deseo que podía ser satisfecho» (Iglesia, 2019, p. 133).

El espacio público se convierte, para la mujer, en un espacio que no le es propio, en el que no puede sentirse segura. Esta idea se repite en Anna Gual. Pese a que la ciudad no es un ámbito de especial relevancia en su obra, sí que lo son la feminidad y las emociones. Para nuestro estudio, hemos seleccionado un fragmento de su poema *La somnàmbula,* del poemario *Les Ocultacions* (2022).

> Fosc el deambular
> pels carrers de matinada.
> Fosca la nit que no té final.
> Fosca la incertesa
> i fosc l'esgotament.
> [...]
> Fosca la llum que es filtra
> pels fanals. Fosca la claror que es
> destil·la per les finestres.
>
> Fosca la presència
> De desconeguts
> Que em vigilen
> I em segueixen.
>
> Foscúria tu, que ignores què passa.

En esta pieza, Gual transmite el miedo a salir a la calle de noche con la imagen de una mujer sonámbula que no controla sus actos, que se siente empujada a salir al espacio exterior, un espacio que no le pertenece, en un momento en que debería estar en su cama, durmiendo. En la ciudad, andando sola sin ser consciente de los peligros que la rodean, la oscuridad lo tiñe todo. Incluso la luz y la claridad son oscuras en este poema, en una contradicción llena de simbolismo.

El poema está repleto de conceptos negativos. En el fragmento seleccionado, Gual nos habla de pecado, de prohibición, de incertidumbre, de cansamiento, de ambivalencia. La imagen de desconocidos que vigilan y persiguen a la protagonista, contribuye a la creación de una atmosfera de miedo e inseguridad. La anáfora del adjetivo *fosc/a* al principio de los versos, crea un paralelismo potentísimo que connota una idea de repetición, de una situación que no acaba nunca en una «noche que no tiene final». El lector desconoce como acabará la historia de la sonámbula, pero lo cierto es que padecemos con ella, sabemos que la noche no es segura para ella y necesitamos despertarla, hacerla consciente del peligro que corre. La frustración de no poder salvarla, de no poder arrojar luz a la oscuridad, invade la lectura.

Leyendo a Calafell y Gual, parece que el privilegio de la figura del *flâneur,* que puede pasear a solas por la ciudad sin sentir miedo, sin estar pendiente de los peligros

que acechan a su alrededor, no es propio de las mujeres. Ellas no pueden desactivar la alarma permanente en un entorno donde el miedo no desaparece.

Calafell se rebela ante esa idea y hace una llamada de alerta en su poema *Sororitat Zombie* (Calafell, 2020, p. 63). En este poema, avisa de que el miedo ha de cambiar de bando, ya que las mujeres empiezan a avanzar «*amb pas ferm / a la recerca infame del culpable*» a quien esperan para vengarse: *«Si ara són aquí, sota el teu portal / fas bé de tenir por: han vingut a buscar-te»*. En este poema las calles son territorio conquistado por el grupo social hasta el momento atemorizado en las que ellas *«T'esperen al carrer»* y el espacio público urbano convierte en escenario de una revolución feminista que «*reverbera encara*». Así, pese a la constatación del problema de la ocupación del espacio público por parte de las mujeres, existe la esperanza de poder vengar las muertes, el miedo y la desigualdad.

Este horizonte nos lleva a preguntarnos si existe una poesía urbana femenina que explore la ciudad desde el sentimiento de libertad, desde una posición de justicia e igualdad ante el derecho al espacio público. Como veremos a continuación, la respuesta es positiva, y el máximo exponente es la obra de Àngels Gregori.

3.2. La ciudad y la libertad.

La visión de la noche en la ciudad que hemos analizado hasta ahora contrasta fuertemente con la perspectiva que adopta Àngels Gregori, para la cual la ciudad es libertad. La autora de versos como «*De nit, sola, vaig a passejar amb les metàfores*» (Gregori, 2023, p. 73) nos ofrece en sus poemarios un amplio abanico de imágenes que hacen referencia al imaginario urbano: las luces, los rascacielos, el metro, entre otras.

En Gregori la ciudad no es sinónimo de miedo si no de libertad. La ciudad entraña miles de mundos posibles y en todos ellos, el yo poético se siente libre, lejos de miradas que juzgan. Como explica ella misma en la entrevista que publica Nadal (2021) la ciudad permite adquirir un sentido del anonimato que es imposible de disfrutar en su pueblo natal, Oliva, de poco más de 25.000 habitantes. Para Gregori, «*Manhattan és la llibertat total*» (Nadal, 2021, p. 272), una ciudad en la que los nombres de las calles son números y las personas, desconocidas. En definitiva, el mejor sitio para perderse sin que nadie le pueda seguir el rastro.

En otro poema, Gregori anuncia que «*la ciutat s'inaugura cada matí quan et despertes*» (Gregori, 2023, p. 41) y, por lo tanto, el espacio urbano, con su complejidad, nos ofrece un sinfín de posibilidades. La idea de volver a empezar cada mañana en un entorno cambiante y diverso como la ciudad nos habla de la libertad de poder escoger una nueva aventura cada día.

En su *Carta d'amor a la ciutat* del poemario *Jazz* (2023) la poeta de Oliva define Nueva York como «*tenir una escala d'incendis per fugir / i dipòsits d'aigua als terrats per si de cas*» (Gregori, 2023, p. 33). La idea de huida queda dibujada a través de la imagen típica

que nos presentan los edificios de la gran ciudad, con las escaleras adosadas a la fachada, siempre presentes, siempre visibles, incluso en la portada del poemario. Para Gregori, la ciudad americana, símbolo de la metrópolis contemporánea, es una salida de emergencia. Las escaleras significan el poder alejarse de la mirada y los juicios de los vecinos del pueblo, son un sentimiento de libertad y tranquilidad, ya que no debe explicaciones a nadie.

La poeta presenta el desapego, el anonimato, como algo positivo que enriquece la existencia. Sin embargo, como veremos en el siguiente epígrafe, ese aislamiento puede vivirse desde otra perspectiva: la tristeza.

3.3. La ciudad y la tristeza.

Como hemos visto en el apartado dedicado a la ciudad y el miedo, la soledad es un factor potenciador del mismo. Sin embargo, más allá del hecho de estar físicamente sola, el sentimiento de la soledad puede darse en un lugar repleto de personas, circunstancia que puede hacer aparecer tristeza o melancolía. La poesía urbana es el ámbito por excelencia en el que indagar en la contraposición entre multitud y soledad. Sentirse sola en un espacio público lleno de personas es más triste que estar sola en el ámbito privado.

Como nos ha demostrado Àngels Gregori, en la ciudad se puede olvidar, se puede ser libre, se puede, en definitiva, romper con todo: «*He vingut a la ciutat per trencar amb tot*» (Gregori, 2010, p. 46). Sin embargo, ese anonimato urbano puede ir ligado a una soledad que fácilmente se tiñe de tristeza cuando no es voluntaria. Pese a que la ciudad ofrece múltiples opciones de ocio, la sobrepoblación hace que sea más difícil crear relaciones sociales, vínculos estrechos y significativos entre las personas que la habitan.

En el poema *Subway* (Gregori, 2010, p. 49) Gregori nos presenta una voz poética que viaja sola en un vagón de metro en el que pueden observarse «*totes les nacionalitats*». La autora se sirve del gran contraste entre la imagen de metro repleto de personas desconocidas y de diversas procedencias, la multitud, y la soledad, ya que en el metro «*ningú no et buscava*». Viajar de un lado a otro de la ciudad, sola, a los veinte años, en un metro abarrotado de gente para la que no eres importante, nos enseña la crudeza de la soledad. En este poema, la libertad, el anonimato que ofrece la ciudad se convierte en añoranza hacia la familia, hacia el amor de los padres, «*que sempre estan, i sempre esperen*».

Maria Cabrera Callís también explora en la prosa poética de su *Ciutat cansada* (2017) la imagen del metro para hablar de la soledad, de la desesperanza, de la absurdidad de una vida basada simplemente en aguantar y dejarse llevar.

> I el darrer metro dels dilluns que arriba, una mica més vell, més brut i més pobre i inexorablement se'ns endú, i dintre dels vagons semblem tots bèsties de càrrega en un camp de farratge anglès, cavalls d'ulls tristos que tot ho suporten, que ho aguanten tot.

> I repetir-se, entre dents, ben mastegada, la cançó: som carreteres que no van enlloc. (2017, p. 37).

Las personas viajeras del metro han perdido su carácter humano y se convierten en bestias de carga, en caballos tristes, en carreteras que no van a ninguna parte. Las imágenes que utiliza la poeta nos hablan de una existencia en la que no cabe la libertad, en la que la rutina de los desplazamientos urbanos ha hecho desaparecer el libre albedrío. La vida en la ciudad se reduce a un ir y venir de un sitio a otro, soportando la carga de la existencia, a solas, en un devenir lleno de tristeza y sin un horizonte claro.

Todo el poemario dedicado a la ciudad que publica Maria Cabrera Callís en 2017 tiene un áurea de tristeza. La autora abre el volumen una prosa poética que alude a la imagen de «*la tristesa discreta dels balcons de Barcelona*» (Cabrera, 2017, p. 11), nos presenta a «*persones inclinades per l'ànsia*» (Cabrera, 2017, p. 47) y nos arrastra hasta la ciudad subterránea y sucia hablando del movimiento inquieto de las ratas bajo las ramblas (Cabrera, 2017, p. 47). La ciudad es tristeza y ansiedad tanto bajo tierra como si alzamos la mirada al cielo. En su poema *Del deliri i la delera,* la autora presenta un cielo «*fet de cors de rates*» e imagina el paraíso en el mundo rural, en clara contraposición con el espacio urbano: «*l'arquitectura del paradís deu ser algun hort*» (Cabrera, 2017, p. 27).

Para acabar la sección dedicada a la ciudad y al sentimiento de tristeza, podemos volver a Mireia Calafell y su poema *Març,* que forma parte del poemario *Tantes mudes* (Calafell, 2014, p. 57).

> Qui mai no ha estimat
> sota la llum del mes de març
> desconeix la contundència
> amb què l'enyor,
> any rere any,
> es fa ciutat.

En este poema, la añoranza se hace ciudad en una metáfora llena de tristeza, que además se presenta de manera cíclica, que vuelve «*any rere any*» con la llegada del mes de la primavera. La idea de repetición se ve reforzada por la disposición de los versos finales, que nos hacen mover la mirada de atrás a adelante, en un movimiento que recuerda a un bucle que se va hundiendo. Con este poema, nos adentramos a la ciudad como paisaje para el amor (y el desamor), en el que los sentimientos de la voz poética van a verse reflejados, como veremos a continuación.

3.4. La ciudad y el amor.

La bibliografía que ha analizado la relación entre los sentimientos amorosos de la voz poética y el paisaje o entorno que la rodea es amplísima. Sirva de ejemplo el artículo de Medina (2015) que indaga, a través de la poesía de Ángel González y Luis García Montero, la relación entre aquello más íntimo (el sentimiento amoroso) con el espacio público. El ámbito urbano ofrece un potente contraste entre la experiencia individual vivida en soledad y la idea de ciudadanía que ocupa la ciudad y aparece «como reflejo de los estados anímicos del yo poético» (Medina 2015, p. 20).

En el ámbito de la literatura catalana, por ejemplo, se ha estudiado el simbolismo en la obra de Vicent Andrés Estellés (Oviedo 2018; Mira-Navarro 2017, 2021) en la que queda presente cómo la ciudad de Valencia, más que un simple decorado para las historias de amor, se erige como un personaje más dentro de los poemas del autor.

En los poemas analizados de autoras catalanas actuales, se observan diferentes aproximaciones al tema del amor en el espacio urbano. En ocasiones, el mapa de la ciudad describe la intensidad del sentimiento amoroso, en otras, el amor permite escapar del bullicio de una ciudad masificada. También encontramos en el espacio urbano, los rascacielos y el anonimato entre la multitud, el mejor escenario para superar un desamor. La diversidad de miradas y de expresiones poéticas del sentimiento amoroso y su reflejo en la ciudad enriquecen un tema sobradamente estudiado desde la perspectiva masculina.

En el poemario *Bijuteria,* de Juana Dolores Romero, encontramos una poesía enmarcada en los *«escenaris d'extraradi»* (Florit, 2021, p. 119) y una gran defensa del enamoramiento como una fuerza irreversible, según palabras de la propia autora como descripción de su obra en la página web de la editorial Galerada: *«A Bijuteria supero el pànic de morir perquè l'enamorament és més poderós que el destí de classe, de gènere, de sexe, de morir-se.»*

> La nit per un bes.
> Des del monument fins els suburbis de la histèria, ravalejar l'amor que se'm profereix – insòmnic entre destrossa: nit al ventre, nits al ventre / qui suplica l'onomàstica? Trafico la sang i el fang poetitzant el risc inequívoc d'esdevenir heroica – i abans no sucumbeixi el meu nom, prostitució: la nit per un bes. Els andamis sostenen el drama el·líptic mentre qualsevol s'entreté a feminitzar vestigis de neó / proletària, escandalosa – sóc insistida a contradir-me. Perquè hi ha malenconia, el pas impassible davant la sindèresi que llueix tot uniforme: en secret, apolititzo l'obvietat com si només malsomniés el propi zel. Diamants, vestits, Tu / sense adreça ni drecera / insinues l'enamorament – retrocessió a l'avinguda narcòtica del contrasentit. La sospita m'arma de nocturnitat. (Romero, 2020, p. 30)

En este poema las imágenes urbanas dibujan un mapa de la ciudad que remarca la intensidad y la extensión de un enamoramiento insinuado *«sense adreça ni drecera».*

Desde el monumento, normalmente en el centro histórico de la ciudad, hasta los suburbios, pasando por los rabales (*«ravalejar l'amor»*), la voz poética describe una ciudad llena de conceptos negativos en la que siente el riesgo de tener que ser valiente (*«risc inequívoc d'esdevenir heroica»*). Aparecen el tráfico, la prostitución, el drama, la lucha de clases (con la imagen de la proletaria escandalosa), las calles mal iluminadas por vestigios (feminizados) de luces de neón y una avenida narcótica que lleva al contrasentido, que ya ha aparecido anteriormente (*«sóc insistida a contradir-me»).* El contraste, la ruptura, la contradicción, aparece con el pronombre personal *«Tu»,* que trae consigo la idea de enamoramiento y que nos remite al inicio del poema, en el que ya ha aparecido el concepto del amor. Con ese *«Tu»,* el poema cobra un nuevo significado, así como la ciudad adquiere una nueva dimensión gracias a un sentimiento amoroso que se expande por todo el entramado urbano.

En Mireia Calafell el sentimiento amoroso permite escapar de la ciudad y es precursor de la evasión entre la multitud. El amor ayuda a relativizar la ciudad, a hacerla más habitable. Las calles son vistas como lugar perfecto para pasear el amor: *«baixàvem per la Rambla / havíem fet l'amor»* (Calafell, 2020, p. 58). Frente al miedo que provoca el espacio público urbano en soledad, la poeta presenta escenas en las que la compañía de un ser querido confiere seguridad y bienestar.

En su poema *Oda a Barcelona*, la autora crea, a partir de imágenes de gran expresividad, una ciudad que vive para y por el turismo, que se ha convertido en *«un decorat modern, cosmopolita»* (Calafell, 2020, p. 64) que no deja otro lugar a los amantes que el de meros figurantes.

Oda a Barcelona
Recordo aquell dolor cruel a les retines
el vespre en què de sobte vam veure-hi molt més clar.
Va ser una coincidència del tot inexplicable:
primer un milió de veus va cridar smile
i tot seguit en ràfega els flaixos de les càmeres.
Quin mal feia la llum, aquella llum tan blanca
que no deixava ombres, que tot ho il·luminava:
com xisclava la gent davant de la descàrrega.
Després, clarividències: vam saber la veritat
d'aquesta ciutat nostra que és feta per als altres,
vam descobrir-hi claus als peus dels edificis,
pilons de cartró i fusta, pots de pintura oberts
i altres materials d'un decorat modern, cosmopolita.
Recordo el teu ensurt i el to de la pregunta:
si tot és una farsa, tu i jo som figurants?
Et vaig mirar com ara sense saber què dir-te,
i vam partir en silenci, de la mà,
com els enamorats que hi ha en una postal.

En el poema se muestra un turismo de masas que ha conquistado la ciudad y la ha llenado de luces cegadoras provenientes de los flases de fotografías (*«quin mal feia la llum, aquella llum tan blanca»*), así como de gritos ensordecedores (*«un milió de veus va cridar smile»*) que han hecho de la ciudad un espacio inhabitable y hostil.

La mirada entre los amantes será el elemento que permitirá aislarse de ese mundo de sobrecarga sensorial. El amor se presenta como vía de salvación, como potenciador de la calma y el silencio, que envuelve a la pareja dentro de una burbuja. Cogidos de la mano crearán una alianza nueva y genuina, contrapuesta a la superficialidad de la ciudad turística. Esa unión será la que les permite seguir su camino y alejare se los turistas. Sin embargo, existe la consciencia de formar parte de esa realidad como meros figurantes de manera irremediable y se remarca con un verso interrogativo que se escribe con una tipología de fuente diferente (cursiva en el original) para subrayar el tema substancial del poema.

Encontramos en esta pieza un juego de contraposiciones (ruido/silencio, decorado/verdad, luz cegadora/clarividencia) en el que el *«dolor cruel a les retines»* da paso a la revelación de reconocer que la ciudad no les es propia puesto que *«es feta per als altres»*. Para responder a esa separación del espacio público, Calafell propone el amor como respuesta, el refugio de la intimidad, aceptando ser un elemento decorativo más de una ciudad de postal.

Otra mirada poética de la ciudad a partir del sentimiento del amor es la de Àngels Gregori. Para la autora, como hemos visto, la ciudad es sinónimo de libertad, pero también puede leerse como sinónimo de amor. En el poema *Empire State* se compara la visión del paisaje urbano desde las alturas con el sentimiento del enamoramiento.

Empire State
M'han dit que veure la ciutat
des de dalt de l'Empire State
és com estar enamorat.
Però, com estar enamorat de qui?

Quizá la respuesta evidente sea que ver la ciudad desde un rascacielos tan emblemático como el Empire State es como estar enamorado de la propia ciudad. No en vano, Gregori dice de Nueva York que es *«com el primer amor»* (Gregori, 2010, p. 48) el más intenso, y lo compara con el amor hacia otras ciudades, que, aunque puedan quererse mejor, no se aman tanto como la primera ciudad que te afecta. La historia de la autora con Nueva York, por lo tanto, es una historia de amor intensa y reveladora.

Amor y desamor confluyen en una ciudad compleja, cambiante y contradictoria como Nueva York. En el poema *New York, New York* (Gregori, 2010, p. 46) el desamor es más grande cuanto más lejos del suelo es la caída, como vemos en el siguiente fragmento.

Escrivim, fem literatura,
perquè altres han escrit i han fet literatura abans,
molt abans que Otis inventara l'ascensor
i ens imaginàrem edificis que abraçaren els núvols.
Sovint comparem l'escriptura amb un salt lliure
des de dalt d'un gratacel.
I jo he vingut a New York per això:
perquè al poble no hi ha tanta altura
com per tirar-ho tot sobre l'asfalt.
Per això he vingut a la ciutat,
per tirar des del setantè pis de Rockefeller Center
totes les hores, tots els poemes i totes les tardes
que he passat sense tu.

La gran ciudad permite a la voz poética ascender a lo alto de edificios *«abraçaren els núvols»* gracias al invento del ascensor para tirar desde el cielo una relación que ya está rota y que impactará sobre el asfalto duro. La contraposición entre pueblo y ciudad, entre amor y ruptura queda explicitada en el poema. Alejarse del pueblo le va a permitir romper del todo la relación amorosa. Según la autora, una ruptura amorosa es mucho más contundente en la ciudad, ya que *«al poble no hi ha tanta altura»*. La imagen de desamor adquiere una gran potencia gracias a los setenta pisos del famoso rascacielos y a la repetición del *«totes»* en el penúltimo verso, para referirse a las horas, poemas y tardes que la voz poética ha pasado sin su amante.

En la ciudad que nunca duerme la poeta es libre y puede ser ella misma, superando desamores y encontrando su paz interior pese a estar rodeada de luces, ruidos y una gran multitud que se mueve en un paisaje urbano que es la viva imagen del amor. En definitiva, amor y ciudad se fusionan en Gregori, dando lugar a una poesía que elogia el espacio público urbano de manera vitalista, intensa y profunda. Los poemas de la autora dejan constancia de que las grandes ciudades pueden (y deben) ser un espacio que las mujeres sientan como propio.

4. CONCLUSIONES

El estudio de la ciudad en la poesía catalana actual desde la perspectiva de género ha revelado que existen voces femeninas que están ofreciendo una mirada concreta sobre la ciudad. Han aparecido problemas urbanos como el turismo de masas, la tristeza y el desánimo, la soledad o la suciedad, entre otros. En los versos seleccionados, la ciudad se ve poetizada a través de la mirada del grupo que ha estado tradicionalmente excluido de la misma y, por lo tanto, su visibilización puede permitir avanzar hacia un espacio público más seguro e inclusivo.

A través del análisis de la poesía urbana femenina se ha validado la mirada de la mujer como sujeto crítico, que poetiza la ciudad a partir de sus emociones. El giro

afectivo ha resultado ser revelador a la hora de acercarse a la producción literaria de un grupo social que está luchando por ocupar el espacio público. Este enfoque ha implicado poner en juego la capacidad de la poesía de captar la esencia de la ciudad a partir de las emociones que se generan en ella (Llorente, 2009) y de transformar el mundo que nos rodea, como señala Margalida Pons (2021). Y es que la subjetividad en la experiencia del espacio urbano por parte de las mujeres puede ayudar a redefinir la ciudad, a evidenciar desigualdades y fronteras, tanto físicas como simbólicas, para superarlas.

Cabe mencionar que el estudio sobre la representación de la ciudad en la poesía puede ampliarse a diversas realidades, como las experiencias del colectivo LGTBI+ o de las personas racializadas. El espacio urbano como escenario de lucha y subversión tiene múltiples representaciones poéticas posibles y puede ofrecer una imagen rica y caleidoscópica de la sociedad, con el fin de mejorarla a través del arte.

Vale la pena seguir investigando para crear una idea transgresora de *flânerie,* que supere estereotipos, desigualdades y privilegios. El giro afectivo como marco teórico para el estudio de la ciudad en la poesía catalana contemporánea puede tener un gran impacto hacia la superación de la dualidad hombre-mujer, en consonancia con un feminismo interseccional. Desde los afectos y las emociones podemos abrazar una visión más profunda de las luchas que se dan en la ciudad y, por extensión, en la sociedad. Cerramos el artículo con la profunda convicción de que investigando la representación poética de las emociones que afectan a todes aquelles que habitan la ciudad podremos contribuir al avance hacia una sociedad más justa e igualitaria.

OBRAS CITADAS

Boccanera, J. (2013). Ciudad y poesía. El escenario y la palabra. *Revista Humanidades: Revista de la Escuela de Estudios Generales. 3*(1), 1-12. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4920524

Bou, E. (2013). *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge.* Universitat de València.

Cabrera, M. (2017). *La ciutat cansada.* Proa.

Cabrera, M. (septiembre, 2019). *La sangre nunca es ajena. Apuntes dispersos sobre poesía catalana actual* [Ponencia]. XXXV Encuentros de Escritores y Críticos, Verines, España. www.cultura.gob.es/lectura/pdf/cabrera.pdf

Calafell, M. (2014). *Tantes mudes.* Perifèric Edicions.

Calafell, M. (2020). *Nosaltres, qui.* La Breu Edicions.

Casacuberta, M. (2012). Sales, Calders, Tísner: tres escriptors, tres mirades, tres barcelones. *Barcelona metròpolis: revista d'informació i pensaments urbans. 86*, 28-31. https://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/18313

Elkin, L. (2017). *Flâneuse: una paseante en París, Nueva York, Tokio, Venecia y Londres.* Malpaso Ediciones.

Florit, J. (2021). D'aquests lluentons, aquestes besllums. *Els Marges, Revista de Llengua i Literatura. 123,* 118-129. https://lalectora.cat/2021/07/06/daquests-lluentons-aquestes-besllums/

Galerada, Serveis d'Edició i de Traducció, SCCL. (2024). *Galerada Serveis d'Edició i de Traducció, SCCL.* https://galerada.cat

Gregori, À. (2010). *New York, NAbokov & bicicletes*. Edicions Bromera.

Gregori, À. (2020). Tornar al lloc és rellegir. En Julià, Ll. (Coord.) *Feminismes, subjectes del nou mil·leni* (pp. 169-177). Edicions de la Revista de Catalunya.

Gregori, À. (2023). *Jazz*. Edicions Proa.

Gual, A. (2022). *Les ocultacions*. Edicions Proa.

Guillamon, J. (2001). *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica.* Anagrama.

Iglesia, A. M. (2019). *La revolución de las flâneuses*. Wunderkammer.

Llorente, M. (2009). Ciutat, literatura i arquitectura. Sis moments de l'espai urbà traçats per la paraula literària. En Carreras, C. & Moreno, S. (Eds.) *Llegint pedres, escrivint ciutats. Unes visions literàries de la ciutat* (pp. 117-157). Pagès Editors.

Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos. 71*(269), 575-600. https://doi.org/10.3989/estgeogr.201019

Miranne, K & Young, A. (2000). *Gendering the city. Women, boundaries and visions of urban life.* Rowmand & Littlefield Publishers.

Medina, C. (2015). El espacio urbano y el proceso temporal como elementos determinantes del sentimiento amoroso en Ángel González y Luis García Montero. *Revista de Humanidades. 24,* 11-44. https://doi.org/10.5944/rdh.24.2015.15339

Mira-Navarro, I. (abril, 2017). *El gir espacial en els estudis literaris catalans: una aplicació a Vicent Andrés Estellés.* [Sesión de conferencia]. VII jornadas de investigación de la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Alicante. Alicante, España. https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/74169

Mira-Navarro, I. (2021). *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Muxí, Z. (2018). *Mujeres, casas y ciudades. Más allá del umbral*. Dpr-barcelona.

Nadal, M. (2021). *Baules. Vint-i-una escriptores i la seva literatura*. Comanegra.

Oviedo, J. (2018). La ciutat de València en la poètica de Vicent Andrés Estellés. *Debats. 132*, (2), 13-30. https://revistadebats.net/article/view/1764

Parcerisas, F. (2004). Escenaris de Barcelona: Pretextos de poesia. *Catalan Review. 18* (1), 107-119. https://raco.cat/index.php/CatalanReview/article/view/310010

Pérez, P. y Gregorio, C. (2020). El derecho a la Ciudad desde la etnografía feminista: politizar emociones y resistencias en el espacio urbano. *Revista Invi. 35*(99), (1-33). https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/63278

Piquer, A. y Marqués, J. (2022). Espai i emocions en la literatura catalana contemporània. En Quer, P. (Ed.) *Teoria i Pràctica de les Geografies Literàries*. (pp. 87-97). Eumo – UVIC.

Pons, M. (2016). Poetes emprenyats: possibilitats i reptes del gir afectiu en la interpretació de textos literaris. *Els Marges: revista de llengua i literatura. 110,* 10-33. https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/329595

Pons, M. (2021). Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea. Exposición y propuestas de un proyecto de investigación. *Theory now: Journal of literature, critique and thought*, *4*(1), 129-150. https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16216

Ramírez, A. (2019). Estudio y análisis del espacio urbano en «Poemas puros. Poemillas de la Ciudad», de Dámaso Alonso. *Castilla: Estudios de Literatura. 10,* 323-355. https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.323-355

Romero, M. D. (2020). *Bijuteria*. Editorial Galerada.

Skoulding, Z. (2013). Introduction. *Contemporary Women's Poetry and Urban Space* (pp. 1-18). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137368041_1

Solnit, R. (2015). *Wanderlust: Una historia del caminar*. Capitán Swing.

Suárez, T. (2022). El flâneur y la multitud en la ciudad mundo de García Lorca. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. 93,* 307-328. https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/1744

Tally, R. T. (2018). *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv7r40df

Tally, R. T. (2019). Spatial literary studies versus literary geography. *English Language and literature.* *65*(3), 391-408. https://www.academia.edu/41661907/Spatial_Literary_Studies_versus_Literary_Geography

Terlinden, U. (Ed.). (2003). *City and gender. International discourse on gender, urbanism and architecture.* Leske+Budrich. https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-322-97563-8

Valdés, A. (febrero, 2024). *Cos o ment? Emoció o raó? Un gir afectiu contra tot dualisme.* [Ponencia]. Curso «El giro afectivo» del Institut d'Humanitats de Barcelona, España.

Vargas, A. (2010). «La ciudad de la Damas» de Christine de Pizan. Obra clave de la querella de las mujeres. En Segura, C. (Coord.) *La Querella de las Mujeres I. Análisis de textos* (pp. 21-47). Asociación Cultural Almudayna.

MUJER Y LITERATURA DE VIAJES: ANDALUCÍA SEGÚN LA MIRADA HISPANOAMERICANA[1]

Blasina Cantizano Márquez
Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

El movimiento romántico trajo consigo el interés de artistas e intelectuales europeos por España y los españoles, algo que queda patente no ya por el número de visitantes, sino por la producción artística resultante de la particular *experiencia española* de cada uno de ellos. Acontecimientos históricos como la Guerra de la Independencia (1808-1814) hicieron que España se convirtiera en lugar predilecto para saciar la sed de aventuras de muchos europeos que buscaban la esencia romántica de su historia, paisajes y personajes. A este interés de partida, se añade la mejora en medios y vías de transporte tanto marítimas como terrestres, lo que facilita la llegada de viajeros no ya europeos, sino también de ultramar. En este contexto, resulta relevante destacar la presencia de mujeres viajeras que aprovechan la situación, la mejora del viaje en sí, para recorrer nuevos territorios, pues según afirma Nara Araujo, «a pesar de las restricciones sociales y económicas, las mujeres se lanzaron a lo desconocido, a veces acompañando a sus maridos o padres y en ocasiones, por motivos propios, de salud, placer o trabajo» (2008, p. 1012).

Tras el viaje a la península, suele ser frecuente que muchos de estos viajeros «a la vuelta a su país natal, deciden plasmar sus vivencias concretas, recorridos geográficos y testimonios en unos libros de viaje que transmiten, sobre todo, un sincero interés por España y su población» (Cantizano, 2022, p. 430), contribuyendo con sus obras a un mejor conocimiento sobre nuestra propia historia y cultura. Sobre la España del siglo XIX se publican libros de autores tan reconocidos como los británicos Richard Ford

[1] Este trabajo forma parte del proyecto PID2021-123647NB-lvv: La construcción de la imagen de Andalucía desde la mirada latinoamericana (1850-1950).

(1796-1858) y George Borrow (1803-1881), el italiano Edmundo De Amicis (1846-1908), el francés Teófilo Gautier (1811-1872) o el norteamericano universal Washington Irving (1783-1859), sin duda uno de los autores que más contribuyó a difundir la imagen romántica de España en su conocida colección de relatos *Tales of the Alhambra* (1832), en cuyas páginas se aprecia esa libertad de expresión, tan propia del romanticismo, «combinada con grandes dosis de espontaneidad. Pasado y presente se aúnan en forma tan armoniosa que el lector se siente transportado de un tiempo a otro, sin que ello llegue a causarle la menor extrañeza» (Viñes, 2015, p. 191).

En este contexto, las mujeres de espíritu viajero se unen a esta costumbre del viaje cultural y aprovechan también la aparición de ciertas editoriales especializadas en el género de viajes para escribir y publicar sus experiencias con menor temor a la censura o a los prejuicios que, por cuestión de género, pudiera despertar en el público lector. Según afirma Alberto Egea, cuando escriben sobre sus aventuras en España u otros países «estas mujeres llegaban a un espectro mayor de lectores y retrabajaban aquello que querían decir de una forma que sí era posible para ellas, esto es, utilizaban una estrategia discursiva disfrazada para poder transmitir ciertos contenidos» (2009, p. 25). La aparición de una literatura de viajes de autoría femenina permite, en primer lugar, conocer a unas mujeres decididas, valientes y con la formación necesaria no ya para emprender un viaje al extranjero, sino para plasmar sus experiencias y vivencias por escrito. En segundo lugar, nos acerca a una literatura, si bien alejada de otros géneros o textos canónicos, que sirve de crónica histórica de un momento y un lugar geográfico determinados desde un punto de vista diferente al tradicional, una literatura poco conocida y con unas características propias. Es más, «estudiar los libros de viaje de mujeres se inscribe entonces en la indagación relativa a la escritura femenina y a la tradición literaria femenina» (Araujo, 2008, p. 1013).

Sin lugar a dudas, el género de viajes de tema español ha merecido la atención de especialistas que se han centrado en la producción europea, sobre todo en la británica, por ser la más extensa y variada de todas. Queda aún mucho por explorar y conocer de esta literatura de viajes de autoría hispanoamericana, de la que pocos estudios se han publicado, de hecho, según afirma Rafael López-Guzmán:

> actualmente, no tenemos completo el catálogo de las obras publicadas, ya que una parte de los autores no son literatos; sus actividades profesionales a veces o tienen nada que ver con las humanidades y, además, las ediciones se realizaron con tiradas muy cortas de carácter local o por encargo personal, a las que se unen títulos que no remiten a su contenido o cuyos relatos están integrados en memorias u obras completas (2023, p. 51).

Es propósito de este estudio, por tanto, presentar, rescatar y poner en valor la obra de viajeras hispanoamericanas que visitaron España, y más concretamente Andalucía, a

finales de siglo XIX. Una época de profundos cambios y transformación a todos los niveles que estas mujeres viajeras supieron apreciar y reflejar en sus textos narrativos. Se trata de dar a conocer una literatura de viajes escritas por mujeres que, si bien nos observan desde la perspectiva del extranjero, no llegan a ser tan extrañas, ya que comparten el idioma y un pasado común con el lugar que visitan.

2. ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA A FINALES DE SIGLO XIX.

Desde el descubrimiento de América en 1492, su consiguiente conquista y posterior colonización por parte de las principales potencias europeas, la gran mayoría de los territorios de América del Sur y Central formaron parte de la corona española hasta comienzos del siglo XIX. El momento en el que España tiene que hacer frente a la invasión de tropas francesas es hábilmente aprovechado por las colonias que aspiraban a la independencia, «el imperio de ultramar llegó a su fin durante el colapso del Gobierno español tras la invasión francesa de 1808. Aún así la inmensa mayoría de la población se mantuvo leal a la Corona» (Payne, 2017, p. 71) y comienza el principio del fin de la hegemonía española en América. Junto con el debilitamiento de un poder central que debía defenderse ante el invasor, el pensamiento político e intelectual de la Francia revolucionaria también fue calando poco a poco en la mentalidad de las colonias, «las ideas de la Ilustración y el lenguaje de la Revolución francesa penetraron en Hispanoamérica, pero en un primer momento contaron con escasos partidarios» (Payne, 2017, p. 108), pero aún así, el vínculo entre España y sus territorios de ultramar parecía ser inquebrantable. Resulta sorprendente que, pese a las guerras internas, los excesivos gastos coloniales y la corrupción, principales males endémicos de un territorio tan extenso y difícil de gobernar, el imperio español gozara de tal longevidad. Mª Elisa Roca plantea así la cuestión:

> lo que hay que preguntarse no es por qué el Imperio español se vino abajo en la primera mitad del siglo XIX, sino cómo consiguió mantenerse en pie tres siglos, porque ningún fenómeno de expansión nacido desde la Europa occidental (y nunca dentro de ella) ha conseguido producir un periodo más largo de expansión con estabilidad y prosperidad. (2016, p. 417)

Dada la extensión del territorio, y la particular idiosincrasia de cada lugar, existen multitud de variantes geográficas, históricas y cronológicas del movimiento revolucionario en los territorios de América del Sur. Resulta evidente que las ideas de la revolución francesa, junto con el ejemplo de lo ocurrido en las colonias de América del Norte, movieron a intelectuales y dirigentes a dar ese paso al frente hacia la lucha por la independencia. Curiosamente, apunta Joseph Pérez que no se produjeron cambios

sustanciales en las estructuras sociales de Hispanoamérica, y que «la oligarquía criolla conservó sus posiciones hegemónicas e incluso vio su influencia incrementada, al verse libre ya del control de las autoridades coloniales que limitaban hasta cierto punto su poder arbitrario» (2008, p. 2006).

Lo cierto es que el inestable siglo XIX supone para España un desgaste político, económico y social al que no puede hacer frente. Acontecimientos como la Revolución Francesa (1798), la Independencia Norteamericana (1776), la Santa Alianza (1815), y doctrinas como el Liberalismo parecen no afectar ni sacar del letargo a un país lastrado por las viejas tradiciones y el conservadurismo de sus dirigentes. Es ahora cuando España ralentiza su ritmo y se aleja de la modernización de Europa, perdiendo, por tanto, su papel relevante en geopolítica internacional. Así las cosas, mantiene alguno de sus territorios coloniales hasta las puertas del siglo XX, el desastre de 1898 con la pérdida de Filipinas, Cuba y Puerto Rico sentencian ya el colapso de España como potencia mundial. En este caso concreto, más que de pérdida, podríamos hablar de una situación de liberación, de nuevo comienzo, tal y como apunta Jaime E. Rodríguez en la introducción de su estudio sobre la independencia de América:

> La independencia de la América española no constituyó un movimiento anticolonial, si que se dio en el contexto de la *revolución* del mundo hispánico y de la *disolución* de la monarquía española en América. De hecho, España fue una de las nuevas naciones que surgieron del resquebrajamiento de aquel sistema político mundial. (2016)

Pese a que la independencia real de los territorios americanos fue un proceso largo en el tiempo, la relación entre España y sus antiguas colonias atravesó momentos difíciles por los conflictos subyacentes y las recriminaciones contenidas. Con el transcurso del tiempo, España no tuvo más remedio que olvidar su estatus de metrópoli, de supremacía, y aceptar que la única alternativa eran las relaciones, diplomáticas, económicas, intelectuales, en un plano de igualdad y reciprocidad. Precisamente lo que corresponde y se espera de las relaciones entre naciones soberanas. Sólo en estos términos, desde el respeto mutuo, serán posibles también los intercambios y colaboraciones entre artistas e intelectuales a ambos lados del Atlántico.

3. VIAJERAS HISPANOAMERICANAS EN ESPAÑA

En el periodo que nos ocupa, finales del siglo XIX, el viaje entre Hispanoamérica y España era un trayecto largo, costoso y sujeto a las inestabilidades del clima, el océano o la situación política de los territorios involucrados. Además, para poder realizarse, también necesitaba una preparación minuciosa en cuanto a medios de transporte, alojamiento, recorrido, visitas, etc. Sobra decir que, en estas circunstancias,

sólo las personas de un cierto nivel económico y social podían permitirse tal empresa. Mucho más cuando este tipo de viaje, de carácter turístico-cultural, requería de una estancia prolongada para que realmente fuera significativo en la vida de sus protagonistas. Así las cosas, los viajes transoceánicos implicaban no ya un gasto económico importante, sino también una operación logística bastante compleja que solía incluir varios países europeos dentro de la misma ruta, razón por la que se trataba de un viaje de, al menos, varios meses de duración.

Los viajeros hispanoamericanos que se aventuraban al viaje a la vieja Europa eran, en su mayoría, personas con un alto poder adquisitivo, una formación académica e intelectual relevante y tiempo disponible para poder disfrutar de la experiencia. Curiosamente, el principal objetivo de estos viajeros era visitar París, capital del mundo artístico e intelectual del siglo XIX, y luego extender la ruta por otros países de Europa central. Los lazos lingüísticos, culturales e históricos entre España e Hispanoamérica motivaban también la visita a España, siendo imprescindibles su capital y algunas ciudades próximas (Toledo, Segovia o El Escorial). En muchos casos, el trayecto incluía también algunas zonas de Andalucía con la intención de conocer de primera mano esos ambientes románticos y orientales que otros viajeros extranjeros habían difundido con anterioridad. Parece ser que *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving fue uno de los textos más leídos y consultados por estos turistas hispanoamericanos que no dudaron en seguir sus pasos en Andalucía para descubrir la esencia hispanoárabe de su cultura.

Dentro del colectivo hispanoamericano, era más frecuente que fuesen hombres los que realizaban el viaje y publicaban después. En muchos casos, estos viajeros iban acompañados de sus esposas o familia, pero pocas fueron las mujeres que se decidieron a recopilar sus experiencias y publicarlas a su vuelta. Estas damas de buena posición social disfrutaron del viaje y la experiencia en primera persona, se documentaron, leyeron y aprendieron sobre historia, arte y geografía antes de emprender el viaje, razón por la que sus apreciaciones no son simples comentarios o impresiones personales, sino que se basan en una sólida formación previa y un sincero interés en conocer un país al que le unía un pasado común.

Este trabajo se centra, por tanto, en dar a conocer los libros de viaje de dos autoras hispanoamericanas que visitaron España, más concretamente Andalucía, a finales del siglo XIX: la mexicana Isabel Pesado de Mier y la colombiana Soledad Acosta de Samper, viajeras coetáneas que ofrecen sus aportaciones críticas, artísticas y personales sobre los lugares que visitaron.

3.1. Isabel Pesado de Mier (1832-1913)

Isabel Pesado de Mier (Veracruz, 1832 - París, 1913), perteneció a una de las familias más afamadas y acaudaladas de México durante el siglo XIX. Conocida en su

tierra natal como escritora y filántropa, su legado artístico e intelectual sigue vigente a través e la obra de carácter benéfico y social que dejó tras su fallecimiento: la Fundación Mier y Pesado (https://www.fundacionmierypesado.org.mx/).

Como correspondía a alguien de su posición social, Isabel recibió una educación exquisita y muy completa; contrajo matrimonio con Don Antonio de Mier y Celis (1831-1899), un aristócrata y banquero mexicano de intereses similares a los de su esposa. Al año de casados, nace y fallece al poco tiempo el único heredero de la familia, Gregorio Antonio Mier y Pesado (1869), causando una profunda tristeza en la familia y una importante depresión en su madre. En estas circunstancias, el viaje al extranjero surge como recomendación médica para hacerle olvidar el trance y aliviar su pesar emocional. Es entonces que, junto a su marido, emprende un largo viaje por Europa acompañada también por su hermana Carmen, y que les lleva a recorrer un número importante de países entre los años 1870 y 1872. De este viaje por Europa, de sus apuntes y experiencias del recorrido, escribe y publica años más tarde *Apuntes de viaje de México a Europa en los años de 1870-1 y 1872* (Paris, 1910).

Como su título indica, la obra recoge su experiencia personal durante la prolongada estancia de la familia en tierras europeas narrada en primera persona. El estilo del libro no puede ser más variado, a veces a manera de diario, a veces como crónica social o incluso como guía turística para futuros visitantes, Isabel Pesado mezcla hábilmente la descripción física del lugar que visita junto con comentarios sobre su historia o costumbres de la población. En todo momento, su particular guía de viaje se ve enriquecida con la reflexión personal sobre sus sentimientos o estado de ánimo, igualmente, intercala algunas composiciones líricas de su autoría dentro de la narrativa, algo que también destaca Nara Araujo, «Pesado interpola poemas, suyos en su mayoría, que aunque se justifican generalmente por algún acontecimiento o personaje del relato de viaje, son retazos líricos, que producen un écart, una fragmentación del discurso» (2008, p. 1020). A. Mousshine, sin embargo, hace hincapié en la particular función terapéutica de su redacción: «en parte cuaderno de viaje, en parte diario y escritura poética, *Apuntes,* es, a lo largo de 625 páginas, una mirada sobre uno mismo y al mundo, con el objetivo último de exorcizar el dolor de una madre» (2014, p. 280).

Publicado cuarenta años más tarde del viaje, este diario personal se organiza cronológicamente, siguiendo el recorrido geográfico del viaje, y parece estar basado en los apuntes personales que la propia Isabel realizara durante los trayectos. El libro comienza con una sección de dos páginas titulada *Itinerario de viaje,* en la que se detallan horarios, distancias y medios de transporte entre la casa familiar y el puerto de embarque. Seguidamente, cuando comienzan sus *Apuntes de viaje,* la autora es clara y directa cuando informa al lector sobre la motivación y su estado de ánimo ante el largo viaje que van a acometer:

> Este viaje lo emprendimos para que me repusiese de una grave enfermedad que me condujo a las puertas del sepulcro, hundiéndome en la más negra tristeza. Tomo esta relación desde mi salida de México, acompañada de mi marido Antonio y Carmen mi hermana: al partir el tren a las once y media de la mañana y despedirnos de la familia y amigos que vinieron á dejarnos, las lágrimas velaron mi vista. (1910, p. 3)

Tras días de navegación, la familia llega a Francia el 8 de mayo de 1870, pasan unos días en París y se dirigen a España para recorrer varias zonas de la península durante algunos meses. Curiosamente, aprovechan la ocasión y visitan un lugar poco frecuentado por los extranjeros, la población de San Juan de Redondo (Palencia), población originaria de la familia Mier, «de los ocho meses que pasaron en España, se detuvieron dos en la montaña palentina, en julio y agosto de 1870. Fue una estancia sosegada en un ambiente rural, muy distinto de los escenarios cosmopolitas a los que estaban acostumbrados» (Gónzalez, 2001, p. 20).

Llegan a Andalucía, concretamente a Granada, el 12 de diciembre de 1870 y, tras visitar Córdoba, Sevilla y la bahía de Cádiz, abandonan el sur en febrero de 1871 rumbo a la costa valenciana. Durante esta estancia de tres meses, se aprecia cómo Isabel se ve influenciada por el ambiente orientalista y pasa «a naturalizar los topoi románticos en sus descripciones de Andalucía, lo que atestigua su filiación con los románticos franceses y españoles, especialmente con José Zorrilla, poeta áulico y lector íntimo del emperador Maximiliano de Habsburgo» (Mohssine, 2014, p. 287). Si bien la mayor parte de su narración está formada por descripciones objetivas y bien documentadas, como ésta de la mezquita de Córdoba: «El edificio es cuadrilátero, inmenso, cuya bóveda, no. muy elevada, está sostenida por diez y nueve hileras de columnas, de ancho, por treinta y seis más estrechas, en sentido opuesto» (1910, p. 127), también intercala su opinión personal sobre algún aspecto concreto que le llame la atención. Así, cuando pasea por las calles de Córdoba, ofrece la siguiente apreciación sobre el pavimento que «arranca lágrimas de dolor al que sufre de los pies. Sus piedras pequeñas y cortantes hacen cojear a todo el mundo; se necesita andar con bastón para apoyarse» (1910, p. 127).

Cuando narra su visita la Alhambra, comienza con referencias históricas y artísticas muy completas en sus descripciones de las estancias y jardines que componen el recinto, sin embargo, pronto se deja llevar por la belleza del lugar y ofrece apreciaciones mucho más subjetivas, como en el caso de su primera impresión del Generalife granadino:

> Me parecía transportada al Edén y que mil sombras vaporosas, unas surgiendo del centro de las aguas y otras descendiendo de las copas de los árboles, vagaban en pos de perdidas ilusiones. Alguna vez me estremecí, temiendo se me presentase una visión de duelo, de las muchas que estos sitios presenciaron, ó almas, que con sus nevadas alas, cruzaban el espacio, ó el leve roce de sus plantas al tocar la arena. (1913, p. 134)

De esta manera, imbuida en el entorno mágico y oriental de los palacios nazaríes, cuenta que tuvo contacto con una presencia sobrenatural a la que describe como una chica de catorce a quince años vestida con ropajes árabes y un turbante rojo, su reacción fue inmediata: «Cerré involuntariamente el cuaderno en qué hacía mis apuntes y le pregunté quien era. "Me llaman Florinda la Mora y soy muy feliz cuando conversan conmigo. Qué, ¿la señora hace versos?" me preguntó» (1910, p. 134).

Además de visitar ciudades y lugares históricos, Isabel observa y describe los paisajes naturales que observa en sus trayectos por la región: campos, cultivos, vías de transporte, etc. En su relato, se aprecia que también se interesa por la vida de la población con la que interactúa y hace referencia a cuestiones como la cultura, la gastronomía, las costumbres populares y la moda femenina, así, asegura que las señoras de Sevilla «que quieren lucir sus trajes de terciopelo, bajan de sus coches yendo y viniendo por las mismas calzadas. Unas llevan sombreros como en Francia y otras la tradicional mantilla ó sevillana, compañera inseparable de panderetas, castañuelas y rondeñas» (1910, p. 147). Asimismo, cuando la ocasión lo merece, Isabel ofrece también su opinión sincera, incluso crítica, sobre aspectos tan importantes como la educación o las diferencias de género. Como ejemplo, mencionar la falta de movimiento que aprecia en las mujeres de Cádiz, lugar donde «tienen las señoras menos libertad que en otras ciudades de España: no salen las jóvenes solas á la calle, ni á los teatros y paseos; no van á los cafés, sino dos veces al año» (1910, p.166).

Isabel Pesado continúa su viaje por España visitando Valencia y Cataluña, donde tiene ocasión de disfrutar del carnaval de Barcelona. Abandonan la península a finales de febrero de 1871 rumbo a Italia. El viaje familiar continúa luego por toda Europa, llegando hasta Moscú y San Petersburgo; antes de volver a México, los Mier y Pesado hacen escala en Estados Unidos, país en el que también realizan una ruta por la costa este. A su vuelta al hogar familiar, en noviembre de 1872, la vida de Isabel Pesado se centra en el entorno doméstico y la familia: «Ahora no llevo diario; empleo el tiempo en ir todas las mañanas á nuestra casa de Santo Domingo, para animar á los obreros á concluir los trabajos» (1910, p. 600).

3.2. Soledad Acosta de Samper (1833-1913)

Una de las autoras más conocidas y reputadas en el mundo hispanoamericano es la colombiana Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 1833-1913), una escritora «prolífica, comprometida con la instrucción pública y con la formación de la mujer, fue una importantísima intelectual de su época» (López-Guzmán et al., 2018, p. 15). Actualmente, es posible conocer y consultar su legado en la biblioteca digital Soledad Acosta de Samper (https://soledadacosta.uniandes.edu.co/collections/browse) desde donde se puede acceder a la mayoría de su producción literaria (artículos, novelas,

poemas, relatos para niños, etc.). De entre sus publicaciones, es importante destacar sus artículos y revistas dirigidas al público femenino, donde trató temas de toda índole: «higiene, moda, cocina, religión, familia, política, economía … siempre guiada por la intención de educar a las mujeres sobre temas políticos y sociales, a la par que distraerlas, ya con cuestiones específicamente domésticas ya proporcionándoles recursos para utilizar en las tertulias» (Gómez- Ferrer, 2016, p. 132).

Como hija única en el seno de una familia acaudalada, Soledad recibió una sólida educación, «su formación transcurrió entre Canadá y Paris, donde fue asidua junto a su padre a las tertulias y reuniones científicas en las que conoció a importantes escritores de la época» (López-Guzmán, 2018, p. 1182), además de poder disfrutar de experiencias únicas como los viajes familiares a Norteamérica o Europa. En 1855 contrae matrimonio con el político y escritor José María Samper Aguelo (1828-1888), comenzando una etapa muy productiva en el terreno literario en mutua colaboración. En 1858 la familia se instala en Paris, ya que José María obtuvo el cargo de secretario de la Legación colombiana en la capital francesa. Es entonces cuando Soledad comienza a escribir como corresponsal para varios periódicos de Bogotá: *El Mosaico, Biblioteca de señoritas* o *El Iris* y también para *El Comercio* de Lima. Como era frecuente para muchas mujeres de la época, en varias de estas publicaciones, utilizó pseudónimos como Aldebarán, Renato, Bertilda y Andina para poder ofrecer su punto de vista sobre diferentes cuestiones sociales, políticas o culturales de la Europa de finales de siglo. A partir de 1862, la familia Samper vuelve primero a Lima y luego a Bogotá para continuar con la labor periodística y política de José María.

Tras la muerte de su marido en 1888, y de vuelta en Paris, Soledad Acosta realiza un viaje por España en 1892 para representar a su país en varios eventos culturales que se celebran para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América: IX Congreso Internacional de Americanistas (en la Rábida, Huelva, 7-11 de octubre), el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano (en Madrid, 13-27 de octubre) y el Congreso literario Hispano-Americano (Madrid, 31 de octubre). Las experiencias de este viaje se publican bajo el título *Viaje a España en 1892* (1893) en dos volúmenes en los que, además de describir rutas, lugares e impresiones del viaje, da buena cuenta de la situación política y social de un país entonces dirigido por Cánovas del Castillo. Este viaje lo realiza en compañía de su hija Blanca Leonor, la menor de sus hijas, razón por la que se narran los hechos utilizando la primera persona del plural.

El viaje comienza el 9 de septiembre de 1892 en la frontera de Irún, en el texto resultante, Soledad Acosta combina magistralmente la descripción del viaje por España a la vez que ofrece sus apreciaciones y valoración de los eventos culturales a los que

asiste en representación de su país. El primero de los volúmenes describe su viaje por el País Vasco, Santiago de Compostela, Castilla León, Madrid y Córdoba, ofreciendo anécdotas tan interesantes como su encuentro con el primer ministro Antonio Cánovas del Castillo en una cena-recepción a los delegados de las naciones hispanoamericanas. El segundo volumen describe su viaje en Andalucía (Granada, Sevilla y Huelva) hasta volver de nuevo a Madrid, Toledo y Alcalá de Henares. El viaje finaliza en la frontera francesa, con dirección a Paris, dos meses y medio después de haberlo comenzado.

Una característica importante de estos libros de viaje es el procedimiento que sigue a la hora de elaborar su prosa. Aunque se aprecia que se ha documentado previamente con textos sobre historia y arte, Soledad intenta mantener un estilo científico y objetivo en aquello que narra, según observa Rafael López-Guzmán en sus descripciones sobre las ciudades andaluzas:

> No nos deleita como otros viajeros con reflexiones poéticas basadas en imaginación y autores románticos sino que nos hace una descripción precisa de la evolución histórica de ciudad, de sus momentos principales e, incluso, una cultura general de la cultura árabe y su historia con datos y fechas concretas propios de un libro de historia que no de un relato de viaje. (2018, p. 1186)

Tanto aspira a mantener el rigor histórico en sus comentarios y evitar la mera impresión personal que cuando visita la Alhambra no es capaz de utilizar sus propias palabras para describir lo que percibe, y no precisamente porque su capacidad literaria se lo impida, sino porque, ante todo, huye de la apreciación subjetiva y busca la objetividad en su narración. Ante el Patio de los Leones de la Alhambra, asegura que: «No podría describirlo, para hacerlo sería preciso poseer la elocuencia de los mejores poetas entre los que lo han cantado, y aún así no daría idea del encanto que aquella maravillosa construcción produce» (1894, p.33).

Curiosa resulta también la constante comparación de aquello que visita con algunos lugares, personas o tradiciones de su Colombia natal. Así, cuando pasea por Sevilla, reconoce la influencia y herencia de la arquitectura andaluza en el diseño urbano de las ciudades hispanoamericanas:

> La estructura de las casas recuerda a las nuestras; la disposición de sus edificios la hemos copiado en Sud América. Estos preciosos patios andaluces son ciertamente muchos más hermosos, más ricos, más llenos de plantas de recreo y de puentes y de mármoles (que en América no los tenemos); pero se conoce que los de ultramar fueron edificados como recuerdo y a imagen de los de la madre patria. (1894, pp. 67-68).

Es necesario destacar también su participación en los eventos culturales a los que fue invitada. En su relato de viajes, hace mención expresa a su contribución académica a los distintos congresos a los que asiste, también valora y comenta algunas intervenciones de las que fue testigo. Mención especial merece su interés y preocupación

por las desigualdades de género que observa no ya en la sociedad española, sino en estos congresos en los que conoce a personalidades influyentes del panorama social, político y cultural del mundo hispano. Es interesante mencionar las similitudes de intereses y la afinidad que se produce entre Soledad Acosta y Emilia Pardo Bazán durante el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano, en el que ambas coincidieron en la quinta sección, dedicada al «Concepto y límites de la educación de la mujer, y de la aptitud profesional de ésta» (en López-Guzmán, 2018, p. 1198). Soledad Acosta se muestra asombrada e indignada ante algunas intervenciones y comportamientos que presenció en este congreso, en donde, afirma, «tuve ocasión de oír discutir el problema de la educación de la mujer, con tono que tenía más de las ideas de oriente acerca de la mujer que de un país civilizado de Europa» (1893, p. 224).

4. CONCLUSIONES

Para las mujeres con inquietudes culturales, artísticas, políticas, e incluso científicas, el género de viajes permite la oportunidad de expresarse como sujetos activos, sin temor a la censura o la crítica despiadada por cuestión de género. Considerado un género literario menor, sin la relevancia de la novela o la poesía, los libros de viaje facilitan la creación de una narrativa particular, a caballo entre la crónica social, la historia, el arte y el diario personal.

En el caso de las dos autoras presentadas en estas páginas, el viaje en sí supone todo un desafío: a nivel personal para Isabel Pesado, que debía superar la muerte de su único hijo, y político-social para Soledad Acosta, que representaba a su país en una serie de congresos internacionales. Sus textos, aunque bien diferentes, muestran ser un reflejo tanto de la sociedad y la cultura españolas de la época, como de su modo de entender y sentir el momento que vivieron. Isabel Pesado combina la narración del viaje con sus sentimientos y estado de ánimo en cada ocasión, igualmente, se manifiesta como autora literaria al incluir poemas, canciones y traducciones intercalados. El caso de Soledad Acosta es bien diferente, su texto, mucho más extenso y minucioso, cumple con sus deberes de corresponsal, de cronista oficial, que se documenta en la historia y cultura del país antes de visitarlo para después ofrecer unas apreciaciones bien fundamentadas sobre cuestiones de política, sociedad, educación, etc. que bien pueden tenerse en cuenta para la regeneración y avance del país.

OBRAS CITADAS

Acosta de Samper, S. (1893). *Viaje a España en 1892*. Tomo I. Imprenta de Antonio María Silvestre.

Acosta de Samper, S. (1894). *Viaje a España en 1892*. Tomo II. Imprenta de La Luz.

Araújo, N. (2008). Verdad, poder y saber: escritura de viajes femenina. *Revista Estudos Feministas*, *16*, 1009-1029. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300019

Cantizano, B. (2022). Literatura de viaje y roles de género: el viaje a España de Susan y Edward Hale. *Revista internacional de culturas y literaturas*, 25, 429-444. https://doi.org/10.12795/RICL.2022.i25.27

Egea Fernández-Montesinos, A. (coord.) (2009). *Viajeras anglosajonas en España. Una antología*. Centro de Estudios Andaluces.

Gómez-Ferrer Morant, G. (2016). Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: dos pioneras del feminismo. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, 127-140. https://doi.org/10.5209/CHCO.53669

González, M. R. (2001). Finanzas y poesía: México y Palencia a través de la Familia Mier y Pesado. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 72, 5-41.

Irving, W. (1832). *Tales of the Alhambra*. H. Colburn.

López-Guzmán, R. (2018). El viaje de Soledad Acosta de Samper por España (1892): Gusto estético, compromiso social y participación científica. En Alonso Ruiz, B. et al. (coords.). *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores* (vol. 2, pp. 1201-1221). Editorial de la Universidad de Cantabria.

López-Guzmán, R.; Guasch, Y. y Montejo E. (2018). La Alhambra en los viajeros iberoamericanos: lectura textual y valoraciones estéticas. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Vol XXII, 34, 7-21.

López-Guzmán, R.; Guasch, Y. y Montejo E. (2023). La Alhambra y los viajeros hispanoamericanos. En Guasch Marí, Y. y R. López-Guzmán (Eds), *Viajes y artistas desde América a Andalucía entre dos siglos (XIX-XX)* (pp. 51-72). Iberoamericana Vervuert.

Mohssine, A. (2014). «Apuntes de viaje» d' Isabel Pesado de Mier: entre écriture du deuil et écriture du monde. *Sociocriticism*, 29 (1), 277-298.

Payne, S. G. (2017). *En defensa de España*. Espasa.

Pérez, J. (2008). La revolución francesa y la independencia de las colonias hispanoamericanas. *Coloquios de Historia Canario Americana*, 1999-2007.

Pesado de Mier, I. (1910). *Apuntes de viaje de México a Europa en los años de 1870-1 y 1872*. Garnier.

Roca Barea, M. E. (2016). *Imperiofobia y Leyenda Negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*. Siruela.

Rodríguez, J. E. (2016). *La independencia de la América española*. Fondo de Cultura Económica.

Viñes Millet, C. (2015). El romanticismo de Washington Irving. En Garnica, A. et al. (Eds.) *De Colón a la Alhambra: Washington Irving en España* (pp. 183-197). Universidad Internacional de Andalucía.

TRADUCIR UNA GENEALOGÍA. DE *SOLITUD* DE VÍCTOR CATALÀ A *SOLA* DE CARLOTA GURT

Irene Zurrón Servera
Università per Stranieri di Siena

1. LA ACOGIDA DE LAS NARRADORAS CATALANAS EN ITALIA

En la contemporaneidad, con más intensidad a partir de los años noventa, las letras catalanas cuentan con traducciones regulares al italiano, un conjunto de obras que en cierta forma se convierte en una representación de la literatura escrita en catalán para el público italiano. En 2002, de hecho, Cataluña es invitada de honor en el Salón Internacional del Libro de Turín, un encuentro que fomenta los intercambios entre ambas literaturas. No es extraño que la recepción haya despertado interés crítico, tanto desde una visión general, señalando las dificultades históricas o aportando una valoración de su relevancia (Saludes 2001, Devis 2004, Rigobon 2009 o De Benetto 2012), como desde la acogida de un autor particular, como Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà, Víctor Català, Josep Pla, Mercè Rodoreda o Carme Riera. Los estudios tienden a fijarse en los escollos que hay que superar para difundir internacionalmente una literatura en una lengua minorizada, en cambio, aunque algunos incorporan cierta perspectiva de género (Manera 2012 o Mongiardo 2012), no es habitual. En este trabajo nos interesa la confluencia de ambos factores para entender algunas resistencias que encuentran las autoras que escriben en una lengua no-hegemónica que, aunque pertenece a un espacio privilegiado como el europeo, no cuenta con las estructuras de poder y de legitimación de un Estado nación. Y, para esto, partiremos de la genealogía como método feminista según la propuesta de Alejandra Restrepo (2016), que siguiendo la genealogía deconstructiva de Michel Foucault que desnaturaliza la constitución de la historia, propone ir más allá de establecer afinidades y parentescos que erigen un relato para mostrar las dificultades de su construcción. Así, pretendemos observar como la filiación que se da entre textos de autoras catalanas mediante la reescritura se interrumpe

cuando se traslada a otra literatura, repercutiendo en la comprensión profunda de las obras.

En la panorámica de la recepción, llama la atención un aspecto. Si tenemos en cuenta la narrativa, que es el género más traducido, de las 193 obras (sin incluir las infantiles y juveniles) traducidas del catalán al italiano que recoge el TRAC[1], 77 son de autoras[2], cifra considerable si la comparamos con la pobre presencia de las mujeres en los cánones literarios. Patrizio Rigobon (2011) ya plantea que las obras catalanas traducidas al italiano no corresponden al canon. Esto puede deberse a la preeminencia de criterios comerciales y pensamos que, además, juega un papel importante que el impulso de la traducción se dé en los años noventa, coincidiendo con el arraigo de la crítica literaria feminista. Vale la pena hacer otras observaciones: la primera traducción recogida de una novela catalana al italiano es del 1913 (*Farfallino* de Narcís Oller) y la segunda, del 1918, ya es de una autora, *Solitudine* de Víctor Català (seudónimo de Caterina Albert); el autor –en sentido genérico– más traducido es una mujer, Mercè Rodoreda, que supera las traducciones del promotor de las letras catalanas, Ramon Llull; si nos fijamos en el periodo que inicia en 2010 (2010-2023), de las 99 obras existentes, 48 son de mujeres, por lo tanto, cerca de la mitad; y si reducimos el periodo a los últimos seis años (2018-2023), de las 37 obras encontradas, 24 son de autoría femenina, es decir, dos terceras partes. Así, nos encontramos con un sistema literario con un interés en auge por las autoras, tanto las patrimoniales –Víctor Català, Mercè Rodoreda, Maria Àngels Anglada o Montserrat Roig– como las que siguen en activo –Carme Riera o Eva Baltasar[3]–, en sintonía con una tendencia global en los últimos años.

Entre la narrativa traducida de escritoras, más allá de la abundancia de la temática histórica, la crítica social, el género criminal, las cuestiones feministas o las ficciones del yo, hay un conjunto que podemos emparentar por recurrir a un mismo procedimiento: la reescritura. Son novelas que remiten o aluden de forma transparente a obras de la literatura universal, por su estructura, por los personajes, por la temática o por la reutilización del texto. Es el caso de *Quim/Quima* (1971) de Maria Aurèlia Capmany, traducida por Beniamino Vignola en 1981, que sigue el planteamiento de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf y sitúa a un personaje que cambia de sexo en diferentes momentos

[1] TRAC es la sigla de «Traduccions del català a altres llengües», una base de datos gestionada por el Institut Ramon Llull que incluye los libros de los que tiene constancia traducidos del catalán a otras lenguas. Al italiano, hasta el 2023, se recogen un total de 522 títulos; 193 son de narrativa, 185 de Literatura Infantil y Juvenil, 74 de poesía, 45 de no ficción y 25 de teatro.

[2] Del total, 112 son de autores, 77 de autoras, hay dos antologías, una obra de autoría colectiva y una novela anónima.

[3] Sobre la recepción de la literatura española y catalana en Italia, Danilo Manera dice que «salta subito agli occhi che la scrittura delle donne è in piena fioritura. Senza naturalmente voler ingabbiare le scrittrici in un filone o ghetto, va registrata la preferenza delle nostre lettrici (che sono la maggioranza dei lettori italiani) per opere scritte da donne» (2012, p. 123).

de la historia de Cataluña. También de *La salvatge* (1994) de Isabel-Clara Simó, girada al italiano solo un año después de su publicación por Gianni Guadalupi, que reescribe el mito de Pigmalión. De *Joana E.* (1992) de Maria Antònia Oliver con la traducción de Anna Baggiani del 1996, homenaje a *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. De *La passió segons Renée Vivien* (1995) de Maria Mercè Marçal, aparecida en 2017 a cargo de Brunella Servidei, una novela coral que reconstruye la vida de la poeta mientras introduce sus versos junto a los de Safo, en un ejercicio de filiación literaria y reivindicación de la escritura de mujeres, que también remite a Clarice Lispector o a Virginia Woolf. En el caso de *La cosina gran* (2019) de Laura Gost resuena el cuento de Caperucita Roja, más evidente en la tapa de la edición catalana, ya que se ve la figura de una chica con un abrigo rojo con capucha que sigue un camino, mientras que en *La cugina più grande*, traducida por Sara Cavarero en 2021, aparece una joven tumbada, aunque el rojo se acentúa en los bordes de su camiseta y en las letras. Una reescritura con un planteamiento intertextual más obvio es *El senyor Palomar a Barcelona* (2021) de Tina Vallès, publicada en el año siguiente también por Sara Cavarero, que transpone al protagonista de *Palomar* de Italo Calvino; o, asimismo, el caso al que prestaremos más atención en este trabajo, *Sola* (2021) de Carlota Gurt, traducida un año después por Massimo Longo y Paola Olivetto, que reescribe la ya mencionada *Solitud* de Víctor Català.

Si la traducción se puede considerar una forma de reescritura, estas novelas se construyen en un doble nivel, con al menos dos hipotextos: la obra catalana que trasladan al italiano y los textos que las autoras toman como referentes[4]. El reto que esto plantea se resuelve de diferente modo en las versiones italianas; en algunos casos, los paratextos de la traducción visibilizan la reescritura y la utilizan como estrategia de vinculación que sirve para promocionar la obra catalana y enlazarla con un referente conocido por el público italiano, hasta el punto de que lo enfatizan aún más que en el texto original. Por ejemplo, en la contracubierta de *Quim / Quima* se reproduce la carta que inicia la novela, donde la autora se dirige a Woolf y le explica que ha calcado el personaje de Orlando, y se destaca, en un cuerpo de letra superior y en un rojo vibrante: «Un'autrice catalana riscrive l'*Orlando* di Virginia Woolf». En la de *Joana E.* solo aparece: «Un romanzo dai toni melodrammatici che a come eroina una 'Jane Eyre' moderna»; y en la de *Il signor Palomar a Barcellona*, una cita de la novela es seguida por una de Calvino extraída de la introducción de su *Palomar* –es significativo que, por ahora, la novela de Tina Vallès solo se haya traducido a este idioma. En otros casos, en cambio, el hipotexto no se pone de manifiesto tan explícitamente, como ocurre en *Sola*, la única obra que reescribe un texto que también pertenece a las letras catalanas. La (in)visibilidad del

[4] Seguimos la terminología de Gérard Genette, para quien un hipotexto es un texto preexistente del cual derivan por transformación los hipertextos, en una relación de hipertextualidad (1989, p. 14-17).

referente en los paratextos, como es obvio, depende en buena medida de la consagración y el arraigo del hipotexto en el contexto de recepción, ya sea porque es capital en la literatura europea, como ocurre con Charlotte Brontë o Virginia Woolf, ya sea porque ocupa un lugar privilegiado en las letras italianas, como Italo Calvino.

Aunque la incursión de *Solitud* en la cultura italiana no ha sido insignificante –hemos mencionado ya una primera traducción en 1918–, esta obra canónica en la literatura catalana parece que no termina de alcanzar la posición que merecería en el imaginario de las letras universales. A partir de aquí, proponemos esbozar su recepción en Italia y entender sus reescrituras –tanto las obras ficcionales como las traducciones– como partes de una genealogía que ha tenido dificultades para ser trasladada, con la presunción de que se ha enfrentado a una doble resistencia: la autoría femenina y la pertinencia a una cultura y una lengua no-hegemónicas.

2. HACIA UN NUEVO EPISODIO DE LA RECEPCIÓN DE *SOLITUD*

Mila, la protagonista de *Solitud* (1905) de Víctor Català[5], se traslada junto a su marido, un hombre holgazán y pasivo, a una ermita alejada, rodeada de una naturaleza avasallante, donde se siente atraída por el pastor que le explica cuentos populares vinculados al paisaje, mientras Ànima, un cazador animalizado, la acecha y termina por violarla, un acto bestial que desencadena que Mila abandone la montaña y a su marido. En el ensayo *Lettura di «Solitud»* (1987), el estudio de la novela más completo hasta el momento en Italia, Gabriella Gavagnin la define así: «*Solitud* descrive l'evoluzione e la presa di coscienza di una donna, che trova la propria indipendenza in una condizione di alterità, l'ineluttabile destino di solitudine, dopo aver scoperto e dolorosamente subito la propria sessualità» (1987, p. 125). Sin duda, el despertar de la protagonista, la individualidad en tensión con el entorno y el deseo y la sexualidad son primordiales, seguramente las temáticas más retomadas por las obras de ficción que la reescriben, así como por la crítica, que también se ha mostrado muy interesada en su lenguaje[6]. *Solitud*,

[5] Optamos por continuar llamando a Caterina Albert i Paradís (L'Escala, 1869-1966) con el pseudónimo masculino con el que firma y es conocida porque, por un lado, nos parece que el nombre masculino cuando nos referimos a ella en femenino genera una tensión que queremos explotar y, por otro lado, mantenemos vivo el recuerdo de que en determinados momentos y contextos las autoras han tenido que recurrir a otros nombres para escribir y publicar con más libertad.

[6] Sobre al interés de la crítica en Italia, sin duda sobresale el trabajo mencionado de Gavagnin (1987), un estudio global y completo en el que lleva a cabo un análisis lingüístico y estilístico de la novela, así como de las técnicas de representación de la realidad y de la carga erótica relacionada con la protagonista. Pero también cabe mencionar el libro *Dalla pagina allo schermo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea* (2006), coordinado por Lídia Carol Geronès, que estudia las adaptaciones fílmicas de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, *El mar* de Blai Bonet y *Solitud.*

publicada primero por entregas en la revista *Joventut* entre mayo de 1904 y abril de 1905, es una de las obras más representativas del modernismo catalán, un movimiento a caballo del siglo XX que ansía modernizar la cultura catalana e igualarla a la europea, que tiende a proponer imaginarios donde el arte se sublima y sacraliza, el artista se enfrenta a un entorno materialista y burgués, e insiste en los personajes marginalizados. Esta novela iniciática sigue el tema preeminente del modernismo: el viaje hacia la independencia personal, controlando la fuerza del ambiente (Castellanos 1982 y 2013).

La recepción de la novela en Italia se materializa en dos traducciones, separadas por casi un siglo de distancia: la de 1918 de Alfredo Giannini y la de 2015 de Ursula Bedogni. Las consideramos una forma de reescritura porque son, siguiendo la categorización genettiana (1989, p. 264-269), una transposición formal de la obra de Víctor Català. La traducción de *Solitud* de Giannini viene solo después de la castellana en 1907 y la alemana en 1909[7]. Su máxima estudiosa, Anna M. Saludes, la considera «prou correcta i fluida» (2007, p. 199). Esto sí, al ser esta una traducción temprana, que se basa en la tercera edición catalana, del 1909, carece del fragmento final del capítulo IV, que Català añadió en la de 1946[8]. Se publica en Carabba, una casa editorial fundada en 1878 que vincula la literatura italiana con la europea en la primera mitad del *Novecento*, siendo su etapa de más esplendor la que va del 1908 –cuando aumenta considerablemente las publicaciones– al 1924 –año en el que muere su promotor, Rocco Carabba–, con una apuesta por los libros escolares que permite una estabilidad económica suficiente para poder emprender proyectos más arriesgados (Oliva 1999). Este esfuerzo por introducir la literatura extranjera, en palabras de Nicola d'Antuono, abre «uno spazio critico decisivo sulle traduzioni e l'adattamento dei testi nella nostra lingua» (1999, p. 487). La editorial Carabba publicó diversos autores catalanes en las dos primeras décadas del siglo XX: Jacint Verdaguer, Víctor Català, Joaquim Ruyra y Alfons Maseras (Rigobon 2011, p. 18). Nancy De Benedetto describe así la edición de *Solitud*:

> Nel 1918 si presentava in una elegante collana di libri di piccolo formato, rilegati in copertine telate di colori diversi e ornate da belle decorazioni floreali; era tradotto integralmente ed introdotto accuratamente da Alfredo Giannini; era economico o di «prezzo mitissimo», come si legge nelle note di introduzione alla collana *Scrittori italiani e stranieri* che lo ospitava.
>
> Il romanzo era costituito da due volumetti che rispondevano ad una istanza di maneggevolezza che era una caratteristica editoriale non secondaria nella ricerca di modernità e di allargamento del pubblico lettore standard […]. La collana […] costituiva una collezione di titoli di scrittori di tutti i tempi, che si caratterizzava oltre

[7] La traducción francesa de Marcel Robin está acabada en 1910, pero su publicación se retrasa hasta 1938 (Saludes 2007, p. 191-192).

[8] Anna M. Saludes (2006), con la colaboración de Anna Baggiani, propone una traducción a partir de la edición crítica de Núria Nardi de 1990, que sigue el estilo de Giannini.

> che per la leggerezza e la qualità grafica, per l'accuratezza delle traduzioni, che a dispetto dei tempi e della maggior parte della narrativa straniera dell'epoca, non ammetteva tagli e facilitazioni del testo. (2016, p. 158)

La lectura del estudio introductorio[9] de Alfredo Giannini nos orienta sobre el desconocimiento aparente que tiene el público italiano de las letras catalanas y, por supuesto, de la autora. Es significativo el espacio que ocupa la explicación ampliamente contextual. Inicia con un repaso de los hechos históricos acontecidos en Cataluña en 1714, cuando termina la Guerra de Sucesión y se instauran los Decretos de Nueva Planta. A continuación, remite al esplendor medieval de su literatura y a la Renaixença en el siglo XIX, que relaciona con la creación de instituciones y organismos que sustentan la cultura y la política. Es en la mitad de la introducción cuando emprende la trayectoria literaria de Víctor Català, elogia su escritura y expone el argumento y los personajes de *Solitud*, así como la capacidad de retratar y estudiar la psicología, y de oscilar entre lo idílico y lo espeluznante. Encontramos un único comentario al género de la autora, que quiere ser halagador, pero que reproduce los estereotipos propios de la época con los que se rebaja la literatura de las mujeres para convertir a Víctor Català en la escritora excepcional: «Tante virile robustezza di immaginazione non farebbe pensare, in verità, che chi ha scritto queste pagine sia una donna: c'è qualcosa di maschio, di muscoloso, di spregiudicato che s'impone e che non accade solitamente di trovare nelle scrittrici anche piú forti» (1918, p. 8). El estudio introductorio, pues, da indicios de la presunta ignorancia de la cultura catalana por parte del público italiano del período y del encasillamiento al que se somete a la escritura de mujeres[10].

Antes de la retraducción de *Solitud*, hay algunos acontecimientos a considerar en la construcción del paisaje de la recepción. Víctor Català vuelve a publicarse unos años más tarde al italiano, esta vez integrada en la *Antologia di novelle catalane* (1926), con traducción, introducción[11] y noticias biobibliográficas de Giuseppe Ravegnani, siendo Català la única mujer de los dieciséis escritores antologados. De nuevo, la escritora excepcional. Se escoge su cuento «Conformitat[12]» –aparecido como «Rassegnazione»–, perteneciente a la compilación *Ombrívoles* (1904), que presenta el velatorio de una mujer mayor y la conciencia del viudo de que llega el final de su vida. En la «Notizia

[9] Para una panorámica de los prólogos a las obras catalanas traducidas al italiano en el siglo XX, hasta finales del franquismo, ved Gabriella Gavagnin (2011).

[10] Cabe decir que Víctor Català y Alfredo Giannini se cartean entre el 1917 y el 1930, y el traductor le pide a la autora obras suyas para poder elaborar el estudio introductorio y promover la publicación de artículos (Saludes 2002, p. 520-521).

[11] La introducción, con el título «La rinascenza della prosa catalana», se aleja poco de la estructura de la de Giannini: resume la historia de la literatura catalana hasta detenerse en la Renaixença y en los autores que incluye.

[12] De hecho, Giannini había incorporado el cuento sin traducir en *Elementi di Grammatica Catalana, con brani di lettura e Glossario* de 1921 (Saludes 2002, p. 516).

biobibliografica» de la autora, Ravegnani se refiere a *Solitud* como a su obra más relevante, equipara su lengua a la del poeta occitano Frédéric Mistral –una comparación que parece heredera del estudio introductorio de Giannini[13]– e informa de que ha sido trasladada «con coscienzosa cura ed amore» (1927, p. 112).

Entre traducción y traducción, uno de los episodios más llamativos de la recepción de *Solitud* en Italia es el que indaga Rosa Delor i Muns (2005), que analiza las similitudes de la película *Stromboli* (1949) de Roberto Rossellini con la novela. Da cuenta de las posibilidades de que el director conociera la obra, ya que frecuentaba la tertulia cultural de su padre cuando se publicó, tenía vínculos familiares con Barcelona, donde pasaba temporadas, y podía haber conocido la adaptación fílmica *Adversidad* (1944) de Miquel Iglesias. En cualquier caso, se trataría de una reescritura no explicitada. Pero lo cierto es que ambas obras presentan el aislamiento de una mujer en un entorno perturbador y violento –tanto por los habitantes como por la naturaleza–, con un marido incapaz de comprenderla, que acaba huyendo cuando es consciente de que está embarazada.

En 2015, se publica de nuevo *Solitudine*, en una colección de clásicos de la narrativa mundial de la editorial romana Elliot, con una ayuda del Institut Ramon Llull. Nancy De Benedetto describe así la edición: «È un volume cartaceo di buona qualità, innanzitutto, ed è stato pubblicato da un editore emergente nel segmento della narrativa di sperimentazione e di qualità» (2016, p. 160). La necesidad de una retraducción ha sido discutida por Anna M. Saludes (2007) y Francesco Ardolino (2021) que, a grandes rasgos, plantean que la versión de Giannini ya no es del todo apta para el lector actual y tampoco se ha mantenido viva. La traductora, Ursula Bedogni, parte de la edición crítica de Núria Nardi de 1990 e incluye el prólogo de Víctor Català de la quinta edición. Patrizio Rigobon (2016) destaca la modernización del léxico y el uso de un italiano con expresiones menos toscanas, la corrección de alguna interpretación errónea y la circunstancia de poder partir de la edición crítica. La novela se presenta con una «Prefazione» de Francesco Ardolino, un prólogo divulgativo y conciso que se inicia con la evocación del momento en el intercambio epistolar entre Víctor Català y Joan Maragall en que la autora revela su nombre al interlocutor, para pasar a unas referencias biográficas breves y a la idiosincrasia del modernismo catalán, al encuadre de *Solitud* en la literatura de su tiempo, a la reivindicación de Català como una autora que trasciende el ruralismo donde a veces se la ha encasillado y a la recepción de *Solitud* en Italia. Si Ardolino puede dar por descontados ciertos conocimientos es, para Patrizio Rigobon,

[13] Giannini ya vincula la ambientación regional de la novela a la de otros autores como Mistral: «prettamente catalano nell'ambiente esteriore, come è provenzale *Mirella*, come è sardo questo o quel romanzo di Grazia Deledda, come è siciliana questa o quella novella del Verga, del Capuana, del Pirandello» (1918, p. 9).

una prueba de que «la conoscenza della letteratura catalana in Italia è forse migliore di quella di un secolo fa» (2016, p. 184).

Aunque sea de naturaleza diversa, el siguiente momento destacado de la recepción de *Solitud* en Italia después de su retraducción podemos considerar que lo constituye la publicación en 2022 de *Sola* (2021) de Carlota Gurt (Barcelona, 1976), la primera novela de esta autora catalana que se da a conocer con el libro de narraciones *Cavalcarem tota la nit* (2020), Premio Mercè Rodoreda, y por su faceta de traductora. El lanzamiento de *Sola* en catalán es simultáneo al de la traducción castellana –que podría haber servido de apoyo a la italiana– y, después de la italiana, ha contado con la inglesa, en 2023. La traducción de Massimo Longo y Paola Olivetto aparece en la editorial romana Round Robin[14], en la colección «Parole in viaggio», y cuenta con una subvención del Institut Ramon Llull. *Sola* está protagonizada por Mei, una escritora que se instala en medio del bosque en una masía que había sido de su familia, lejos de la ciudad y de su marido, para escribir una novela que tiene como referente a Mila de *Solitud*. El diálogo intertextual con Víctor Català nos permite tratarla como un nuevo episodio de la aventura de la autora modernista en Italia, si bien *Sola* es una novela autónoma con un valor literario indiscutible.

3. REESCRITURA Y GENEALOGÍA: DE *SOLITUD* A *SOLA*

Víctor Català está al frente de una genealogía de textos que la miran. En la literatura catalana, encontramos su huella en Mercè Rodoreda[15], sobre todo en su primera narrativa, la de los años treinta: en *Del que hom no pot fugir* (1934) una adolescente huye a un pueblo rural para distanciarse de su amante y acaba enloqueciendo, o en *Aloma* (1938) –traducida al italiano por Anna Maria Saludes en 1987 y por Giuseppe Tavani en 2011–, donde una joven asume que tiene que seguir adelante después de saber que está embarazada. Podríamos rastrear sus ecos en *Joana E.* (1992) de Maria Antònia Oliver – de la cual ya hemos mencionado la traducción de Anna Baggiani del 1996, que en la

[14] La casa editorial está especializada en periodismo de investigación, en temáticas sociales actuales y en novela gráfica; en el campo de la narrativa, pese a que incluye obras extranjeras, se dedica principalmente a la literatura nacional.

[15] Carles Cortés remite a la influencia de Víctor Català en la primera narrativa de Mercè Rodoreda: *Sóc una dona honrada?*, *Del que hom no pot fugir* y *Aloma*, novelas con una protagonista enfrentada a un entorno hostil e incluso violento. Recogen el anhelo de Mila de convertirse en planta o montaña, o el recurso simbólico del espejo que da cuenta del paso del tiempo y permite reflexionar sobre la propia identidad. *Del que hom no pot fugir* coincide en el espacio rural o en los relatos populares que dan forma al paisaje, y la estructura de *Aloma* tiene reminiscencias a *Solitud*, con una joven que acaba renunciando a la pareja cuando queda embarazada, pero también en elementos más discretos, como el acto de limpieza de la casa después de la decepción con los hombres que la rodean, una manera «d'actuar sobre el medi que li és contrari» (Cortés 2002).

solapa apunta que la novela logra un tono equiparable al de Català y Rodoreda– y en la actualidad, en *Canto jo i la muntanya balla* (2019) de Irene Solà –con una traducción de Stefania Maria Ciminelli del 2021– o en *Terres mortes* (2021) de Núria Bendicho. Aunque es sin duda en *Sola* de Carlota Gurt donde alcanza el mayor grado de intertextualidad e hipertextualidad, quizás comparable solo al de la película *Creatura* (2023) de Elena Martín, que aún no se ha estrenado en Italia[16].

En *Sola*, la intertextualidad[17] se concreta en citas literales y, de manera menos explícita, en alusiones, es decir, enunciados «cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado» (Genette 1989, p. 10). Lo vemos en el título, en el episodio de limpieza y apropiación de la casa, en las reflexiones sobre el proceso de escritura de una novela cuya protagonista también se llama Mila, en la referencia a pasajes como el de la violación o en el impulso de matar a Flavi –la transposición del pastor. Podemos considerar, además, que mantiene una relación hipertextual con *Solitud*, porque lleva a cabo una transformación seria o transposición de la temática y el sentido. Carlota Gurt no esconde el hipotexto. En una entrevista que le hace María Viñas para *La Voz de Galicia* explica que le sirve de faro: «como me veía un poco perdida, cogí como excusa *Solitud*, que es un clásico de la literatura catalana, para tener algo a lo que aferrarme en momentos en los que me perdiera, para tener una especie de guía. Resultó ser más una excusa narrativa» (2021). Y en la entrevista de Àlex Milian para *El Temps* precisa algunos de los elementos que comparten:

> té una part de l'estructura: l'arrencada –començant quan arriben a la casa, o a l'ermita en el seu cas–; hi ha una sèrie de personatges que estan transposats (ella i els dos personatges masculins, que també hi són); hi ha la presència del bosc, com un personatge ambigu; hi ha les llegendes pel mig; el final, que s'assembla tot i que no és el mateix; hi ha una certa visió intensa de la vida o de la feminitat; hi ha un tema de fons, que és la construcció d'una individualitat, que crec que també hi és a *Solitud*. (2021)

A las similitudes en la estructura, los personajes, el espacio, los relatos orales, la sexualidad latente o el recorrido hacia la liberación, podemos añadir que ambas obras están protagonizadas por una mujer desencajada, con un fuerte deseo de ser madre, que en el caso de *Solitud* acaba con el posible embarazo de Mila al ser violada y en *Sola* se concreta en el embarazo imaginado de Mei, que parece repercutir en la estructura de la

[16] *Creatura* tiene como hipotexto a *Solitud*, aunque quizás también a *Sola*. La protagonista, llamada Mila como en *Solitud*, se instala con su pareja en la masía de su infancia. Allí reflexiona sobre su sexualidad, que vive con incomodidad desde la adolescencia, con una angustia que aparece en forma de erupción en la piel. Mila tiende a la animalización y a la fusión con el entorno, especialmente el mar, una vuelta a la naturaleza que le permite liberarse del encorsetamiento social.

[17] Para Gérard Genette, la intertextualidad es «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989, p. 10).

novela, con una cuenta atrás que recuerda al tiempo que falta para el parto. El tema de la violación también se puede encontrar en *Sola*, pero aquí de forma figurada: la naturaleza y el propietario de la masía –la transposición de Ànima– irrumpen en la casa, que es simbólicamente el cuerpo de la protagonista. Los personajes, además, tienden a la animalidad y la naturaleza es una entidad antropomórfica, con tanto peso que podemos considerar que las novelas son ecocéntricas[18]. El embarazo y la animalidad, de hecho, se entrelazan en las dos obras: en *Solitud*, es fruto de la violación perpetrada por Ànima, un personaje que simboliza la cara oscura de la naturaleza y que se presenta bestializado –se describe así: «abans de perdre del tot la coneixença, encara sentí caure-li al damunt i enfonsar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera» (Català 1992, p. 209). En *Sola*, el no-embarazo desemboca en un nacimiento simbólico final, en que Mei, en un estado de locura, parece convertirse en una raposa, un animal que la observa, alter ego de Renata, la mujer internada en el sanatorio mental después de haber sido encontrada desnuda en el bosque, con un nombre que significa segundo nacimiento o transformación –y que recuerda, también, a Renard, la raposa del *Llibre de les bèsties* (siglo XIII) de Ramon Llull–, en quien Mei se acaba convirtiendo.

La figura de la raposa-mujer, clave en el sentido del final de *Sola*, así como las numerosas alusiones a Víctor Català, no se explicitan en la traducción. Si para el público catalán pueden ser más o menos evidentes, el italiano seguramente se enfrenta a la obra como un «lettore ingenuo», recurriendo a un concepto de Umberto Eco (2010, p. 245), que es aquel que no identifica las referencias no manifiestas y sigue la trama como si lo que lee fuera nuevo. Aunque nuestro objetivo no es analizar en detalle la traducción, que traslada con bastante fidelidad el hipotexto y destaca por su corrección y fluidez, nos interesa comentar especialmente una serie de aspectos culturales e intertextuales.

En un plano general, vemos que la versión italiana es algo más convencional con algunas propuestas lingüísticas o estilísticas. Por ejemplo, si la narradora de la novela catalana dice «la meva jo-formiga amb el raspallet» (2021, p. 29), donde el yo se fusiona con el insecto, en la italiana se convierte en «come una formichina, con una minuscola spazzola» (2022, p. 21) –a diferencia de la castellana, que mantiene la innovación que refuerza la animalidad del personaje, tan importante en la novela: «mi yo-hormiga con el cepillito» (2021)–, o vemos que la traducción se decanta por entrecomillar frases de diálogo que no eran introducidas por ningún signo gráfico, una ausencia que en cierta manera buscaba la irracionalidad –y animalidad– del discurso.

[18] En una entrevista que Tomàs Garcés hace a Víctor Català para la *Revista de Catalunya*, ella menciona la importancia del ambiente: «en posar-me a escriure *Solitud*, vaig pensar a amplificar un drama rural. Vaig exposar amb més minuciositat els temperaments de les figures i vaig fer entrar en la narració el paisatge» (1926, p. 129), una idea, la de la naturaleza como personaje, que Carlota Gurt repite en las entrevistas.

Adentrándonos en cuestiones más concernientes a este trabajo, observamos que se opta por incluir nueve notas a pie de página con explicaciones culturales o traducciones propias, un recurso que, si bien para Umberto Eco (2010, p. 103) supondría una pérdida porque revela que el traductor se ha encontrado con un elemento que no puede trasladar, en este caso, las notas podrían explicitar la intertextualidad que el lector raramente captará. Vemos que se indica que una cita es del poeta italiano Eugenio Montale (pese a que en el original no se advierte), y se traducen versos de los poetas catalanes Joan Vinyoli y Josep Vicenç Foix, manteniéndolos en el cuerpo en catalán, sin decir a quién pertenecen, aunque en el hipotexto no se distingue gráficamente que se trate de citas. Ahora bien, cuando se reescribe la famosa divisa de la poeta M. Mercè Marçal sin mencionarla: «M'estic prostituint. Allargo el moment. Tres voltes rebel: vídua, puta i assassina» (2021, p. 138), se traduce directamente en el cuerpo del texto sin ninguna aclaración: «Mi sto prostituendo. Tre volte eversiva: vedova, puttana e assassina» (2022, p. 118), e igualmente sucede con una alusión a Mercè Rodoreda: «com deia la gran dama, n'hi ha que amb un record en tenen per a tota la vida» (2021, p. 194), que se convierte en: «come diceva la grande signora, a certe persone un ricordo basta per tutta la vita» (2022, p. 166). Esto posiblemente se debe a que las citas de Marçal y Rodoreda no son literales, sino que Gurt las modifica, aunque pensamos que difícilmente el lector italiano las percibirá. En cambio, si bien la primera vez que se nombra a Mila no se añade ninguna aclaración, cuando aparece el título de la novela se incluye una nota, en la cual se destaca que se trata de una obra maestra y se resume su argumento[19]. Al ser la más larga y elaborada de la traducción, esta nota se hace eco de la importancia de la obra de Víctor Català en *Sola*.

Cabe decir que se mantiene el título en catalán, *Solitud*, una elección en que no coincide con la traducción española, que se inclina por *Soledad* y ninguna aclaración. De hecho, la traducción italiana de *Sola* no recurre a las traducciones de *Solitud*, a pesar de que la segunda sea reciente. Se puede sostener, en la línea de Umberto Eco (2010), que las citas deberían extraerse de la traducción más divulgada, pero seguramente la difusión limitada de *Solitudine* justifica este distanciamiento[20]. Resulta claro cuando la protagonista de Carlota Gurt lee el inicio del último capítulo de la novela de Víctor Català: «Les hores, impertorbables havien rodolat mansament sobre la Mila, sempre asseguda i immòbil, com una estàtua vetlladora, en son regatell de la solana» (2021, p.

[19] Se resume enfatizando la dimensión simbólica y psicológica de la novela: «Racconta la vita e il percorso spirituale di una donna, Mila, in una zona rurale. Contrastando la realtà delle valli con l'idealismo dell'alta montagna, la protagonista inizia un processo di conoscenza di sé che la porterà a trovare nella solitudine la forza per rompere con le convenzioni del suo mondo quotidiano» (2022, p. 31)

[20] La escasa repercusión de las traducciones en la cultura italiana es observada por Francesco Ardolino (2021).

202), que en italiano se traduce como: «Le ore, imperturbabili, erano rotolate docilmente su Mila, sempre seduta e immobile, come una statua vigile, nel suo ruscello sotto il sole» (2022, p. 175), difiriendo de la traducción de *Solitudine* tanto de Alfredo Giannini como de Ursula Bedogni, que interpretan «solana» en el sentido de terreno, y no de sol intenso[21]. En este pasaje, resulta curioso que cuando a Flavi no le convence la frase e intenta mejorarla, diciendo: «li esmenarem la plana a la Català» (2021, p. 203), se traduzca por «miglioriamo la catalana qui» (2022, p. 176), perdiendo el nombre de la autora.

En otro fragmento se opta por un recurso diferente para marcar un cambio de lengua en el texto original y transmitir al lector la tensión del contexto. Cuando la protagonista de *Sola* acude a la oficina del paro y el funcionario le habla en castellano –reproducido en cursiva en la novela catalana–, en italiano se traduce, pero se añade una frase que visibiliza el conflicto lingüístico y político en Cataluña: «em rebaixo a canviar de llengua per guanyar-me'l» (2021, p. 137) se expande y se convierte en «gli dico in castigliano, abbassandomi a passare alla lingua dell'invasore, perché mi ascolti con maggiore interesse e non mi faccia pagare la mia "catalanità"» (2022, p. 117).

La repercusión de la novela en Italia ha sido discreta. Gurt es entrevistada por Luca Bussoletti en Radio Cusano Campus en mayo de 2023, con motivo de un acto celebrado unos días después en el Instituto Cervantes de Roma. En la entrevista se dan dos anécdotas en que resuenan las resistencias a la difusión y a la valoración de las escritoras catalanas que mencionábamos al inicio de este trabajo. Bussoletti, conocedor de que la novela cuenta con unas cuantas traducciones, da por hecho que la obra en español es la original, cosa que demuestra cierto desconocimiento del contexto de producción, si bien es cierto que la editorial promociona el libro con la frase publicitaria «Un caso editoriale in Spagna» y solo hace referencia a la literatura de origen refiriéndose a la autora como «scrittrice catalana». Al final, Bussoletti se interesa por la previsión de adaptar el libro al audiovisual, Gurt explica que ha habido conversaciones y el entrevistador añade un comentario cosificador y sexista: si escogen a Penélope Cruz como protagonista los heterosexuales del mundo estarán contentos. La escritora ríe incómoda y salva la situación destacando el valor de Cruz como actriz. Puede servirnos como una demostración tanto del no-reconocimiento de una cultura minorizada con dificultades para legitimarse como del menosprecio a las artistas.

En definitiva, trasladar obras a otra literatura es una forma de abrir diálogos y generar nuevas genealogías, de llenar espacios y vacíos. La genealogía Català-Gurt, en la cual se incluyen autoras como Mercè Rodoreda, Maria Antònia Oliver, Irene Solà, Núria

[21] Alfredo Giannini lo traduce así: «Le ore, imperturbabili, erano trascorse placidi sulla Mila, sempre seduta e immobile come una statua vigilante, nella cunetta della spianata» (p. 361), y Ursula Bedogni: «Le ore, imperturbabili, erano rotolate placidamente su Mila, sempre seduta e immobile come una statua di una santa protettrice, sul dosso della spianata» (p. 229).

Bendicho o Elena Martín, puede emparentarse con autoras y obras italianas: Grazia Deledda[22], *Una donna* (1906) de Sibilla Aleramo[23], *Isola riflessa* (1998) de Fabrizia Ramondino o, más recientemente, *L'acqua del lago non è mai dolce* (2021) de Giulia Caminito y *Bestie* (2022) de Sofia Pirandello[24], que sitúan a las protagonistas en un entorno hostil y violento, contra el que reaccionan con rabia y optan por liberarse. Y, a la vez, pueden incorporar en las letras italianas una genealogía que trata temas e imaginarios menos presentes –como el ecocentrismo, la animalidad y los sujetos no-humanos. Pero esta es una tarea difícil, en la que se pierden con facilidad significados y cargas simbólicas, y las obras a menudo se presentan como hitos discontinuos. Si bien desde los años noventa la literatura catalana se traduce al italiano con regularidad y recientemente se ha producido un boom en la publicación de escritoras, la colocación de ciertos textos en las primeras líneas de la literatura no es un acontecimiento neutro. La traducción de *Sola*, una reescritura de una obra clásica de la misma literatura, sirve como caso ejemplar para descubrir interrupciones y resistencias.

OBRAS CITADAS

Ardolino, F. (2015). Prefazione. *Víctor Català. Solitudine*. Elliot Edizioni, 5-11.

Ardolino, F. (2021). Tríptic de traducció: Víctor Català, Salvador Espriu i Carme Riera. *Actes del XVIIIè Col·loqui de l'AILLC (Bucarest, 2018)*. AILLC, 67-78.

Arteaga, E. (1997). Caterina Albert y Grazia Deledda: Aproximación al tema de la mujer en su novelística. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 5, 17-28.

Carol Geronès, L. (coord.) (2006). *Dalla pagina allo schermo. Uno sguardo alla letteratura catalana contemporanea*. Cierre edizioni.

Castellanos, J. (1982). «Solitud», novela modernista. *Els Marges*, 25, 45-70.

[22] Para una lectura comparada de la representación de la mujer en Víctor Català y Grazia Deledda, ved Elisa Arteaga (1997).

[23] Sobre las coincidencias entre *Solitud* y *Una donna*, ved Pilar Rotella (1998). Las dos novelas están protagonizadas por mujeres insatisfechas con sus maridos, reprimidas y víctimas de abuso, que se sienten profundamente solas, y que la sociedad ha situado en un estado de dependencia en el cual su deseo e identidad están negados, pero que consiguen llevar a cabo un proceso de liberación para afrontar un futuro incierto.

[24] *Bestie*, justamente, aparece publicada en Round Robin, en la colección «Parole in viaggio», precediendo a *Sola*.

Castellanos, J. (2013). L'escriptor modernista i l'esfera del sagrat. *Els Marges*, extra, 27-51.

Català, V. (1918). *Solitudine*. Trad. it. A. Giannini. Carabba.

Català, V. (1992). *Solitud*. Edicions 62.

Català, V. (2015). *Solitudine*. Trad. it. U. Bedogni. Elliot Edizioni.

Cortés, C. (2002). L'empremta de la narrativa de Caterina Albert en els primers relats de Mercè Rodoreda. *II Jornades d'Estudi, vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966: L'Escala, 20, 21 i 22 de setembre de 2001*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 203-232.

D'Antuono, N. (1999). I Carabba e la cultura europea. *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*. Bulzoni Editore, 481-492.

De Benetto, A. (2012). El catálogo CLECSI: la traducción de literatura española y catalana en Italia en la primera mitad del siglo XX. *Estudios de traducción e interpretación: entornos de especialidad* (vol. 2), 205-212.

De Benedetto, N. (2016). I viaggi di Caterina Albert in Italia e un racconto. *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*. Edizioni Ca'Foscari, 157-162.

Delor i Muns, R. (2005). Notes a propòsit de *Stromboli* de Roberto Rossellini i *Solitud* de Víctor Català. *Comunicazioni presentate all'VIII Convegno Aisc (Napoli 2005)*. AISC.

Devis Herraiz, E. (2004). La repercussió de la narrativa catalana contemporània a Itàlia: anys 80 i 90. *Col·loqui europeu d'Estudis Catalans, vol. 1, La recepció de la literatura catalana a Europa*. Centre d'études et de recherches catalanes Université Montpellier III / Association Française des Catalanistes, 249-260.

Eco, U. (2010). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani.

Garcés, T. (1926). Entrevista amb Víctor Català. *Revista de Catalunya* (núm. 3), 126-134.

Gavagnin, G. (1987). *Lettura di «Solitud»*. Istituto universitario orientale.

Gavagnin, G. (2011). Text, context i tradició: a propòsit dels paratextos de les traduccions italianes de la literatura catalana. *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*. Punctum, 83-97.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández. Taurus.

Giannini, A. (1918). Introduzione. *Solitudine di Caterina Albert Paradís (Victor Català)*. Carabba, 1-10.

Gurt, C. (2021). *Sola*. Proa.

Gurt, C. (2021). *Sola*. Trad. es. P. Feixas. Libros del Asteroide.

Gurt, C. (2022). *Sola*. Trad. it. M. Longo y P. Olivetto. Round Robin.

Manera, D. (2012). La ricezione in Italia della narrativa spagnola contemporanea. *Letteratura spagnola in lingua castigliana. Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi* (núm. 13). Edizioni QuiEdit, 122-124.

Milián, A. (2021). Carlota Gurt: «M'assetgen les metàfores». *El Temps*. https://www.eltemps.cat/article/15416/entrevista-carlota-gurt

Mongiardo, L. (2012). La fortuna della letteratura catalana in Italia. *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti*. https://rivistatradurre.it/omaggio-alla-catalogna/

Oliva, G. (1999). Tra numeri e grafici: la linea di produzione editoriale della casa editrice Carabba. *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*. Bulzoni Editore, 11-28.

Ravegnani, G. (1927). *Antologia di novelle catalane*. Firme Nuove.

Restrepo, A. (2016). La genealogía como método de investigación feminista. *Lecturas críticas en investigación feminista*. Universidad Nacional Autónoma de México, 23-41.

Rigobon, P. (2009). Més enllà de Frankfurt: les traduccions italianes de literatura catalana recent. *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, 393-401.

Rigobon, P. (2011). Existeix una recepció italiana de la literatura catalana?. *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*. Punctum, 13-24.

Rigobon, P. (2016). Víctor Català, *Solitudine*, Prefazione di Francesco Ardolino, traduzione di Ursula Bedogni, Roma, Elliot, 2015, 231 pp. *Rivista Italiana di Studi Catalani* (núm. 6). Edizioni dell'Orso, 184-188.

Rotella, P. (1998). Women Alone: Solitude, Silence, and Selfhood in Caterina Albert and Sibilla Aleramo. *Catalan Review* (vol. XII, núm. 1), 101-110.

Saludes, A. M. (2001). Italianística, catalanística: relacions entre ambdues llengües i cultures (1900-2001). *Rassegna Iberistica* (73).

Saludes, A. M. (2002). Notícia de l'epistolari Alfredo Giannini-Víctor Català (1917-1930). La traducció italiana de *Solitud. II Jornades d'estudi. Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 513-531.

Saludes, A. M. (2006). Notes sobre el capítol IV de *Solitud*. La traducció italiana i algunes fonts franceses. *Actes de les Terceres Jornades d'Estudi sobre la vida i l'obra de Carerina Albert «Víctor Català» (en ocasió del centenari de Solitud 1905-2005)*. CCG Edicions, 299-324.

Saludes, A. M. (2007). Notes sobre la traducció italiana i francesa de *Solitud* i algunes consideracions sobre el pseudònim de l'autora. *Caterina Albert. Cent anys de la publicació de* Solitud. Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 183-203.

Viñas, M. (2021). Carlota Gurt: «Terminé de escribir "Sola" y me divorcié». *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2021/10/07/carlota-gurttermine-escribirsola-me-divorcie/00031633613495898369771.htm

FORMACIÓN FEMENINA EN LA ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: UNA EXPLORACIÓN COMPUTACIONAL A TRAVÉS DE VOYANT TOOLS

Jennifer Restrepo Monsalve[1]
Universidad de Salamanca

1. RESUMEN

Toda corriente didáctica encuentra en las tipologías textuales el soporte idóneo para encauzar un discurso que apoye su propósito formativo, en el caso de la tratadística moral cristiana de la España del siglo XVI, diversos humanistas ocuparon hojas y tinta en dictar cuál era el papel de hombres y mujeres dentro de la vida conyugal, pues se buscó defender el sacramento del matrimonio por amor y no por conveniencia. No obstante, para esta corriente, las mujeres debían llevar a cuestas el mandato de ser castas, virtuosas e impolutas, pues su fin último era el de ser buenas esposas y madres. Este trabajo se propone mostrar un análisis textual asistido por la herramienta de minería de textos, en acceso abierto, Voyant Tools, de un corpus conformado por la sección de «Las casadas» del tratado de Juan Luis Vives *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), publicado originalmente en latín y traducido cuatro años después por Juan Justiniano (1528); *La Perfecta casada* de fray Luis de León (1583) y la sección sobre el matrimonio en *Vida política* de fray Juan de la Cerda (1599), contrastados con dos epístolas de sor Juana Inés de la Cruz, *Carta atenagórica* (1690) y *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1700), por ser una mujer que escribe dentro del Barroco y es contrapuesta, en muchos sentidos, a las ideas de los tratadistas. La visualización de los datos permitió demostrar cómo se comportan las tendencias temáticas, los patrones lingüísticos y los rasgos distintivos de cada texto de forma individual y como parte de un análisis conjunto, con lo cual se

[1] ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0708-1347

pretende mostrar en qué aspectos pone el énfasis cada autor pese a tratarse en apariencia de la misma cuestión y en qué medida la voz femenina elegida dista de sus postulados.

2. INTRODUCCIÓN

Intelectuales de la tratadística de la moral cristiana y precursores de la pedagogía hispana durante los siglos XVI y parte del XVII, se propusieron defender la unión marital ideal entre hombres y mujeres, aquí cabe resaltar a Juan Luis Vives o a fray Luis de León. Sobre el sexo femenino recaía una responsabilidad aún mayor en lo referente a las tareas domésticas o de administración del hogar. En ese sentido, el propósito de estos intelectuales de instaurar las nupcias dentro de un marco institucional se difundió a través de manuales o tratados lo suficientemente explícitos a la hora de orientar cuál debía ser el comportamiento de las futuras esposas, como lo expresa Mariló Vigil:

> Los libros de doctrina destinados a mujeres incluían normalmente cuatro estados: doncella, casada, viuda y monja. Establecían una diferenciación entre los estados civiles y el religioso, y los estados civiles se configuraban según la posición de las mujeres dentro de la familia. Lo que significa que, desde el punto de vista de la ideología dominante, no se concebía más posiciones femeninas que aquellas que cercaban a las mujeres dentro del ámbito de lo familiar. (1986, p. 11)

Su transmisión, tuvo un doble propósito, por un lado, considerar cuáles son los saberes adecuados para las doncellas, para las casadas, para las viudas o para las monjas, por el otro, educar a las jóvenes desde edades tempranas puesto que ello contribuía a mantener un sistema de valores católicos por la vía del matrimonio a causa de ser la mujer una «pieza principal del dispositivo, puesto que está llamada a transmitir la buena palabra (…) Esta toma de conciencia da impulso decisivo a la generalización de una instrucción femenina que comprende al menos la lectura y el catecismo» (Sonnet 1991, p. 114).

Por otro lado, dada la desventaja a la que fue condenado el sexo femenino, perverso por antonomasia a ojos de esta corriente, sus aprendizajes y lo que se le enseñe deberá ser custodiado en aras de corregir las posibles desviaciones que atenten contra los estados a los que nos referimos hace un momento, y así impedir la amenaza que representan las mujeres, un tema rastreable en la literatura, en los mitos e historias de diversa índole, donde doncellas, ninfas o hadas, se construyen como criaturas desmesuradas y salidas de la normalidad que, en cambio, sí representa el varón. Virgil nos dice: «la mujer aparece ante el hombre como un ser peligroso, ya que ha sido instituida como principio diferencial; se teme que ella busque—y consiga— ejercer el poder sobre él» (1986, p. 44).

Sobre este escenario se teje el presente capítulo cuyo objetivo general consiste en analizar las características de la formación dirigida a las mujeres que se configuran en el corpus textual entresacado de varios tratados didácticos de la tradición moralista perteneciente al Renacimiento español, conformado por la sección de 'Las casadas' de la *Instrucción de la mujer cristiana* por Juan Luis Vives (1524), edición y anotación por Elizabeth Teresa Howe (Fundación Universitaria Española 1995) que se basa en la traducción modernizada en lo que respecta a ortografía hecha por Juan Justiniano (1528); *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, en su edición digital preparada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes que, a su vez, se basa en la edición número 11 del texto (Espasa Calpe 1980) y la sección sobre el matrimonio y las casadas en *Vida política de todos los estados de mujeres* de fray Juan de la Cerda (1599) versión digital preparada por Enrique Suárez Figuerado (Lemir 2010).

Estos textos escritos por hombres serán contrastados con la línea argumental estructurada por Sor Juana Inés de la Cruz en su *Carta atenagórica* (1690) y en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1700), tomadas de la edición digital TEI publicada dentro de la serie *Ibero-American Electronic Text Series. Latin American: Colonial* (Universidad de Wisconsin y Madison Libraries 2007) que está basada en el volumen *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, IV: comedias, sainetes y prosa* (1957), edición preparada por Alfonso G. Salceda, las cartas han sido elegidas por presentar la voz de una mujer que escribe aún «dentro de la época que podemos llamar la Alta Edad Moderna» (Restrepo-Monsalve 2023, p. 60).

A partir de dicho objetivo general, propongo tres objetivos específicos:

a) Complementar los estudios preexistentes orientados hacia el análisis de la formación femenina sobre la que versa algunos tratados didácticos de la tradición moralista de la España del siglo XVI con la ayuda de la herramienta Voyant tools.

b) Contribuir al hallazgo de nuevos patrones lingüísticos en los tratados didácticos de la tradición moralista referentes a la formación femenina en la España del siglo XVI, a partir de su tratamiento computacional.

c) Contrastar por medio de resultados cuantitativos la idea de formación femenina en los tratados didácticos de la tradición moralista de la España del siglo XVI, con la línea argumental alternativa de dos epístolas escritas por Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España del siglo XVII.

3. LA FORMACIÓN FEMENINA

Durante la Edad Media la discusión sobre la educación femenina habitaba un lugar de menor visibilidad si se lo compara con la Modernidad, pese a que ya desde el siglo XIV se dio a conocer lo que se conoce como la «Querella de las mujeres» (Duby y

Perrot, 2021), que abrió la puerta al debate alrededor de la necesidad de que las mujeres recibieran una formación. En España la intelectualidad estuvo escindida entre quienes simpatizaban y entre quienes negaban tal necesidad (Esteban Mateo, 1994). Dentro del primer grupo, se encuentran los autores de nuestro interés, Luis Vives, Luis de León y Juan de la Cerda. La suya era una tradición eclesiástica renacentista sustentada en las Escrituras para

> elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas, para tratar de convencer a las mujeres de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino. (Vigil 1986, p. 17)

En el periodo en que se llevó a cabo el Concilio de Trento los tratados de los humanistas encajaron perfectamente a la hora de persuadir y abogar por una vida matrimonial limitada a los márgenes del hogar. Su escritura estaba influenciada tanto por las enseñanzas de los Padres de la Iglesia, como por las fuentes clásicas, muestra de las transformaciones que desde Italia estaban ocurriendo, esos fueron los «factores que produjeron la consolidación de la doctrina eclesiástica y dieron vía libre al poder ejercido sobre las formas organizativas de la vida pública y privada» (Restrepo-Monsalve 2023, p. 78), la familia era el núcleo y reflejo de la sociedad (Burgos Segarra, 2019). Para ellos era imperante que el matrimonio cambiase su naturaleza «pues querían conseguir que dejara de ser visto como un simple requisito legal y que pasara a estar gobernado por el amor y la armonía divina» (Gómez Laguna 2017, p. 91).

Pero, de nuevo, la mayor responsabilidad recae en las mujeres, receptoras de la instrucción y que en este caso pertenecen a una oligarquía urbana o baja nobleza, como lo sustenta Sonnet, «(…) al menos había que instruir un poco más a las futuras esposas de los hombres cultos, para que pudieran entender y seguir sus conversaciones» (1992, p. 142), además de sus obligaciones de vigilar, alimentar u ordenar todo lo relacionado con los hijos, el hogar y la hacienda del cónyuge.

3.1. La formación femenina según los Humanistas

Juan Luis Vives (1492-1540), es uno de los más importantes exponentes del pensamiento filosófico dentro del Renacimiento español y representante del saber pedagógico hispano, instruyó a quien años más tarde sería su esposa:

> La experiencia pedagógica comienza en Brujas siendo preceptor de Margarita, hija de los Valdaura, con la que se casaría diez años después (1524), y se consolida en Lovaina como preceptor de Guillermo de Croy, arzobispo electo de Toledo, y como profesor de aquella Universidad. En esos casi diez años, repletos de estudio intenso y de lectura en los clásicos, la relación con otros humanistas, Erasmo, Budé, Moro y Lefévre es decisiva. (Capitán Díaz 1984, p. 6)

Su posición privilegiada le permitió acceder al conocimiento de las obras clásicas y ser parte de los círculos eruditos europeos. Vives retoma de la producción literaria clásica, entre otros elementos, la idea del *logos* (*Ibidem*, p. 13), la cual se

corresponde con una concepción del hombre que se forma para la sabiduría desde su individualidad y para la vida en comunidad. De ahí que su propuesta sea holística y comprenda al sujeto desde distintas dimensiones: «el cuerpo, el apetito, la razón, la vocación política, la capacidad de eternidad» (*Ibidem*, p. 16).

Alcanzar esa sabiduría tiene sexo y género, pues en su tratado, que originalmente sería publicado en latín pero gozaría de una pronta traducción cuatro años después por Juan Justiniano (1528), es claro que las lecturas dirigidas a las pupilas conforman un reducido y restringido conjunto, puesto que, en su caso, priman las labores de otra índole, —como saber hilar y bordar, atender a los niños enfermos, etc.— sobre las académicas. Esto no quiere decir que sus indicaciones se cumplieran al pie de la letra.

Su *Instrucción de la mujer cristiana* o *De institutione feminae christianae*, escrito por encargo de la reina Catalina de Aragón y con dedicatoria a su hija la princesa María Tudor es un tratado que busca el favor real, mas debe cuidar el tono puesto que estas poderosas mujeres no son solamente madres o esposas, encarnan a la autoridad:

> Vives is caught in a delicate double bind: dedicated to the queen of England but insistent on a subordinate, submissive role for women, the text must take care to expound its message not only without alienating the queen but rather, indeed, with the goal of winning her favour. (Kolsky 2012, p. 15)

Como se ha mencionado más arriba, su estructura sigue la esperada en este tipo de manuales, se divide en las secciones 'doncellas', 'casadas' y 'viudas'. Con lo cual se reafirma que la formación de las mujeres está supeditada al matrimonio, bien por la ausencia o bien por la presencia de este en sus vidas. En el presente estudio se toma la segunda sección que será comparada con los demás textos humanistas con los que comparte la temática.

Fray Luis de León (1527-1591) escribió su primer texto en prosa, (Fernández García 1991, p. 307) *La Perfecta casada*, con el propósito de obsequiarlo a su prima, doña María Varela Osorio, por su boda en el año 1583, su publicación se dio en un volumen que compartía encuadernación con los primeros libros de *De los nombres de Cristo*.

> [De] ambas obras conservamos varias ediciones realizadas en vida de fray Luis, y que presentan modificaciones sustanciales. Ambas obras fueron publicadas juntas desde la edición príncipe de 1583 hasta la quinta impresión de 1603. La primera vez que La perfecta casada se publica suelta es en 1632, en Madrid por Juan González. (San José Lera 1992, p. 46)

Valga mencionar que el autor sustenta su argumentación, al igual que Vives, en las Escrituras y, puntualmente, en los *Proverbios de Salomón* puesto que en este último texto existe una «marcada intención adoctrinadora de la formación de las mujeres, al igual que el luisino» (Restrepo-Monsalve 2023, p. 80). En esa misma línea, los antecedentes del humanista yacen en las voces autorizadas de la tradición patrística —

san Ambrosio, san Cipriano, san Agustín, Tertuliano— y, adicionalmente, su discurso presenta lugares comunes para contrastar entre aquello que es deseable y deleznable en una mujer virtuosa, Gómez Laguna nos habla de 'el género de la cosa'

> Es el que más afecta al discurso suasorio que impregna toda la obra. Este lugar se evidencia en el seno del discurso suasorio como la finalidad de los argumentos que, según la preceptiva clásica, son lo deleitable, lo útil, lo honesto, lo seguro y sus contrarios (no deleitable, no útil, no honesto y no seguro); a los que los tratadistas retóricos renacentistas añaden lo fácil, lo necesario, lo laudable y sus contrarios (no fácil, no necesario y no laudable). (2017, p. 16)

Juan de la Cerda (1558-1643), en su tratado *Vida política de todos los estados de mugeres: en el cual se dan muy provechosos y cristianos documentos y avisos, para criarse y conservarse debidamente las mujeres en sus estados: con un índice alphabético muy copioso de materias, que sirven de lugares comunes* (1599), organiza las secciones del mismo modo que lo hacen los demás pensadores de la tratadística moral, esto es, «Doncellas», «Religiosas»; «Casadas»; «Viudas» y de «Diversos capítulos [tipos] de mujeres», de igual modo, el tono instruccional acompaña todo el escrito.

Los estudios centrados en la obra de la Cerda se han centrado en otros asuntos y en menor medida en lo que refiere a su contribución a la tratadística moral cristiana matrimonial, su tratado tuvo menos popularidad si se lo compara con los dos anteriores autores, evidencia de ello es el hecho de que solo hasta 2010 «no había sido reimpresa desde su publicación en 1599», (Figaredo 2010, p. 2) sin embargo, es por esa razón que resulta llamativo observar el alcance de los postulados vivesianos y luisinos en tanto que *Vida política* se publica en un momento que anuncia el siglo XVII.

3.2. Epístolas sorjuanianas

Juana Ramírez de Asbaje (1651-1695) se considera por una larga tradición de intelectuales una de las exponentes más importantes del virreinato en la Nueva España, su obra irrumpe en la corriente humanista, en la medida en que pudo cultivar su intelecto desde edad temprana y ha sido punto de partida y referente de la literatura escrita por mujeres. Ejemplo de lo anterior son sus dos cartas, la conocida como *Carta atenagórica* y su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, ambas controversiales para la época de su publicación y difusión:

> In 1690 at the behest of the bishop of Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, Sor Juana wrote a refutation of a sermon preached some forty years earlier in Lisbon by the Jesuit Antonio de Vieyra […]. Unbeknownst to the nun, the bishop published her work under the grandiloquent title of Carta Atenagórica, that is, a letter worthy of Athena. Appended to it was another letter ostensibly written by Sor Filotea de la Cruz of the convent of Santíssima Trinidad de Puebla, which both praised Sor Juana's Carta even as it lamented the fact that the author did not devote herself wholly to sacred

> rather than profane letters. Sor Filotea was, in fact, the bishop himself. (Howe 2016, p. 170)

Pero tener una mirada crítica ante la institución que la acogió, la Iglesia, podía traer consigo detractores que la preferían amoldada a su papel de mujer que se debe a un dios católico y, por ende, en silencio y obediente,

> por encima de la cofradía anónima de los lectores normales, hay un grupo de lectores privilegiados que se llaman el arzobispo, el inquisidor, el secretario general del Partido, el Politburó. Esos lectores terribles influyeron en sor Juana Inés de la Cruz tanto como sus admiradores. En su Respuesta a sor Filotea de la Cruz nos dejó una confesión: «no quiero ruidos con la Inquisición». Los lectores terribles son una parte—y una parte determinante— de la obra de sor Juana. Su obra nos dice algo, pero para entender ese algo debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio. (Paz 1982, p. 16)

De manera similar a fray Luis de León, los recursos retóricos y argumentales de Sor Juana no sólo dan muestras de su pensamiento y de su posición como mujer religiosa, sino que también considero hacen parte de una tradición que acoge a otras, quienes tal vez por contar con un capital cultural reducido o con menos visibilidad en la sociedad del momento no alcanzaron a resonar hasta nuestros días. Con esto, quiero sentar una hipótesis en sintonía con la expuesta por Miró Vigil (1986): ella no fue una excepción a la regla, fue una representante de un cúmulo de voces femeninas quienes, con su intelecto y talento para empuñar la pluma, dejaron registro de lo acontecido en el convento, tal como ocurrió con las cronistas:

> Las monjas podían dedicarse a escribir para reglamentar las actividades de su convento; eran contadoras, escribanas y, ya lo vimos, cronistas. Pero, en realidad, las monjas escriben fundamentalmente para cumplir con las órdenes de su confesor, quien puede obligarlas a escribir sin tregua o a suspender, sin motivo aparente, ese ejercicio. (Glantz 2014, p. 129)

Tanto en el hogar, como en el convento, la censura y la represión provenía del mandato masculino, dado que era más fácil sostener la sumisión de aquellas buenas esposas, buenas hijas y, por supuesto, buenas monjas.

4. LECTURA DISTANTE Y VOYANT TOOLS

4.1. Lectura distante

Antes de desarrollar los siguientes apartados que se corresponden con los aspectos metodológicos o más prácticos del trabajo, tomaré como punto de partida el concepto de 'lectura distante' propuesto por Franco Moretti el cual ha ampliado los tipos de análisis computacionales aplicados a altos volúmenes de textos para así facilitar

la detección de patrones, rasgos comunes, o, divergencias entre autores de una misma tradición con el propósito de «extraer datos que sean susceptibles de ser esquematizados, agrupados y visualizados gráficamente»(Restrepo-Monsalve 2023, p. 84), para lo cual «habrá que fragmentar los discursos en unidades de análisis más pequeñas las que, a su vez, se insertan en marcos interpretativos más amplios». (*Ídem*)

> Lectura distante, donde la distancia, cabe repetir, es una condición del conocimiento; es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, tropos, o bien géneros y sistemas. Y si entre lo pequeño y lo grande desaparece el texto propiamente dicho, estaremos en uno de esos casos que justifican la consigna de «menos es más». Para comprender el sistema en su totalidad, tenemos que aceptar alguna pérdida. (Moretti 2015, p. 63)

Dos procesos son indispensables a la hora de analizar los textos con ayuda de las herramientas computacionales, la 'lectura atenta' y la 'lectura distante', ambas complementarias dentro del análisis.

4.2. Conjunto de herramientas Voyant tools

En 2003 Geoffrey Rockwell (Universidad de Alberta) y Stéfan Sinclair† (Universidad de McGill), dieron a conocer el entorno de trabajo de herramientas colaborativas en línea producido a partir de experimentaciones dentro del campo de las Humanidades Digitales

> Voyant Tools is a web-based text reading and analysis environment. It is a scholarly project that is designed to facilitate reading and interpretive practices for digital humanities students and scholars as well as for the public. (Sinclair y Rockwell , *s. f.*)

La decisión de utilizar esta herramienta estuvo impulsada por el hecho de estar alojada en la red y, entre otras cosas, por contar con licencia de atribución *Creative Commons* lo que se traduce en una facilidad para realizar acciones como capturas de pantalla o videos del entorno de trabajo, siempre y cuando se mencione a sus autores. Así mismo, se trata de un recurso lo bastante intuitivo y válido como para realizar análisis preliminares que pueden incorporarse posteriormente a estudios de mayor envergadura puesto que ha sido desarrollada específicamente para estar al servicio de la investigación.

5. METODOLOGÍA

5.1. Depuración del corpus

Antes de cargar los textos digitales en Voyant tools[2], es necesario deshacernos del 'ruido' informativo innecesario para el análisis, esto es, los metadatos. Por esta razón, el programa Notepad++ se usó para la conversión de los documentos (.docx) en textos planos (.txt), más simples y con la información que interesa estudiar en la herramienta de análisis. De igual manera, este *software* facilita estandarizarlos dentro de la actual codificación Unicode UTF-8.

5.2. Conteo de palabras

Luego de tener los textos sin metadatos y listos para usar, es recomendable realizar un conteo previo de palabras que permita categorizarlas de acuerdo y así poder observar ordenadamente los grupos de palabras que interesen al estudio. En este caso, he utilizado Analhitza[3], *software* desarrollado por el Grupo de investigación interdisciplinario Ixa (UPV/EHU, Donostia-San Sebastián), miembro del Clarin K-centre, «haciendo uso de las tecnologías del lenguaje, ha sido diseñado para que los investigadores de las humanidades y ciencias sociales puedan obtener análisis lingüísticos fiables y fácilmente manipulables». (Otegi *et al.* 2017)

Su entorno de trabajo permite cargar textos en euskera, castellano o inglés. Una vez ingresamos en el sitio web, se debe elegir el idioma indicado para que la herramienta sea más precisa con el conteo de palabras y el procesamiento de la información. Se carga el archivo plano y nos devolverá un libro de Excel con la información clasificada por categorías que ocuparán una pestaña del libro, por ejemplo, el índice se encuentra en la pestaña uno (figura 1) y en él se desglosa el número de apariciones o *tokens* por categoría, cantidad de tipos y su frecuencia porcentual. En las sucesivas podremos encontrar sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, determinantes, conjunciones y preposiciones. En cada pestaña habrá una columna con el número de apariciones (izquierda) y otra con la palabra correspondiente (derecha) (figura 2).

[2] Disponible en: https://voyant-tools.org/
[3] Disponible en: https://ixa2.si.ehu.eus/clarink/analhitza.php?lang=es

	A	B	C	
1				
2				
3	letters:	204768 tokens	39 types (0.02%)	
4				
5	words:	47990 tokens	6449 types (13.44%)	
6	lemmas:	47990 tokens	4354 types (9.07%)	
7				
8	nouns:	9599 tokens	2214 types (23.06%)	20.00% of words
9	adjectives:	3044 tokens	922 types (30.29%)	6.34% of words
10	verbs:	8197 tokens	1110 types (13.54%)	17.08% of words
11	adverbs:	3455 tokens	164 types (4.75%)	7.20% of words
12	determiners:	6696 tokens	73 types (1.09%)	13.95% of words
13	conjunctions:	5312 tokens	30 types (0.56%)	11.07% of words
14	prepositions:	6619 tokens	41 types (0.62%)	13.79% of words
15				
16	named entities:	839 tokens	425 types (50.66%)	
17				
18	sentences:	1369		
19	words/sentence:	avg: 35	min: 1	max: 175
20				
21				
22				

Figura 1. Otegi, A. Imaz, O. Díaz de Ilarraza, A. Iruskieta, M. Uria, L.(2024) Analhitza.

	A	B
1	490	mujer
2	411	marido
3	249	cosa
4	210	hijo
5	127	hombre
6	116	madre
7	115	dios
8	105	casa
9	86	manera
10	84	padre
11	71	virtud
12	70	mano
13	68	señor
14	68	amor
15	65	honra
16	63	vida
17	61	palabra
18	60	mundo
19	57	voluntad
20	56	día
21	53	parte
22	52	ánimo

01_index.csv | 02_nouns.csv | 03_adjectives.csv | 04_verbs.csv

Figura 2. Otegi, A. Imaz, O. Díaz de Ilarraza, A. Iruskieta, M. Uria, L.(2024) Analhitza

6. ANÁLISIS

6.1. Visualizaciones

Voyant Tools permite subir documentos de texto almacenados en nuestro ordenador, o cualquiera que copiemos y peguemos directamente dentro de la caja de texto, o bien una URL. Una vez se procesa el texto podemos ver sus 'pieles' o grupos de herramientas de 'primer nivel' (figura 3). Cada panel cuenta con opciones que amplían las acciones de la herramienta sobre el texto. Luego encontramos las de la 'piel especial' o grupo de herramientas de 'segundo nivel', que posibilitan profundizar en otros aspectos de la visualización y no están presentes en la pantalla de inicio.

Figura 3. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

En este apartado me centraré en dos cuestiones recurrentes dentro de los tratados morales aplicados a la formación femenina, las que conciernen a sus conductas y sus cuerpos, esto es, la virtud y la castidad, los afeites y el aseo personal. Con el apoyo de las herramientas de segundo nivel de Voyant Tools, me interesa observar cuáles son los patrones del corpus en cada texto y en dónde se hace mayor o menor hincapié sobre tales asuntos. El sumario proporciona un total de 187 491 palabras y 15 573 palabras únicas; las 10 más frecuentes, luego de eliminar aquellas vacías, son: no (2941), mujer

(1459), marido (872), dios (694), dice (488), casa (463), mujeres (388), hombre (345), rey (328), hijos (313).

El índice *term frequency – inverse document frequency* (TF-IDF por sus siglas en inglés), útil para comparar en cada texto cuáles son los términos únicos más relevantes según la cantidad de colocaciones; para ilustrarlo establecí una escala de 59 (figura 4). Si bien los tratados tienen en común una temática, cada cual remite a campos semánticos que permiten vislumbrar dónde recae el énfasis del sentido: véase que en Vives se encuentran tanto verbos como sustantivos relacionados con el origen germen de algo, el equilibrio o la obediencia: acatada, sepas, santísima, simiente, concordia, sostener, sábete. Mientras en de la Cerda hay presencia de un lenguaje de lo épico: lealtad, honor, emperador, emperatriz, vengar, morir, celos, venganza, imperio, mató. En fray Luis de León encontramos un léxico que remite al cuerpo, al trabajo, al campo y a lo religioso: labranza, sencillez, rincones, cabello, imagen, belleza, vituperable, religioso, religiosa, perfecta, postiza, perlas, granjería, haciendas, ramera, mercader.

Palabras diferenciadas (comparado con el resto del corpus):

1. 1. Instrucción de la…: pueblos (12), muchacho (9), terencio (8), opiniones (8), santísimo (7), santo (17), concordia (17), usanza (6), sostener (6), simiente (6), seas (6), sábete (6), jesús (6), escipión (6), acatada (6), santa (14), debes (14), villanías (5), tornado (5), sepas (5), santísima (5), máxime (5), lacedemonios (5), esterilidad (5), escritores (5), diste (5), dignidades (5), arrebatar (5), acatar (5), piensas (13), parientes (12), especial (12), diré (12), cornelia (12), ven (11), podría (11), matrona (11), hermana (11), tuyos (4), tercia (4), simpleza (4), santos (4), salmista (4), oscuridad (4), muchachos (4), metros (4), largamente (4), imperfecciones (4), heredar (4), hacedor (4), haced (4), focenses (4), fábulas (4), estaciones (4), engañados (4), dejaré (4), daros (4), cruelísima (4), comoquier (4).
2. 3. Vida política de todos…: emperador (107), mariana (29), herodes (23), sancto (61), alejandro (22), honor (19), matar (50), celos (38), rigor (14), corregir (14), sancta (37), hermano (37), emperatriz (37), vengar (13), sarra (13), vulcano (12), suegros (12), quedase (12), patriarca (12), oveja (12), lealtad (12), adulterios (12), lágrimas (31), hermana (30), significar (11), josefo (11), jezabel (11), jerusalén (11), crisóstomo (11), casamientos (11), mató (29), conde (29), césar (29), responde (10), redemptor (10), recebir (10), querida (10), papa (10), obispo (10), notar (10), magno (10), llegando (10), deleites (10), amán (10), venganza (26), prudencia (26), imperio (26), cruel (26), urías (9), toro (9), ruin (9), raquel (9), quitó (9), prometeo (9), presumpción (9), perdonar (9), pedía (9), pecador (9), debrían (9).
3. 4. La Perfecta casada: sant (22), sancto (38), labranza (11), preciosas (9), dió (9), spíritu (8), sencillez (8), púrpura (8), despojos (8), aderezo (20), rincones (7), cabello (7), imagen (17), fructos (6), fructo (16), pertenece (15), perfectión (14), perfectas (5), holanda (5), facciones (5), ganancia (11), belleza (11), vituperable (4), tienda (4), tabla (4), sencilla (4), religioso (4), religiosa (4), quilates (4), pregunto (4), postura (4), postiza (4), perlas (4), orar (4), nieve (4), muelles (4), levadura (4), granjería (4), extremado (4), dubda (4), desatino (4), cualidades (4), amos (4), provisión (10), perfecto (10), ordinario (10), haciendas (10), figuras (10), ramera (9), plazas (9), obliga (9), mercader (9), mañana (9), hacendosa (9), veladora (3), untan (3), sacara (3), rodea (3), resucitarán (3).

Figura 4. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

Si centramos el análisis en dos conceptos relevantes dentro de los tratados morales (figura 5), esto es, virtud y castidad, tenemos como resultado que la línea de burbujas muestra en Instrucción 71 apariciones del primer concepto (violeta), frente a 106 en *Vida política* y 82 en *La perfecta casada*. Cada burbuja representa la frecuencia del término en el texto, graficado como una línea que se divide en 50 segmentos por defecto, de ahí que se pueda afirmar que en Vives hay un patrón de proporcionalidad a lo largo del documento. Entre tanto, de la Cerda lo incluye más al inicio y casi nada al final, y luego en fray Luis se percibe más hacia el final. En el caso de castidad ocurre lo contrario, en Vives, es muy significativa su frecuencia durante los primeros segmentos,

con un total de 34 apariciones, en de la Cerda y fray Luis apenas se repite 16 y 4 ocasiones, respectivamente, de la segunda mitad en adelante.

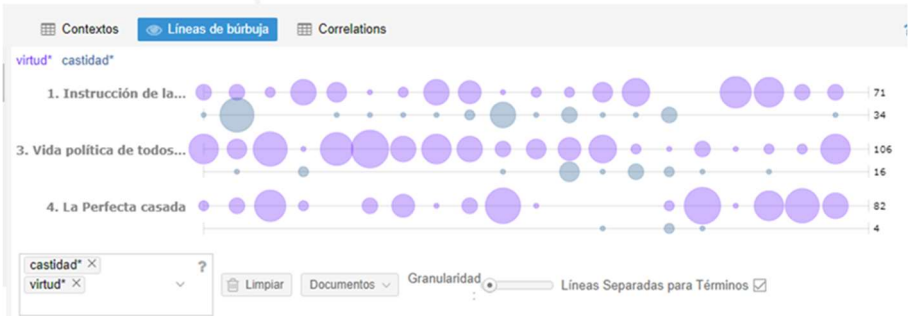

Figura 5. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

El gráfico de tendencias (figura 6) nos muestra que, pese a ser mayormente utilizada en la sección de *Vida política*, pues se trata del documento más extenso, su frecuencia relativa es mucho menor si se compara con las de *Instrucción* y *Perfecta*. En términos porcentuales, virtud tiene más relevancia para fray Luis que lo que la tiene para de la Cerda o Vives, al contrario de castidad, con una mayor frecuencia relativa en este último en comparación con los demás.

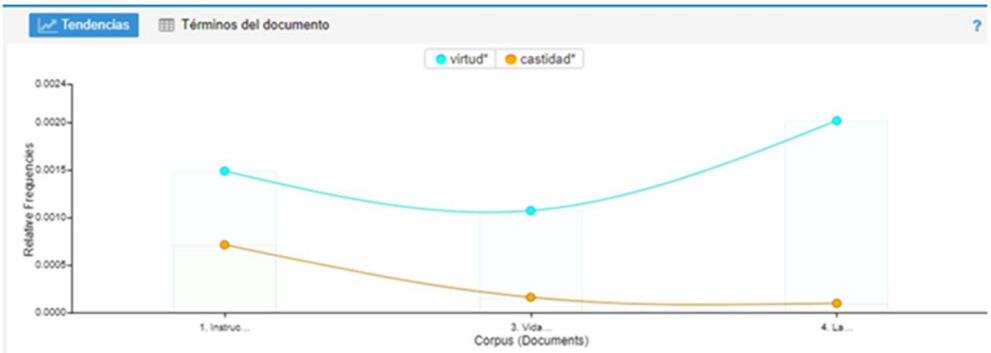

Figura 6. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

Finalmente veremos cómo se comporta el tema de los afeites, del aseo y de la limpieza. Para ello es de utilidad la herramienta *MicroSearch* o búsqueda micro, puesto que grafica el corpus en bloques grises con puntos rojos, los que, a su vez, representan la distribución de un término o truncamiento como es el caso de afeit* (figura 7) —coincide con 50 apariciones incluidas afeite, afeites, afeitada, afeitarse, afeita, afeitan, afeitadas, afeitado, afeitar—. Al buscar el mismo término en las tendencias de frecuencia relativa (figura 8), tenemos que, mientras la representatividad en de la Cerda es escasa, en fray Luis de León es muy significativa. Con la búsqueda sintáctica de limp* —del que derivan 80 coincidencias, limpieza, limpio, limpia, limpias, limpios, limpiaba,

limpiarla, limpiarse—, asead*, afeit*, 'aseo' se repite la tendencia al alza en fray Luis tanto si se visualiza la herramienta 'Términos' (figura 9) como si se visualizan las gráficas de barras en 'Tendencias' (figura 10).

Figura 7. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

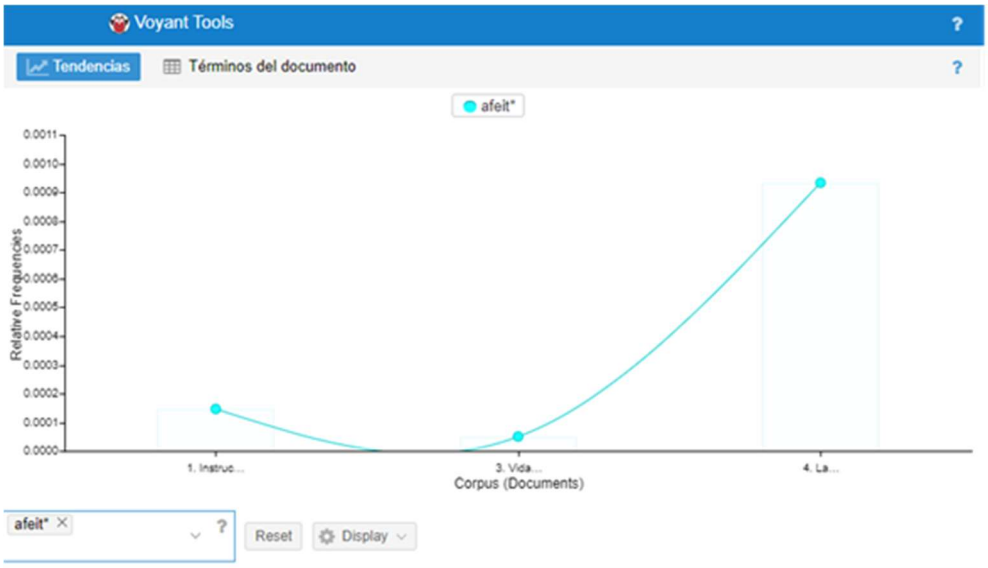

Figura 8. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

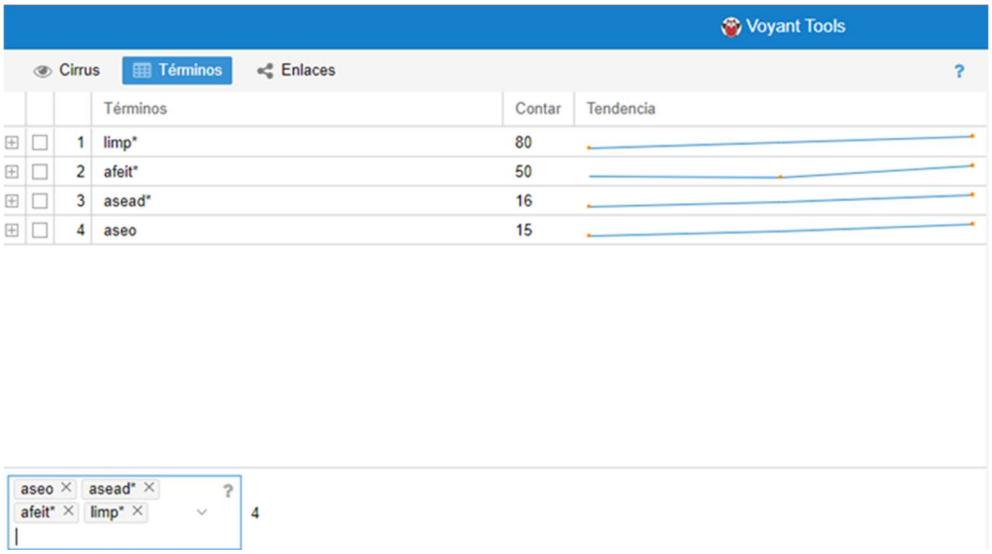

Figura 9. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

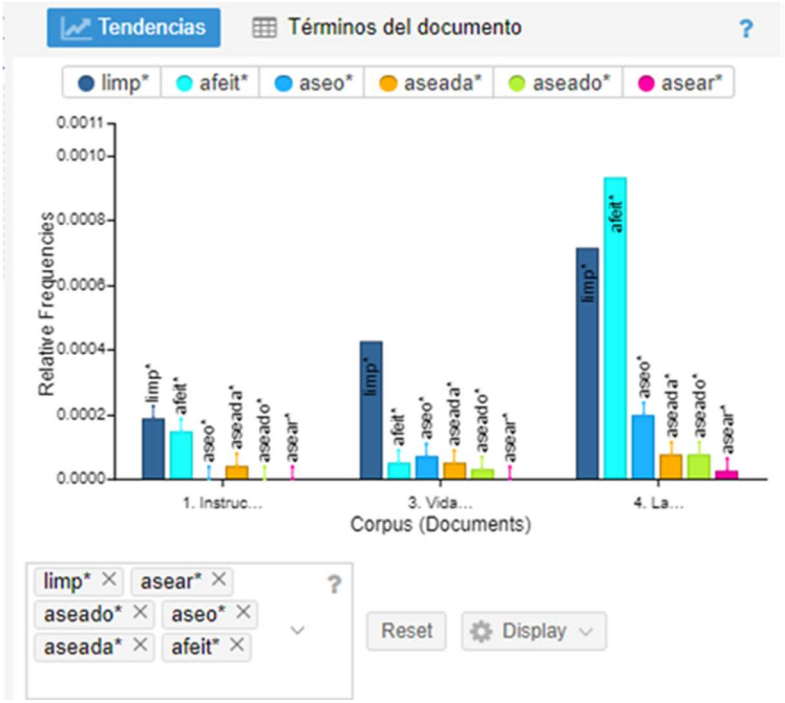

Figura 10. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

6.2. Corpus de contraste

Tal como lo expuse al inicio del documento, incluir en el análisis la voz de una mujer del barroco, conocida por su producción literaria en el curso de una vida de reclusión, como es Juana Inés de la Cruz, permite alcanzar resultados que reflejen no solamente las frecuencias de usos o tendencias de palabras, sino también en qué medida su léxico se distancia o se acerca al de los humanistas de la modernidad directamente anterior a su época de actividad. En ese sentido, la *Carta atenagórica* —intitulada por la propia autora como Crisis sobre un sermón— recoge varios de sus pareceres acerca de los sermones expuestos por el padre Antonio de Vieira en donde discute cuáles fueron las mayores finezas o actos de amor de Cristo antes de morir, la réplica sorjuaniana en principio emitida de manera informal en una conversación luego fue escrita y puesta en conocimiento del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz quien llevaría a la imprenta el manuscrito acompañado de su respuesta publicada bajo el seudónimo de sor Filotea de la Cruz. Sor Juana, utiliza las mismas estrategias de Vieira, recurre a las autoridades de los padres de la iglesia, San Agustín quien defiende que fue el morir, Santo Tomás dice que el sacramento de la eucaristía y Crisóstomo sostiene que fue el acto de lavar los pies de sus discípulos. No obstante, en lo que más asevera contrariar a su oponente es

en considerar al amor de Cristo que no busca correspondencia, mientras ella demuestra que sí, a través de una serie de pruebas, como son los celos de Cristo con sus hijos, la atención que él reclama sobre cualquier otro individuo sea padre, madre, o cónyugue, entre otras. En lo que corresponde a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, es quizás la epístola más esclarecedora en cuanto a la posición de la autora frente a la educación de las mujeres, pese a tratarse de una réplica a *la Carta de la muy ilustra señora Sor Filotea de la Cruz: Carta Atenagórica*, la publicación no autorizada de la Atenagórica y sus críticas por parte del obispo Fernández de Santa Cruz bajo el seudónimo de 'Sor Filotea de la Cruz', sigue algunos patrones de los tratados moralistas: mención de ejemplos literarios grecolatinos, mujeres destacables de la biblia y de la historia, pero aquí no solo por ser esposas admirables sino por «otras especies de prendas y virtudes» (Juana Inés de la Cruz 1993, p. 453), deja ver su vida personal atravesada por el estudio de las letras y sagradas escrituras, por la disciplina y el anhelo de sabiduría.

Incluí ambas cartas en Voyant, en este caso, revisé con atención los términos que por defecto habían sido incluidos dentro de las palabras vacías, debido a que varias estaban escritas en latín, recurso con significativa presencia en la escritura de Sor Juana a la hora de citar las santidades y otras autoridades. Se dispone en el sumario de un corpus con dos documentos con 24. 349 total de palabras y 4.891 formulario de palabra única. El más largo es la *Respuesta* con 13.600 palabras y 38.1 por oración, por encima de la Atenagórica que suma 10,749 palabras y 23.1 por oración, su *readibility index* es de 10.677 y 9.280 respectivamente, la densidad del vocabulario de la *Respuesta* es superior a la totalidad de textos con un índice de 0.259—el más próximo a 1.0— Las palabras más frecuentes antes de filtrar las vacías son no (525); a (519); más (182); pues (145); cristo (136), luego de filtradas (figura 11) resultan ser no (525); cristo (136); dios (99); yo (97); mayor (88). Una primera diferencia con los anteriores es la aparición del 'yo' enunciativo, de modo que aquí cobra mayor sentido por tratarse de una carta personal que expresa una posición a propósito de una cuestión pública como es el sermón. Vemos cómo con un parámetro de 20 palabras diferenciadas (figura 12) se presentan los patrones en un texto y el otro, mientras en *Respuesta* aparece 'señora' (24), 'saber' (21), 'mujeres' (20), 'veo' (16), 'escribir' (16), 'libros' (15), 'estudiar' (13), 'versos' (9); en Atenagórica se evidencia un grupo de palabras distribuido así 'fineza' (82), 'correspondencia' (32), 'ausencia' (28), 'finezas' (24), 'v.md' (19), 'siente' (12), 'amemos' (12), 'utilidad' (10), 'sacramento' (10), 'absalón' (10). En ambos el enunciatario del discurso se hace presente, bien como 'señora' o a través de vuestra merced (v.m) muy propio del género epistolar, pero no sólo eso, el hecho de ver sobresalir lexemas que remiten a campos semánticos relacionados con el 'saber' cerca a 'mujeres' muestra una irrupción en la dupla 'mujer-hijos', 'mujer-casa', 'mujer-casta', 'mujer-marido' de los humanistas.

Palabras diferenciadas (comparado con el resto del corpus):

1. 2.1Sor Filotea: señora (24), saber (21), mujeres (20), veo (16), escribir (16), libros (15), estudiar (13), tenía (12), debo (10), versos (9), enseñar (9), dicen (9), tales (8), inclinación (8), ciencias (8), virtud (7), venerable (7), sucede (7), noticia (7), fuerza (7).
2. 2.CARTA ATENAGÓRICA: fineza (82), correspondencia (32), ausencia (28), finezas (24), v.md (19), siente (12), amemos (12), utilidad (10), sacramento (10), absalón (10), probar (9), llora (9), hermano (9), veamos (8), isaac (8), expresa (8), bienes (8), término (7), queda (7), magdalena (7).

Figura 11. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

Con esos datos, me fijé en algunos de los términos más frecuentes en Respuesta: 'mujeres, mujer, saber, estudiar, escribir'; encontré con la ayuda de la herramienta Micro Search que 'mujeres' está presente casi al final del texto y en comparación con la carta son mayores sus usos, puesto que allí apenas si se menciona, como es natural, mientras una expone razones para oponerse a un discurso, la otra intenta persuadir al lector de la valía y la virtud de quien se enuncia, hice lo propio con el término 'yo' (Figura 12) y se confirma la sospecha de ser un discurso más personal o autobiográfico Glantz (2014), si se quiere, que el de Atenagórica. Para observar más de cerca algunos comportamientos en el gráfico de tendencias (Figura 13) incluí el listado en la herramienta 'búsqueda sintáctica', en lo que respecta a 'mujeres' y 'escribir', son los que más se asemejan en cuanto a trayectoria se refiere, los demás permanecen relativamente estables y estos presentan picos en los segmentos finales, específicamente entre el 7 y el 9, luego si hacemos el ejercicio de observar la relación 'escribir-mujeres' (Figura 14), no solo se comprueba los vínculos entre ambas sino que se logra apreciar el pico más alto precisamente durante el segmento 8 de *Respuesta* (Figura 15).

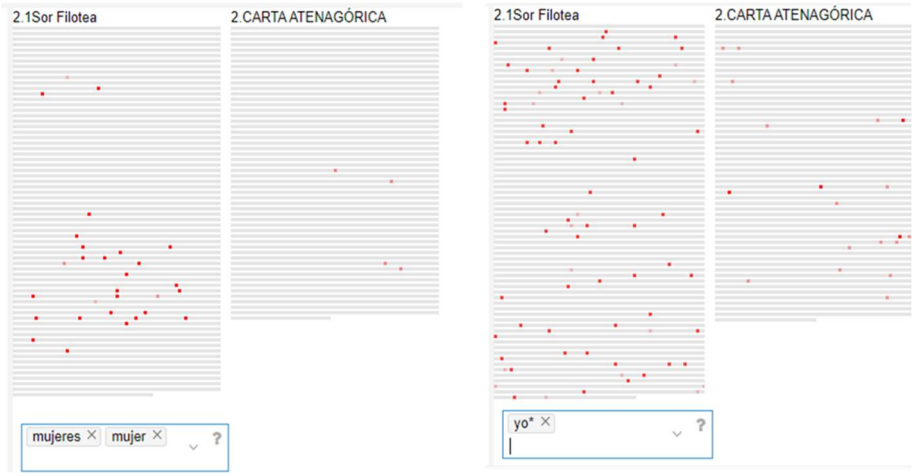

Figura 12. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

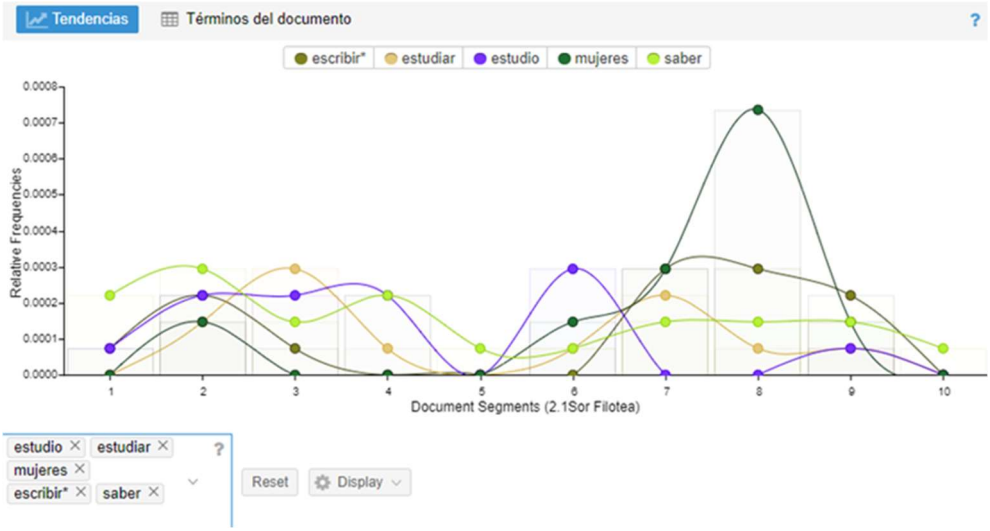

Figura 13. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

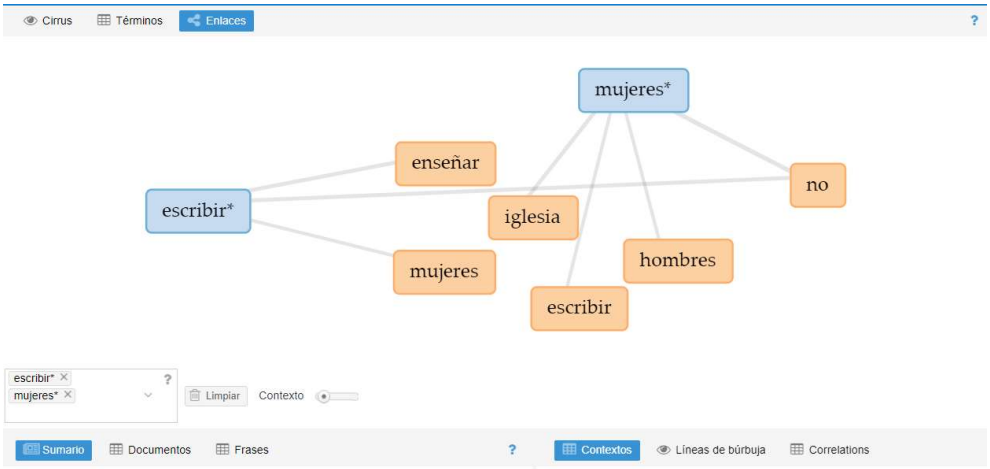

Figura 14. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

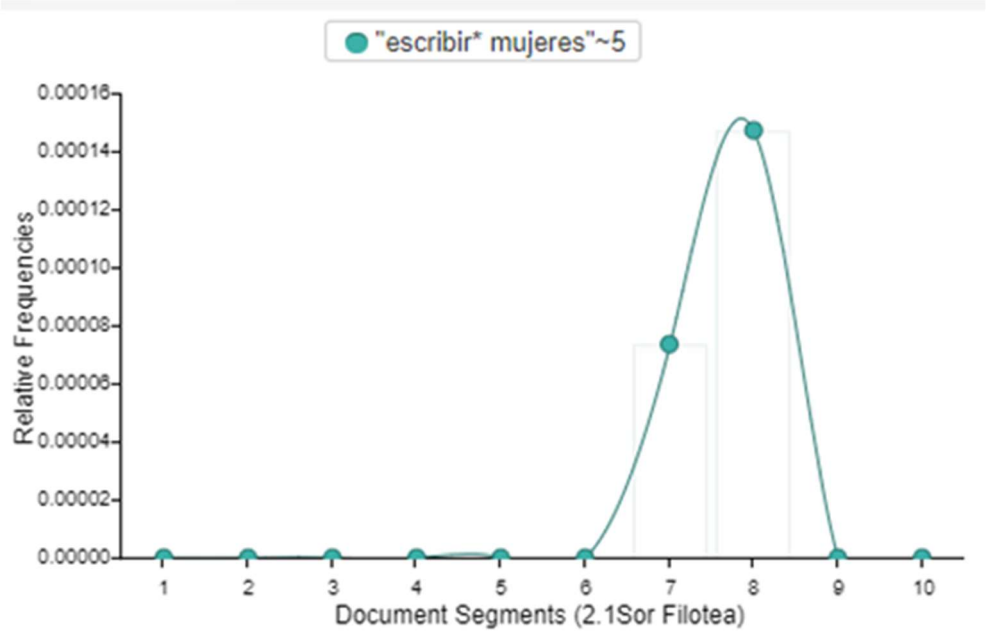

Figura 15. Rockwell, G; Sinclair, S. (2024). *Voyant Tools*.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de este recorrido su implementó un método que combina instrumentos estadísticos, minería de datos, visualizaciones de tendencias y de patrones para extraer algunos elementos semánticos en tres textos de la tratadística moral de la España del siglo XVI. Con especial atención a los rasgos que sustentan una concepción de formación dirigida a las mujeres en su vida matrimonial. Durante el siglo pasado el caudal de lecturas críticas a propósito de estos discursos fue en aumento, sin embargo, el advenimiento de las Humanidades Digitales dio apertura a otras aproximaciones, o, como lo enuncia Moretti: «a la diversidad radical de las posiciones intelectuales» (2015, p. 108). Es así como este estudio analizó un corpus conjunto, además, la inclusión de una voz femenina del barroco contrapuesta en muchos sentidos a las de estos hombres, esclareció otros usos del lenguaje, es el caso de la presencia de términos relacionados con el intelecto académico y no sólo con el saber doméstico.

No obstante, ha sido un error generalizado considerar que todos los tratados por versar sobre lo mismo utilizan iguales recursos en las mismas proporciones. Se encontró que, por ejemplo, en fray Luis de León cobra más relevancia el tema de los afeites y de

la limpieza o de la virtud, mientras que, para Vives la castidad juega un rol mucho más significativo. En cambio, el adulterio está muy presente en de la Cerda, pero no tanto en Vives como lo está el vicio. Sobre este punto quisiera recalcar la utilidad de analizar cómo actúan las frecuencias relativas y las tendencias, pues vimos que no en todos los casos un mayor número de menciones implican una mayor relevancia, por momentos coinciden, y por momentos no lo hacen. Será labor de observación humana.

Por último, la *Respuesta a Sor Filotea* mostró aquello de lo que adolece los tratados morales, mientras aquí hay cercanía entre términos como 'mujeres' y 'leer', 'escribir', 'enseñar'; allí son escasas y casi nulas las referencias a palabras esenciales en la formación como son 'aprender', en contraposición, 'obedecer' sí tiene presencia reiterada en todo el corpus.

OBRAS CITADAS

Burgos Segarra, G. (2019). «*Mas yo ¿por qué he de mirar al suelo*?». *La mujer como agente en la comedia de Lope de Vega. Edición y estudio de La discreta enamorada.* [Tesis doctoral, Universitat de València]. Disponible en: https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/72398/Tesis%20Gemma%20Burgos%20Segarra.pdf?sequence=1

Capitán Díaz, A. (1984). EL HUMANISMO PEDAGOGICO DE J. L. VIVES. *Anales de Pedagogía*, *2*, 5-27.

Esteban Mateo, L. (1994). *Hombre-mujer en Vives. Itinerario para la reflexión*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

Fernández García, M. N. (1991). «Para la lectura de *La perfecta casada*, de fray Luis de León», *Revista Agustiniana*, 97, 307-356.

Figaredo, E. S. (2010). Vida política de todos los estados de mujeres de Fray Juan de la Cerda. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, *14*(403), 1-628.

Glantz, M. (2014). *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial.* Fondo de Cultura Economica.

Gómez Laguna, I. (2017), «La retórica escondida en *La perfecta casada* de fray Luis de León», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 43 (1): 11-35. DOI: https://doi.org/10.15517/rfl.v43i1.28749.

Howe, E. T. (2008). *Education and women in the Early Modern Hispanic world.* Aldershot: Ashgate.

Kolsky, S. D. (2018), «Making examples of women: Juan Luis Vives' The education of christian women», *Early Modern Culture Online*, 3: 14-38. DOI: https://doi.org/10.15845/emco.v3i0.1283.

Moretti, F. (2013), *Lectura distante*. Fondo de Cultura Económica

Otegi, A., Imaz, O., Díaz de Ilarraza, A., Iruskieta, M., & Uria, L. (2017). ANALHITZA: a tool to extract linguistic information from large corpora in Humanities research. *Procesamiento del Lenguaje Natural*, *58*, 77-84.

Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz, o, Las trampas de la fe*. Seix Barral.

Restrepo-Monsalve, J. (2023). Mujeres y formación en los siglos XVI y XVII: Análisis textual comparativo en el marco de las Humanidades Digitales. *Biblioteca de Babel: Revista de Filología Hispánica*, *4*, 75-106. DOI: https://doi.org/10.15366/bibliotecababel2023.4.004

San José Lera, J. (1992), «Introducción», en Luis de León, *La perfecta casada*. Espasa-Calpe

Sinclair†, S. y Rockwell G. (2024), «About», en Voyant Tools [recurso web]. Disponible en: https://voyant-tools.org/docs/#!/guide/about.

Sonnet, M. (1992), «La educación de una joven», en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en occidente (del Renacimiento a la Edad Moderna)*. Taurus Minor: 129-166.

Vigil, M. (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Siglo XXI.

MUJER Y FEMINIDAD EN EL ESPEJO LITERARIO DE MANUEL CHAVES NOGALES

Lara Gallardo Calvo
Universidad de Cádiz

Para el español —insisto en ello—
todo puede y debe transformarse;
sólo la mujer ha de mantenerse
inmutable y fija como la estrella polar
Emilia Pardo Bazán

1. PUNTO DE PARTIDA

La recuperación de la figura y la obra de Manuel Chaves Nogales comenzó en los años noventa y se aceleró durante la década pasada. Hoy puede afirmarse que empieza a trascender lo académico y a alcanzar al público general. Si esto ha ocurrido es, en gran medida, porque desde los diversos ámbitos en que resuena su nombre a menudo se acude a su producción literaria como un faro de objetividad que alumbre los claroscuros de los acontecimientos históricos de mayor trascendencia de la primera mitad del siglo XX. Se alaba su carácter crítico, incisivo, imparcial, reflejo de un proceso de documentación propio de los periodistas más adelantados de su tiempo y que le hace ser considerado por muchos un antecedente del *New Journalism* (Pérez Álvarez, 2013). Su innegable agudeza y su capacidad para capturar la esencia de los acontecimientos, así como las complejidades de la condición humana, lo convierten en un testigo excepcional de su tiempo.

El propósito de este trabajo no es buscar en sus escritos nuevos matices sobre un acontecimiento histórico en particular, sino proporcionar un acercamiento a sus proyecciones femeninas más representativas para llegar a atisbar el mensaje que el autor confiere sobre el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo y lo que ello revela sobre

su propia ideología. Para tal fin, la metodología más apropiada es el vaciado de algunos de sus escritos. Atender a todas las referencias directas o indirectas a mujeres o a modelos de feminidad en la obra del sevillano sería un objetivo que supera por mucho el planteamiento inicial de este trabajo. Así, lejos de tal proyecto, este estudio contempla los testimonios en torno a dos ejes fundamentales: la mujer española y la mujer rusa. Se rastrean las representaciones femeninas presentes en varios relatos breves publicados originalmente en prensa y en el volumen *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos*, así como el reportaje novelado *La vuelta a Europa en avión* y la novela breve *La bolchevique enamorada*. El análisis se estructura tomando una perspectiva lineal que atiende a lo cronológico y lo geográfico. De las feminidades españolas, más cercanas al autor por razones obvias, hacia las mujeres rusas cuya realidad descubre en su expedición por la antigua URSS y a través de los testimonios de personajes huidos de la «Rusia roja».

2. «NUESTRAS MUJERES SON EN LA VIDA SOCIAL UN ELEMENTO CONSERVADOR»: REPRESENTACIONES DE LA MUJER ESPAÑOLA

En su análisis del modelo de feminidad soviético en *La vuelta a Europa en avión* afirma Chaves Nogales que no podría nunca comprenderlo un latino, pues «nuestras mujeres son en la vida social un elemento conservador, (…)» (Chaves Nogales, 2020b, p. 346). Tal afirmación sirve de punto de partida para trazar el itinerario de la representación que Chaves Nogales hace de la mujer española en su obra de ficción. Su retrato es un claro reflejo del momento cambiante que constituye el primer tercio del siglo XX. Se trata de unos años de enormes transformaciones en lo referente a las costumbres, la cotidianeidad y los valores intrínsecos a la sociedad española en su conjunto. Estas metamorfosis impactan también, como no podía ser de otro modo, en lo relativo al género.

Atendemos en este apartado a varios relatos breves recogidos en *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos* y/o publicados en prensa en los años veinte y a uno de los que integran *A sangre y fuego*, la celebradísima obra que reúne nueve cuentos en torno a la Guerra Civil española.

2.1. Mujeres corrientes en *Narraciones maravillosas*

Comienza este itinerario con *Narraciones maravillosas y biografías ejemplares de algunos grandes hombres humildes y desconocidos*, que Manuel Chaves Nogales publica en 1924, a pocos años de su llegada a Madrid. Se trata de una colección de relatos breves que entraría de lleno en la tradición de la novela corta, género que estaba siendo objeto de

redescubrimiento y difusión masiva. Este tipo de narraciones venían a sustituir a la novela de folletín ya en decadencia (Imboden, 2007), y por tanto a cumplir con la función social que esta dejaba huérfana: la de entretener al gran público con ficciones livianas, breves, a menudo costumbristas. Dentro de sus *Narraciones maravillosas*, Chaves Nogales dedica un espacio a «Vidas curiosas de varias mujeres sin importancia». En la línea de lo apenas comentado, estas no son sino varias historias de significado anecdótico con mujeres como protagonistas. Resultaría repetitivo y de poco interés comentarlas todas, por lo que se han seleccionado tres de especial relevancia.

En primer lugar, «La mujer a quien robaron el alma» es un relato narrado en primera persona por un joven que, tras seis años comprometido con su novia, empieza a sentirse atraído por su cuñada seis años menor que la primera. A la novia se le atribuyen todas las grandes virtudes heredadas del ideal femenino del ángel del hogar: es una mujer dulce, delicada, casta, recatada, entregada en sus labores… Pero le hace mella un elemento esencial en el tratamiento que Chaves Nogales hace de la mujer: la pérdida de la juventud. La frescura, la viveza que en otro tiempo el protagonista del relato vio en su prometida, la ve ahora en su cuñada:

> Esto es lo que me había ocurrido con mi novia; en seis años su lozanía, su gracia, su frescura, se habían perdido para siempre y cuando al fin me hallaba en situación de desposarla la encontraba dura ya, reseca, envejecida. (…) ¡Qué alegría cuando lo vi renacer por verdadero milagro en las formas blandas y armoniosas de mi cuñadita adolescente! (Chaves Nogales, 2020a, p. 384)

Se inicia una relación clandestina entre el joven y la muchacha, que queda embarazada. Para iniciar una vida juntos, planean la huida del primero haciendo creer a su prometida que ha muerto. La cuñada se reúne con él por medio de otro engaño: finge corresponder a un pretendiente, planea con él una fuga de la que informan a sus familias con una carta y cuando el plan estaba por materializarse lo abandona para marchar con quien fue su cuñado. Es un resumen de un relato de varias páginas en que se dibujan dos modelos de feminidad contrapuestos: si a la prometida le corresponde esa imagen de la perfecta —casi— casada, en la cuñada se coloca el modelo de la mala mujer. La joven es egoísta, mentirosa, mala hija, mala hermana. Según el retrato de Chaves Nogales, es una muchacha capaz de «enredar» a un hombre enamorado de ella para cumplir con un deseo que va en contra de todos los códigos familiares de su tiempo y supone la destrucción de la vida que su hermana había venido edificando. Ya reunidos, el propio protagonista llega a manifestar que siente miedo de ella:

> Miedo ante la crueldad de aquella mujercita amorosa, cuya impasibilidad ante el dolor yo conocía como nadie. ¿Era posible que un corazón tan seco, tan implacable; un corazón que había dejado desgarrarse otro corazón fraterno, por no soltar la prenda

> que le había robado, se sientiese alguna vez blandamente conmovido por una emoción desinteresada? (Chaves Nogales, 2020a, p. 394)

Viuda sin haber llegado a ser casada queda la primera prometida, que «un poco más vieja todas las mañanas, acabó de arruinarse y extinguirse en poco tiempo» (Chaves Nogales, 2020a, p. 389). La falsa muerte de su amado le lleva a guardar un luto que le hace derrochar sus últimos años de femenina juventud. Burlada por su prometido y su propia hermana, la protagonista queda condenada según el relato a una muerte en vida.

De mujeres abandonadas a su suerte por la pérdida de una figura masculina de anclaje habla también «Por encima de la voluntad». Chaves Nogales construye la historia de dos mujeres, una madre y una hija. Al morir muy joven el padre de la familia, las dos caen en miseria y sobreviven gracias a pequeños hurtos en comercios locales. Cuando al fin uno de esos robos es sorprendido, la madre es encarcelada y la muchacha se descubre sola en el mundo. Acude a un viejo protector del padre que, a su muerte, le había hecho a la madre «determinadas proposiciones, que debían ser aceptadas por la hija» (Chaves Nogales, 2020a, p. 378). Con la madre presa, la muchacha acepta esas proposiciones a las que se negó en otro tiempo y cuyos términos no se manifiestan de forma explícita, pero de manera velada apuntan al ejercicio de la prostitución. Tal opción se afirma con rotundidad por el modo en que ambas mujeres se escandalizan ante la propuesta y resaltan una «honradez secular, vinculada a la familia» (Chaves Nogales, 2020a, p. 378) que no les permitía aceptar la «ruin protección» (Chaves Nogales, 2020a, p. 378) de este conocido del padre. Retomando el hilo narrativo, cuando la joven se encuentra junto a ese señor que representa su salvación económica, su repugnancia es tan grande ante la idea de esa vida futura que se marcha sabiendo que se lanza al «delito, el deshonor, la cárcel» (Chaves Nogales, 2020a, p. 380).

En el último relato seleccionado de estas *Narraciones maravillosas* confluyen la prostitución y el modelo de mala mujer, ambos elementos ya presentes en las ficciones anteriores. Lleva por título «La órbita» y lo protagoniza una mujer sevillana de origen humilde e infancia tormentosa llamada Palmira. Ignacio F. Garmendia, editor de la *Obra completa* de Chaves Nogales, recupera un «irónico preámbulo» (Chaves Nogales, 2020a, p. 396) con que se publicó este relato en folleto antes de incluirse en el volumen señalado y en el que se afirman barbaridades del tamaño de «Las mujeres no son más que animalillos domésticos de placer o economía» o «Ya no hay nadie que honradamente crea que las mujeres tengan alma y de nuevo empezamos a simplificarnos la existencia» (Chaves Nogales, 2020a, p. 396). Servía de entradilla a un relato en que la protagonista se lanza a la prostitución y lo hace, según Chaves Nogales (2020a) «por lo que caen todas las que caen. Porque les apetece. No hay que buscar complicadas argumentaciones» (p. 399). Gracias a su poder de seducción y su mente calculadora consigue medrar y se le antoja entonces el ascenso social. Lo consigue a través del

matrimonio con un hombre dispuesto a aceptar sus condiciones, que dan al marido el único derecho de ser sostenido económicamente, vestido con las mejores prendas, hospedado en los mejores hoteles, pero en ningún caso el de «reclamar el débito conyugal» (Chaves Nogales, 2020a, p. 401) ni el de reducir la libertad de acción de Palmira en su vida privada, a pesar de que simularía ante el mundo una absoluta sumisión. Conseguida su anhelada posición económica y social, esta mujer empieza a desear el retorno a su Sevilla natal. Se ve obligada a decidir entre seguir con un negocio que la llenaba de riquezas o renunciar a todo aquello y adoptar una vida humilde pero que le hacía recuperar «lo que aún te hace ser mujer» (Chaves Nogales, 2020a, p. 410): en pocas palabras, la adopción de las costumbres propias de un matrimonio convencional y su asimilación del modelo femenino de entrega, recato y sumisión. En pocas palabras, asumir de verdad las costumbres que hasta el momento solo fingía para conseguir validación social. El relato se cierra con una imagen de Palmira que muestra la resolución de ese dilema:

> Palmira es ya la esposa real y verdadera de don Gonzalo. Hace una vida ejemplar, cuida su casa, escatima su dinero, rinde culto a la Virgen de su barrio y poco a poco, lentamente ha ido captándose la consideración de sus humildes vecinos. (…) Doña Palmira hace algunas obras de misericordia y da saludables consejos a las mocitas del barrio; (…) mima sus macetas de claveles y albahaca, hace sus novenas y toda su vida es de gran ejemplaridad. (Chaves Nogales, 2020a, p. 411)

Estos relatos ofrecen una representación de la mujer que refleja los ideales de feminidad arraigados en el imaginario burgués de finales del siglo XIX y principios del XX, que solían estar vinculados al papel de esposa obediente, abnegada y madre bondadosa (Ramos, 2011). Aunque no se puede afirmar que en estas ficciones Chaves Nogales retrate de manera específica a madres o mujeres en matrimonios convencionales, sí habla de muchachas que, sabiéndolo o no, aspiran a ese modelo de vida. Para conseguirlo luchan contra las adversidades que la vida o sus propios instintos y deseos materialistas les imponen. En la resolución de sus conflictos, o bien consiguen superar esas barreras y se ajustan por fin a los moldes de la feminidad de su tiempo, o son vencidas y entonces lo pierden todo. Así, en todas estas narrativas la vida de la mujer de un modo u otro, de manera más o menos concreta, está sujeta a la de un hombre. La figura masculina representa un punto de anclaje y, al desaparecer, la mujer se ve social, moral y/o económicamente desamparada.

2.2. Nuevos relatos con cara de mujer

En los años siguientes, Chaves Nogales sigue publicando relatos breves en prensa con un tono similar al de las *Narraciones maravillosas* y que, aunque jamás se recogieron en un solo volumen, sí pudieron estar pensados como su continuación. Resultaría

relevante detenerse en varios de ellos: en «Mi señora madre política» desarrolla el tópico de la suegra malvada; en «El hombre que fue mujer» relata en un tono kafkiano cómo un hombre se levanta un día convertido en mujer y, desde un prisma masculino, comenta la cotidianeidad femenina. Sin embargo, el de mayor relevancia para el propósito de este ensayo es «María, Maruja, Mary, Mariquita y doña María». Este parte de una pregunta directa: «¿Cuál es el tipo ideal de la mujer propia en nuestros días?» (Chaves Nogales, 2020b, p. 478) y su argumento es simple: un joven de provincias llega a Madrid, desea casarse y debe elegir entre cinco pretendientas. En la descripción que hace de ellas, Chaves Nogales encierra un retrato de cinco estereotipos femeninos del Madrid de los años veinte.

María es «una burguesita ejemplar» (Chaves Nogales, 2020b, p. 479) que aspira a la modernidad pero sigue enfrascada en los moldes decimonónicos. La segunda candidata, Maruja, es la madrileña moderna —genuinamente moderna—, entregada a la cultura y el ocio. Leyendo la descripción que Chaves Nogales hace de este modelo femenino, la memoria se vuelve sin quererlo a las mujeres del 27. Los años en que el sevillano escribe y publica estos relatos son los mismos en que estas mujeres reivindicaban su libertad por las calles de Madrid con el famoso gesto que las convirtió en las Sinsombrero. Concha Méndez recuerda en sus memorias cómo su padre la reprendía diciendo que le tirarían piedras por no tapar su cabeza en la calle. Ella se atrevía a responder: «Me mandaré construir un monumento con ellas» (Ulacia Altolaguirre, 2018, p. 48). En efecto, la propia Maruja Mallo cuenta a su vez que en una ocasión fueron apedreados e insultados en la Puerta del Sol por ese símbolo de rebeldía (Balló, 2016). Retomando el hilo narrativo, Chaves Nogales coloca en Mary el estereotipo de la «marimacho» (Chaves Nogales, 2020b, p. 483). Es una muchacha deportista que dice haber renunciado al amor. Mariquita, a su vez, es una mujer encantadora de padres obreros, como ella. Su origen humilde le ha procurado un carácter ambicioso que se une a una apariencia risueña y recatada. La última, doña María, es una viuda elegante, tierna y bella, experimentada en el amor y las labores del hogar.

Pero a pesar de sus virtudes, ninguna de estas mujeres parece ser suficiente para el protagonista. María caerá en los vicios en que caen todas las mujeres burguesas: se volverá celosa y autoritaria y vivirán en un continuo conflicto. Maruja, que le atrae como ninguna, le da miedo como esposa: «Es demasiado hermosa, demasiado llamativa y callejera» (Chaves Nogales, 2020b, p. 481). De Mary también le asusta la posibilidad de que ella vea en su provincianismo una vía de liberación. De Mariquita, una ambición que la llevará a convertirse «en ese nuevo tipo de mujer vieja deformada por el trabajo femenino de ahora» (Chaves Nogales, 2020b, 485). De la encantadora viuda doña María, un apetito sexual que le ha mostrado en algunos encuentros y que, aunque no ha ido a mayores por la inexperiencia de él, teme que sí se haya consumado con otros hombres.

En su conjunto, esta es una ficción que retrata a la mujer sobre una base de tópicos y estereotipos muy fijos que la colocan en un anhelo de perfección que no llega a alcanzar jamás. Ninguna mujer es suficiente para las expectativas de un hombre, ninguna está libre de defectos y todas caen en vicios que son descritos, además, como inherentes a la naturaleza femenina.

2.3. La compasión femenina en *A sangre y fuego*

Manuel Chaves Nogales escribe los relatos de *A sangre y fuego* ya en el exilio. El periódico liberal británico *Evening Standard* los publica ensalzando a su autor ante el público inglés como un hombre «anticomunista y antifascista» (Cintas, 2021b, pp. 39-40) y alguien que presenta la guerra «tal como era», sin hacerla «bonita, cortés o cómoda» (Cintas, 2021b, p. 43). Andrés Trapiello ha dicho de estos relatos que «no se encontrarán escritas sobre la misma guerra palabras más juiciosas, actuales y vivas que las suyas» (Trapiello, 2021, p. 184). Sin embargo, poco se ha hablado del papel de la mujer en las nueve narraciones que componen el hoy celebradísimo volumen.

En su mayoría, los relatos de *A sangre y fuego* están protagonizados por hombres y las mujeres que transitan sus escenarios juegan un papel secundario. No obstante, hay tres nombres que toman una relevancia notable: Rosario, Carmen y Adela. Son las protagonistas de «¡Viva la muerte!», uno de los relatos más impactantes de la obra. Las tres muchachas *rojas* trabajan en un hotel de montaña donde se hospedan familias poderosas de los alrededores de Madrid. Entre ellas, la del señor Tirón, un filofascista entusiasta que celebra la sublevación militar llamada a «meter en cintura a esta canalla roja» (Chaves Nogales, 2020d, p. 440). Tras una serie de enfrentamientos entre republicanos y sublevados en que los primeros salen victoriosos, este falangista regresa acobardado al hotel y ruega no ser denunciado ante las milicias. Rosario, decidida a entregarlo, sale del hotel y ve caer ante sus ojos el cuerpo de un hombre, muerto a manos de los republicanos que se alejaban entre vítores: «¡Uno menos! ¡Vamos a por otro!» (Chaves Nogales, 2020d, p. 446). Aquí es donde entra en juego el elemento que más se ha alabado de estos relatos de la Guerra Civil: la sensibilidad, la humanidad en sí misma, se abre paso entre tanta barbarie. Rosario, espantada a pesar de sus firmes convicciones republicanas, se conmueve ante el horror y vuelve sobre sus pasos. Se erige así como la manifestación más clara dentro del volumen de la compasión y la humanidad, que se abre camino en las circunstancias más cruentas de la guerra. Ofrece al señor Tirón el carné de socialista de un compañero muerto y salva así su vida. Hay un salto temporal y espacial en el relato que traslada la acción a la ciudad de Valladolid algunos meses más tarde. Ese señor Tirón, convertido ahora en alto cargo de la Falange Española, asiste de manera indirecta al fusilamiento de las tres muchachas y, aunque apesadumbrado, vence a su conciencia y calla ante su muerte.

> Esos, y no los que muestran su valor en el campo de batalla (…), son para Chaves Nogales los auténticos héroes, pues muestran la valentía de quienes, horrorizados por la violencia con la que hubieron de convivir, se negaron, como él, a ser cómplices de la barbarie. (Sánchez Zapatero, 2020, p. 209)

Sería lícito preguntarse, dado el tono del resto de las representaciones femeninas de la obra de Manuel Chaves Nogales, si es casual que el retrato más claro, emotivo e impactante de la compasión humana se coloque sobre una mujer. Se podría establecer una relación con el pensamiento decimonónico que consideraba a la mujer un ser gobernado por una sensibilidad que la volvía incapaz para el ejercicio de ciertas funciones públicas y ciertos trabajos. Entre ellos, los relacionados con la judicatura, la política o la vida militar. En todo caso, resultaría impreciso afirmar con rotundidad la voluntariedad de esta correspondencia puesto que la humanización del retrato bélico recorre la mayor parte de los relatos y de hecho es uno de los motivos que han convertido al volumen en objeto de alabanza.

3. «¿AMOR, TERNURA, PIEDAD, COMPRENSIÓN? (…) ¡PREOCUPACIONES PEQUEÑOBURGUESAS!»: LA FEMINIDAD BAJO LOS CÓDIGOS DE LA RUSIA ROJA

De entre los escritos de Manuel Chaves Nogales, las consideraciones más reseñables en torno a la feminidad se hallan sin duda en su ciclo ruso. Tales reflexiones no son relevantes para este estudio por su carácter testimonial con respecto a los nuevos códigos que rigen la vida de la mujer rusa de aquellos años. De hecho, toda esa lectura debe hacerse teniendo en cuenta que Manuel Chaves Nogales es un hombre declarada y profundamente anticomunista. Como indicamos en la introducción a este ensayo, su mayor valor reside en el modo en que a través de todas esas manifestaciones el autor deja entrever su ideología en relación con la noción misma de feminidad. Esto último es lo que se pretende rastrear en este apartado, que en ningún caso se propone tampoco determinar el nivel de correspondencia entre el relato de Manuel Chaves Nogales y la realidad rusa que trataba de fotografiar. Con tal fin, se pone el foco sobre dos obras fundamentales: *La vuelta a Europa en avión*, un reportaje novelado, y *La bolchevique enamorada*, una novela corta.

3.1. La muerte de la feminidad en *La vuelta a Europa en avión*

Todo el ciclo ruso de Chaves Nogales tiene como germen común el viaje del autor a la actual Rusia en el año 1928. Se acercaba el final de una década clave en el desarrollo de la aviación, y Manuel Fontdevila, director del *Heraldo de Madrid* por aquella

época, encarga a Chaves Nogales que emprenda un viaje en avión por Europa, incluyendo la URSS (Cintas, 2021a). La idea era confeccionar un reportaje que recogiese y analizase las consecuencias que había acarreado la Primera Guerra Mundial al continente. Como es evidente, en el caso de Rusia había que atender a un factor tan o más importante que el anterior: la Revolución y el régimen bolchevique. El reportaje cosechó un éxito absoluto y fue la experiencia en la URSS la que más atracción causó de todo el periplo, sobre todo por la novedad que suponían algunos de los temas tratados por Chaves Nogales: las nuevas circunstancias para el clero, el atraso industrial en que Rusia se encontraba sumida, el funcionamiento de la policía del régimen… o, por supuesto, el papel de la mujer en la nueva sociedad soviética. Apenas unos meses después de empezar a ser publicado el reportaje en el *Heraldo de Madrid*, lo publica también *La Nación* de Buenos Aires y, poco después, cuando había terminado ya la publicación de la serie en prensa, la editorial Mundo Latino decide editarlo en libro (Cintas, 2021a). Es en este nuevo formato que el reportaje toma el título con el que se conoce en la actualidad: *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja.*

Para Manuel Chaves Nogales el ideario soviético podría resumirse con la siguiente frase: «el bolchevique ha querido hacer tabla rasa de todo lo anterior» (Chaves Nogales, 2020b, p. 331). En esa eliminación de todos los rasgos burgueses de su sociedad, ha terminado con los que son según su lectura los atributos fundamentales de la feminidad. Cobra especial interés para hacer una identificación de los que son para el autor esos atributos el capítulo «Niños, mujeres, popes y tenderos» (Chaves Nogales, 2020b, pp. 340-351).

> Se les quitaba el derecho a educar a sus hijos, se condenaban sus ancestrales virtudes domésticas, se despreciaba su fidelidad al marido y su humildad ante el *pater familias*, se iba, en la propaganda del comunismo, hasta los tibios rincones del hogar que ella había cuidado amorosamente para destruirlos implacablemente. (Chaves Nogales, 2020b, p. 346)

De este modo Chaves Nogales resalta la correspondencia directa e innata que para él existe entre la feminidad y el espacio privado, el hogar. De nuevo y como ya se había identificado en los relatos protagonizados por mujeres españolas se coloca a la mujer en una situación de dependencia con respecto al marido, que debe ejercer sobre ella una especie de tutela.

No obstante, admite el fuerte empuje que supusieron las mujeres para la causa revolucionaria, a la que se entregaron según él con un fervor mayor aún que el del hombre. Como pago por tal compromiso, el comunismo le ha ofrecido ser considerada mayor de edad a los dieciocho años, la posibilidad del divorcio y la separación de bienes o su derecho a conservar su propio apellido. Se reconocen también los derechos de todos los hijos, legítimos e ilegítimos, a una pensión alimenticia en caso de separación

y de las mujeres a percibir un salario igual al del hombre en un mismo puesto de trabajo. Se apunta de igual forma a derechos reproductivos muy avanzados para este tiempo: se establece un salario durante ocho semanas antes y después del parto, el derecho a interrupciones laborales para amamantar a los hijos y la abolición de las penas contra el aborto, que solo podrá practicarse en establecimientos sanitarios oficiales. Todas estas cuestiones las desarrolla Chaves Nogales en el capítulo mencionado y señala que:

> estas conquistas dan un aire bizarro y satisfecho a las mujeres rusas. Cuando ellas se refieren a la vida de las mujeres en los países capitalistas, tienen el mismo tono conmiserativo que las nuestras usan para condolerse de las mujeres mahometanas. (Chaves Nogales, 2020b, p. 347)

Desde luego, algunas de las conquistas a las que hace referencia son tan avanzadas que todavía en la actualidad no están garantizadas para todas las mujeres, y peligran incluso en países con sólidas democracias. No existe afirmación que haga pensar que Manuel Chaves Nogales sea contrario en modo alguno a cualquiera de estas medidas. Sin embargo, sí considera poco probable que el régimen bolchevique tenga la capacidad de cumplir con cuanto ha prometido a sus mujeres. Señala tres elementos que chocan con tales promesas y que van en detrimento de lo que es, para Chaves Nogales, la esencia femenina: la crisis de trabajo imposibilita la puesta en marcha de las medidas de protección de las trabajadoras rusas, la escasez de viviendas impide la formación de matrimonios y el atraso de la industria la despoja incluso de lo más básico, la vestimenta. En todo el tratamiento que Manuel Chaves Nogales hace del régimen comunista se da especial relevancia a esto último. En *El maestro Juan Martínez que estuvo allí* afirma que «Me dio la impresión de que todos los habitantes de Kiev se habían disfrazado de mendigos como obedeciendo a una consiga» (Chaves Nogales, 2020c, p. 654). En esa misma línea en *La vuelta a Europa en avión* afirma que el pueblo ruso es ahora «un pueblo mal vestido» (Chaves Nogales, 2020b, p. 334). Pero, según su relato, esta circunstancia se vuelve más dramática en el caso de la mujer.

> Yo he visto a estas muchachitas comunistas pasear altivamente arrebujadas en una vieja chaqueta de hombre y con un trapo basto de tejido aldeano liado a la cabeza por todo atavío. Es maravilloso ver cómo han prescindido aun de lo que nosotros creíamos sustancial en la naturaleza femenina. (Chaves Nogales, 2020b, p. 248)

Es curiosa esta última afirmación que relaciona de manera directa la feminidad con estereotipos superficiales ligados a la moda y la «coquetería» que él define como una «supervivencia burguesa» (Chaves Nogales, 2020b, p. 372). En el capítulo «Paseos por Moscú» cuenta cómo los rusos tuvieron prohibida cualquier vestimenta que se escapase de los cánones de austeridad impuestos por el régimen bolchevique. Con el paso de los años se da una mayor libertad en este sentido y ellas no pueden evitar la añoranza por

aquellos pequeños gustos burgueses que son según el autor intrínsecas a la naturaleza femenina: «las que han conocido la feminidad en el viejo régimen, por muy comunistas que sean, no desechan del todo las viejas galas burguesas y se sienten felices luciendo sus cintas de seda, sus pañuelos bordados y sus flores de trapo» (Chaves Nogales, 2020b, p. 372).

Sin embargo, las mujeres criadas bajo el régimen comunista no precisan mayor adorno que su propia piel. Afirma Chaves Nogales (2020b) que el comunismo «les permite exhibirse con la falda por el muslo, el pecho, la espalda y los brazos absolutamente desnudos» (p. 372), conducta que él describe como inmoral. Relacionado con esto, son diversos los pasajes en los que Chaves Nogales llama la atención sobre el modo en que la sociedad rusa se ha lanzado a la desnudez:

> Estos bañistas consideraron que el taparrabos era un prejuicio burgués y lo suprimieron. Desnudos como su madre los pariera entraban en el agua y salían de ella, merodeaban por los jardines y se tumbaban al sol en los muelles. (…) En el desnudo no hay ninguna deshonestidad, y un buen comunista podía mostrar su desnudez en la Plaza Roja sin que nadie tuviera derecho a escandalizarse. (Chaves Nogales, 2020b, p. 336)

Mujeres y hombres han perdido en Rusia el pudor por el desnudo, y Manuel Chaves retrata la desnudez femenina en diversos pasajes de *La bolchevique enamorada*, obra a cuyo análisis se dedica el siguiente apartado.

3.2. Tensiones entre feminidad burguesa y revolucionaria en *La bolchevique enamorada*

Chaves Nogales abre el relato *La bolchevique enamorada* con una breve afirmación: «El amor es un principio burgués» (Chaves Nogales, 2020b, p. 541). En efecto, el amor y el deseo femenino están en el centro de este relato que Ignacio F. Garmendia ha descrito como «un estudio admirable de la transformación que en el concepto del amor y en las relaciones sexuales produce el comunismo» (Chaves Nogales, 2020b, p. 541). El tono anticomunista sigue siendo evidente en esta *nouvelle* que toma sin embargo una forma mucho más irónica, menos seria, pero no por ello menos pesimista con respecto a este régimen y sus implicaciones en la vida de las mujeres.

El periodista sevillano publica *La bolchevique enamorada* dos años más tarde que *La vuelta a Europa en avión*, en el 1930, con la editorial Ashter (Chaves Nogales, 2020b). La novela recoge de una manera excepcional las tensiones entre la mentalidad burguesa y los nuevos códigos del comunismo que transforman y articulan una nueva feminidad. Su protagonista, María Rojlin, es el retrato de una de esas mujeres que se pusieron en primera línea en los primeros años de la revolución. Los años de su juventud los dedicó a la liberación del pueblo. Merece la pena en este punto volver a resaltar el valor que

Chaves Nogales da a la juventud femenina. Se apreciaba ya en algunos de los relatos comentados en el primer apartado y vuelve a ser crucial en el desarrollo de esta novela.

> Estaba terminada. Lo había dado todo. Ahora que el mundo empezaba a vivir ella estaba acabando. Parecía como si el mundo nuevo se lo hubiesen sacado de las entrañas en una terrible operación cesárea a aquella mujer que yacía —muerta ya— en la solana de aquel sanatorio comunista. (Chaves Nogales, 2020b, p. 544)

María entregó su juventud a la causa comunista y ahora transita este nuevo mundo que ha nacido de su esfuerzo y el de otras mujeres como ella. Comparte su vida con Basilio, un muchacho mucho más joven que ella al que conquistó «por la gracia de su verbo y (…) la agudeza de su ingenio» y no por «sus pobres pechos caídos» (Chaves Nogales, 2020b, p. 545). Sin embargo, a lo largo del relato es perceptible cómo su inseguridad va creciendo con respecto a su amado. En efecto, él termina enamorado de una muchacha más joven a la que conocen un día mientras desnuda —y aquí tenemos esa representación del desnudo a la que se aludía algunos párrafos más arriba— tomaba el sol en medio del campo. La juventud de esa muchacha, llamada Xenia, choca de lleno con la madurez de María. Si de la última se describen sus canas y sus «carnes flojas» (Chaves Nogales, 2020b, p. 248), a Xenia se la dibuja como una «muchacha fuerte, de contorno rotundo y rasgos poco duros, con los brazos morenos al aire» (Chaves Nogales, 2020b, p. 550).

> Toda la coquetería artificiosa de la vieja fracasaba ante la desnudez inapelable de la joven; palidecían aún más las flores de trapo de su pamela de paja, y sus collares de ámbar se hacían más pesados y tiraban de ella hacia delante encorvándola de una manera lastimosa. (Chaves Nogales, 2020b, pp. 550-551)

Pero la pérdida de la juventud no es el único conflicto al que se enfrenta María. Como ya se ha anunciado, uno de los aspectos más llamativos de este relato es la representación de las contradicciones a las que la mujer comunista que conoció los códigos burgueses se enfrenta a la nueva concepción de la feminidad. María, comunista convencida que luchó por la revolución, vive en la inquietud de haber conocido las dos etapas. Comparte con el comunismo el rechazo de los prejuicios, la superfluidad y el romanticismo burgués y, sin embargo, «algunas veces quisiera volver momentáneamente a aquel estado de tensión espiritual» e «Inventar una tragedia sentimental absurda y ponerme a llorarla a solas para sentir todo el desconsuelo del mundo paseando sobre mí» (Chaves Nogales, 2020b, p. 548). Esa naturaleza suya choca de lleno con quienes no han conocido más realidad que la del régimen bolchevique: «Eres vieja, camarada María, y no serás nunca una buena comunista. A todos los que hicisteis la revolución os pasa lo mismo. Hay que ahondar más o menos, pero siempre se os encuentra el burgués en el fondo.» (Chaves Nogales, 2020b, p. 549). De este modo

retrata el periodista sevillano el conflicto interno al que se enfrentan aquellas mujeres que se criaron bajo los códigos de la moral burguesa ante la imposición de nuevos modelos de feminidad.

Siguiendo con los elementos más reseñables del relato, cabe detenerse en la idea de la liberación sexual propugnada por la moral comunista. Según el retrato de Chaves Nogales, los bolcheviques reniegan de la exclusividad romántica y sexual del ideario burgués. «Ya ves; mi madre dice que no ha conocido más hombre que mi padre. ¡La pobre! Pues aún está orgullosa de eso. Antes eran muy idiotas.» (Chaves Nogales, 2020b, p. 547), le dice Basilio a María. Reniegan de ese antiguo romanticismo y de un psicoanálisis que para ellos consistía en «dar sentido cósmico a sus cochinos problemas sexuales» (Chaves Nogales, 2020b, p. 547). Las normas sexuales de otro tiempo no tienen cabida en esta nueva sociedad que ha liberado a hombres y mujeres de prejuicios y culpas. María no tiene que sentir vergüenza por pasearse de la mano de Basilio, mucho más joven que ella. Tampoco la madre de Xenia que «cada año tenía un hijo de un padre distinto» (Chaves Nogales, 2020b, p. 550) debe sentirse avergonzada por ello. Así trata de hacérselo entender la protagonista, aunque la mujer —y esto conecta con la contradicción en que viven quienes conocieron «esto y aquello»— afirma: «Ya sé que está mal. (…) Ahora todo parece bien. Pero yo sé que estamos en pecado mortal.» (Chaves Nogales, 2020b, p. 550).

Todos estos testimonios confluyen en una idea que atraviesa toda la obra del autor en torno a la «Rusia roja»: el comunismo como deshumanización y, en este caso, como desnaturalización de la feminidad. Esa es la visión que Chaves Nogales deja entrever con respecto a esa libertad sexual, el abandono de los placeres estéticos o el sentimentalismo. Queda bien reflejado en la cita que da título a este apartado: «Esto era todo. ¿Amor, ternura, piedad, comprensión? ¡Bah! ¡Preocupaciones burguesas!» (Chaves Nogales, 2020b, p. 551). Y cuando afirma que «Las primeras arremetidas del comunismo fueron contra todos los atributos de la feminidad» desde luego es precisamente porque todas estas cualidades —el amor, la ternura, la piedad, la comprensión— son en el ideario decimonónico inherentes a la feminidad, y así quedan retratadas de hecho en los relatos de la mujer española del apartado anterior. En pocas palabras, los valores éticos y estéticos de la nueva moral comunista chocan, según los códigos de Chaves Nogales —que son, en definitiva, los códigos burgueses— con la esencia de la feminidad.

4. CONCLUSIONES:

Antes de nada, conviene recordar que los escritos a los que se ha hecho alusión no son más que excepciones en una trayectoria literaria y periodística centrada en su

mayoría en figuras y conflictos masculinos. Los relatos en torno a mujeres no son la norma sino la excepción. Así, sería un error afirmar que la obra de Chaves Nogales y su ideología pueda o deba calificarse tomando en cuenta estos testimonios de manera aislada, ni tampoco que esto tenga mayor valor que el de un hombre tratando de explicar en qué consiste ser mujer. Lo que escribe es, en definitiva, una opinión. Basada en lo que él mismo pudo ver y lo que le contaron quienes vivieron las realidades que retrata, pero opinión al fin y al cabo. Lo hace, además, en un tiempo en que ya existe un movimiento feminista organizado a nivel internacional, al que no alude más que para señalar «la manera ininteligente que tuvieron de plantearlo las mujeres anglosajonas» (Chaves Nogales, 2020b, pp. 274-275) y valoraciones similares o para llamar «Clarita Campoamor» (Chaves Nogales, 2020c, p. 397) a una de las principales personalidades feministas de su país y su tiempo.

En suma, puede afirmarse que el posicionamiento de Manuel Chaves Nogales con respecto a las mujeres de su tiempo y el concepto mismo de feminidad sigue anclada a los valores decimonónicos. Retrata a mujeres cuya validación social depende siempre de lo masculino, que se muestran (o deberían mostrarse) sumisas ante la figura paterna o el marido y que se ven desamparadas ante la pérdida de tal referencia. Reproduce tópicos como el de la perfecta casada o la mala mujer y plantea la pérdida de la juventud como una tragedia femenina. En estos relatos la mujer sigue quedando relegada a los espacios privados y, cuando por voluntad propia los abandona, al final anhela el regreso a su «estado natural». El cambio de mentalidad de la realidad bolchevique desnaturaliza según su juicio la noción de feminidad y arrebata a las mujeres todo cuanto era inherente a su propio género. Cuando desarrolla esos elementos que el comunismo les ha arrebatado, reproduce estereotipos superficiales relacionados con la apariencia física o, de nuevo, la pertenencia innata de la mujer al hogar, la maternidad y el matrimonio.

Llegados a este punto se retoma, ampliándola, la cita que abría este trabajo y que resulta del todo relevante para valorar su posicionamiento:

> Para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el presente sino en el pasado. La esposa modelo sigue siendo la de cien años hace. (…) Para el español —insisto en ello—, todo puede y debe transformarse; sólo la mujer ha de mantenerse inmutable y fija como la estrella polar. (Pardo Bazán, 2018, p. 89)

Manuel Chaves Nogales se definía a sí mismo como un *pequeñoburgués liberal*. Pertenecía a ese liberalismo que, según María Dolores Ramos (2011) postulaba la libertad individual negando privilegios y marginando de la vida pública a amplios sectores entre los que se encontraba la población femenina. Desde luego, una visión de la feminidad tan anquilosada en los valores tradicionales de la moral burguesa llama la

atención en un autor adelantado a su tiempo en el tratamiento de otras cuestiones, de convicciones democráticas tan firmes y valores republicanos tan marcados.

OBRAS CITADAS

Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Espasa.

Cintas Guillén, M. I. (2021a). *Manuel Chaves Nogales. Andar y contar* (Vol. I). Confluencias.

Cintas Guillén, M. I. (2021b). *Manuel Chaves Nogales. Andar y contar* (Vol. II). Confluencias.

Chaves Nogales, M. (2020a). *Obra completa*, ed. Ignacio F. Garmendia (Vol. I). Libros del Asteroide.

Chaves Nogales, M. (2020b). *Obra completa*, ed. Ignacio F. Garmendia (Vol. II). Libros del Asteroide.

Chaves Nogales, M. (2020c). *Obra completa*, ed. Ignacio F. Garmendia, (Vol. III). Libros del Asteroide.

Chaves Nogales, M. (2020d). *Obra completa*, ed. Ignacio F. Garmendia, (Vol. IV). Libros del Asteroide.

Imboden, R. C. (2007). Bestsellers en serie: las colecciones de novela corta en el primer tercio del siglo XX. *Boletín Hispánico Helvético, 10*, 149-162. https://doi.org/10.5167/uzh-33621.

Pardo Bazán, E. (2018). La mujer española. En Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, ed. Guadalupe Gómez-Ferrer. Cátedra.

Pérez Álvarez, Á. (2013). Manuel Chaves Nogales y el Nuevo Periodismo. *Ámbitos, 23*, 81-90. http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2013.i23.13.

Ramos, M. D. (2011). Feminismo laicista: voces de autoridad, mediaciones y genealogías en el marco cultural del Modernismo. En Ana Aguado y Teresa M.ª Ortega (Eds.), *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX* (pp. 20-52). Universitat de València, Universidad de Granada.

Sánchez Zapatero, J. (2020). *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil*. Renacimiento.

Trapiello, A. (2021). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Ediciones Destino.

Ulacia Altolaguirre, P. (2018). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Renacimiento.

POEMAS EN LA PRENSA FEMENINA Y FEMINISTA DE 1800: EL CASO DE *EL METEORO* Y DEL PERIÓDICO ITALIANO *LE ORE CASALINGHE*

Erica Lacanna
Universidad de Génova

1. LA PRENSA FEMENINA Y FEMINISTA EN 1800

1.1. Introducción

1.1.1. La prensa en 1800 y el papel de la mujer

La prensa en el siglo XIX sigue siendo el mayor medio de comunicación de masa, debido a que la radio y la televisión se difunden solo a lo largo del siglo pasado. En 1837 el telégrafo ayuda la correspondencia, pero no se desarrolla como canal informativo para la población y el intercambio de nociones en la esfera pública. De ahí que los periódicos mantienen autoridad, apreciación y uso adicional como medio de propaganda. A partir de la mitad del siglo, se fundan periódicos por y para mujeres, con finalidad educativa, social y no lucrativa, de hecho, la mayoría cierra en breve tiempo; su expansión se conoce como 'prensa femenina' (Cagnolati, 2016, p. 30).

La prensa femenina encuentra sus referentes en Francia e Inglaterra, con la *Gazette de France* y *Ladies Mercuries* de 1600, cuyo objetivo era ofrecer nociones de costumbres a las mujeres de la época. Francia es pionera en sentido lado con las figuras de Simone de Beauvoir y Madame de Staël, entre muchas (cfr. Menéndez Menéndez, 2009, p. 278). En 1800 en Europa nacen las revistas ilustradas como *Le ore casalinghe*; con exclusión de algunos precedentes, la prensa femenina contemporánea nace aquí y con ella un moderno «feminismo moderado» (Menéndez Menéndez, 2009, pp. 294-295). Tanto en Francia, como en España y en Italia se estima el comienzo de la prensa femenina en los años cuarenta del siglo XIX y a continuación, entre las mujeres literatas, se multiplican las primeras periodistas (Pecharromán de la Cruz, 2020, pp. 2-6). Con

respecto a la escolarización de las personas de sexo femenino, ni un diecinueve por ciento de la población española o dieciséis[1] por ciento italiana podía leer, por ende, se subraya la importancia de las ilustraciones y de la intención pedagógica (Ballarin Domingo, 2010, p. 249).

1.1.2. Definiciones

Como sabido, la revista es una publicación en papel o digital con carácter periódico (por ejemplo, semanario o mensual) gratuita o que se consigue por ejemplar o de forma sistemática por suscripción (cfr. Menéndez Menéndez, 2009, pp. 279-280). Antes de empezar, también hay que diferenciar los conceptos de prensa femenina y feminista. Por un lado, el término 'femenina' no se refiere a las autoras sino a las lectoras, es decir que un periódico se define 'femenino' cuando la mayoría de sus usuarios son mujeres, exactamente al menos tres cuartos de ellos (cfr. Menéndez Menéndez, 2009, p. 282). Por otro lado, el adjetivo 'feminista' se refiere al contenido de los textos, a las ideas y a los pensamientos que hay detrás, aunque sea en una forma inicial con respecto a como lo concebimos hoy en día:

> el feminismo se nos presenta como un concepto capaz de englobar una ideologia y un movimiento de cambio sociopolitico fundado en el analisis critico del privilegio del varon y de la subordinacion de la mujer en cualquier sociedad dada. La piedra angular del edificio ideologico del feminismo, su categoria fundamental de analisis, es, por supuesto, el genero, o la imagen diferencial del comportamiento de los sexos, que la sociedad ha construido sobre la base de las diferencias fisiologicas. Esto hace que el feminismo plantee cuestiones que conciernen a la autonomia o la libertad personal, con referencias constantes a aspectos fundamentales de la organization social que en las sociedades occidentales se centran en la vieja discusion sobre la familia y su relation con el estado, y en la injusta distribution historica del poder politico, social y economico entre los sexos subyacente en este debate. El feminismo se opone a la subordinacion de la mujer al hombre en la familia y en la sociedad, asi como a las pretensiones de los hombres de definir lo que es mejor para las mujeres sin consultarlas; se enfrenta, por lo tanto, frontalmente al pensamiento patriarcal, a la organization social y a los mecanismos de control. Su objetivo es destruir la jerarquia masculinista, no el dualismo sexual. El feminismo es necesariamente pro mujer aunque esto no significa que tenga que ser antihombre; de hecho, en el pasado, algunos de los defensores mas importantes de la causa de la mujer han sido hombres (Offen y Ferrandis Garrayo 1991, pp. 129-130).

[1] Analfabetismo en Italia desde 1861 [consulta en línea: http://www.bibliolab.it/scuola/analfabeti_italia.htm; 13/01/2024].

1.2. Marco histórico

1.2.1. La situación española y el contexto andaluz

En España, el siglo XIX conlleva un primer movimiento reaccionario femenino, que se observa en los progresos educativos y con el aumento de las escritoras. En la prensa, ellas se firman con pseudónimos e iniciales, su posición es tímida, debido a que, en la sociedad, por la ciencia y por la religión todavía son inferiores a los hombres. El modelo literario es el 'ángel del hogar' de Virginia Woolf. A nivel escolar, la instrucción femenina se consolida gracias a la Ley Moyano de 1857 que impulsa la educación de las niñas, a escuelas para la formación de maestra y el *Manual de Bello Sexo* (Triviño Cabrera, 1952, pp. 18-19). En ambiente krausista post 1868, se ofrece una nueva posibilidad a la mujer, las *Conferencias Dominicales*, que se convierte en sociedad y después en *Escuela de Institutrices* en 1870; otras oportunidades son el Ateneo Artístico y Literario de Señoras (Ballarin Domingo, 2010, pp. 255-256). Asimismo, el movimiento feminista tiene que contrastar la centralidad católica con sus valores y está limitado por la posición económico-agrícola del país. Aquí y en la Europa continental el contexto todavía no permite pedir sufragio o representación política como en Inglaterra o Estados Unidos (Pérez-Bustamante Mourier, 1952, p. 19). En cambio, lo que singulariza el movimiento en la escritura española es la 'Hermandad lírica' bajo el reinado de Isabel II, que se conoce como 'canon isabelino' y que define a un grupo de autoras muy conocidas como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado (Pérez-Bustamante Mourier, 1952, p.21). Con relación a Andalucía, polo literario y cultural, cabe destacar la eminente ciudad de Cádiz, en la que el fomento social posterior a La Pepa anima incluso a las mujeres y se refleja en la aparición de numerosas revistas femeninas (Cantizano Márquez, 2004, p. 286); a los titulares ya existentes a finales del siglo XVIII como *La Pensadora Gaditana*, se añaden otros periódicos entre los cuales el *Pensil Gaditano*, *El Correo de las Damas* y *El Meteoro*, objeto del presente artículo (Sánchez Hita y Román López, 2014, p. 5).

1.2.2. El panorama italiano

Por lo que concierne Italia, que realmente es un estado unitario solo de 1861, la mujer sigue siendo sometida por el marido, todavía no tiene personalidad jurídica y es normalmente iletrada (Chianese, 1980, p. 13); en general, a lo largo del siglo XIX la familia italiana se va modernizando a paso de la situación económica y, por consiguiente, el destino de las mujeres también. Ellas tienen un tácito papel subalterno, que empieza a asomarse gracias a los movimientos feministas que se suben a la ola del Iluminismo y de la revolución francesa. La pionera y líder Anna Maria Mozzoni emprende la lucha feminista en Milán basada en un pensamiento mazziniano resurgimental. A nivel

formativo, Eleonora Piementel Fonseca es autora de un proyecto para la educación de la mujer; normalmente, las mujeres pueden acceder a las escuelas profesionales. Las novedades de mitad del siglo son *la Scuola per l'istruzione della donna* instituida por literatas, la lucha para inserir y acceder al *Istituto Superiore di Magistero Femminile* y el nacimiento de la prensa femenina (Chianese, 1980, pp. 18-21).

1.3. La prensa femenina con actitud literaria

Objeto de este trabajo son los textos poéticos en la prensa, de manera que es necesario reducir el campo y centrarse en la prensa que abarca la literatura, entre varios temas sociales como moda, costumbres o tiempo libre. Sin embargo, lo que comparte la prensa tradicional con la literaria es la intención pedagógica, mientras que la diferencia se observa en la función poética jakobsoniana que caracteriza la segunda (Jakobson, 1975: p. 358). Los escritores y las escritoras son personas cultas y ofrecen sus conocimientos al público femenino. La perspectiva adoptada se basa en la intertextualidad y en la comparatística textual; asimismo, por lo dicho también en el párrafo anterior, se considera que la crítica más apropiada para tratar del tema es la feminista, basada en la teoría de los *women studies*.

1.3.1. La representación de la mujer

En cuanto a la representación de la mujer, vuelve el eterno femenino, arquetipo de la mujer ideal en la estela de Beatriz, Dulcinea o Julieta, modelos angelicales que en la literatura «se identifican con flores, ángeles, estrellas o vírgenes y que proponen una lectura de mujer mítica que, sin embargo, es el prototipo de la feminidad. Se apoya en una concreta imagen corporal (belleza como dulzura y juventud) y en la naturaleza buena y pura del alma» (Menéndez Menéndez y Figueras Maz, 2013, p.29), a la que se arrima la citada ideología británica del 'ángel del hogar'. La figura de la mujer se suele trazar en relación con el hombre y «casi únicamente en función de sus vínculos personales y familiares (ama de casa, madre, esposa, objeto sexual), mientras que muy pocas veces se incluyen imágenes de mujeres independientes y trabajadoras» (Menéndez Menéndez y Figueras Maz, 2013, p.31). El yo literario femenino está viviendo su primer resurgimiento, adelantando su etapa plena de 1900; es un «informe objetivo de una situación histórica […]. Constituye un fortalecimiento pleno de una de las ideas claves del movimiento feminista: que lo personal es tanto lo político como lo teórico y que, pese a todo, para construir un discurso sensato cualquiera es preciso postular y tener en cuenta el factor subjetivo» (Braidotti, 1991, p. 4).

1.3.2. El género poético

Además de cuentos y novelas originales o traducidos, incluso por entregas, estos periódicos incorporan poemas, de los que muchos sonetos, epigramas y textos más sencillos y de diversión en rima como trabalenguas o adivinanzas. Acerca del género poético en sentido estrecho, la prensa feminista presenta diferentes recopilaciones de obras de autoras reconocidas como Ángela Grassi en España o Erminia Fuà Fusinato en Italia. Los componimientos llevan intrínsicamente la pedagogía y las temáticas de interés femenino del tiempo, aunque su rasgo principal es la amistad intrapersonal y literaria entre las poetizas; es decir que la 'Hermandad lírica' se observa en sonetos dedicados, apoyo y apreciación recíproca. En Italia, las dedicaciones suelen incluir personas reales del entorno de las escritoras o amplían el destinatario a todas las mujeres lectoras.

2. GÉNESIS Y RASGOS DISTINTIVOS

2.1. Génesis y rasgos distintivos: el *Meteoro*

2.1.1. Breve historia del periódico

El *Meteoro* es un semanal que nace en Cádiz en 1844 y trata *De literatura, artes, ciencias, modas y teatros*, como se lee en su subtítulo. Su editorial es *Ex Libris*, publica números sueltos cada semana y hasta que el director José María Gómez se muda a Granada y deja el periódico a unos colaboradores que lo publican y junto con otro semanario que lo incluye, *El Genio*, antes de ser renombrado *El Nuevo Meteoro*, y volver a ser autónomo, adquiriendo nuevas colaboradoras relevantes como Carolina Coronado[2]. Como se publica bajo Isabel II, el contenido refleja el moderantismo del periodo predemocrático. Gráficamente, el periódico no incluye imágenes y presenta el texto dividido en dos columnas, se puede encontrar suelto y mide unas ocho páginas, o en forma de libro, recopilando más publicaciones del mismo año. Con respecto a la literatura, refleja los rasgos de la prensa femenina con actitud literaria, anteriormente mencionados; la sección dedicada a la literatura es muy preminente y avalorada por los ilustres nombres de autores y autoras que escriben por ella.

2.1.2. Características y poetisas de referencia

Por lo que concierne la poesía, *El Meteoro* concede espacios bastante largos, por ende, se aprecian textos de varia longitud y de gran cantidad por cada número publicado. Se alternan armoniosamente poemas escritos por autores y por autoras. Ambos de

[2] *El Meteoro* (Cádiz) [consulta y descarga en línea: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4113910; 19/12/2023].

argumentos como emociones, amistades, familia, sociedad y comparten una intención pedagógica. Para rejuntar las escritoras en dicha prensa femenina, se remite el lector a las dedicaciones de la sección *Amar, es morir* (n. 7º, año tercero, 15 de noviembre de 1846, p.1) en que se observa la dedicatoria a unas colaboradoras que son Ángela Grassi, Amalia Fonollosa, Antonia Mérida y Piret y Manuela Cabronero.[3]

2.2. Génesis y rasgos distintivos: *Le ore casalinghe*

2.2.1. Breve historia del periódico

Le ore casalinghe es un periódico literario ilustrado italiano, por ende, cuenta con profesionales de más áreas como periodistas, escritores y diseñadores; forma parte del grupo editorial Lampugnani, que se especializa en prensa femenina y nace en 1851 en el próspero contexto milanés de amplias miras de una Italia resurgimiental. Primero, crea el bianual más generalista *La ricamatrice*, que ahora se conoce como *Il Corriere delle dame*, después se dedica a mini manuales para el gentil sexo entre los cuales *Guida della famiglia, Guida della ricamatrice, Guida delle ore casalinghe*, antes de centrarse en prensa mayormente especializada por el entorno del tiempo, aquí se halla *Le ore casalinghe*[4]. Es un mensual y se publica en autonomía hasta 1863, después pasa a ser un inserto del *Giornale delle fanciulle* de la misma editorial hasta 1871 (Franchini, 2004, p. 176). Desde 1851 hastta 1863, *Le ore casalinghe* sale suelto cada 30 días en tamaño de bolsillo y en dos libritos forrados que incorporan seis ejemplares, por un total de dos cada año (Franchini, 2004, pp.164 -165). El subtítulo *Di amena letteratura, moda e lavori femminili* sugiere los temas tratados. A la vista, además de las ilustraciones presenta griegas y frisos decorativos que enmarcan las páginas con texto, unas tablas gráficas y partituras musicales que lo completan. Se aprecia una pequeña sección de *errata corrige* que enriquece su valor. Igualmente, es curioso subrayar el cambio en la moneda corriente, es decir los números hasta 1861 llevan la indicación de precio en lira austriaca, mientras que después del mencionado año, empieza a circular la lira italiana, gracias a la Unidad de Italia.

2.2.2. Características y poetisas de referencia

Le ore casalinghe sobresale en su horizonte por su poesía sacra y pedagógico-moral que insiste en los valores de familia, orden, obediencia, caridad, fe y 'educación doméstica'. Por la dirección de la parte literaria, Lampugnani recurre a las personalidades literarias de Arnaldo Fusinato, Teobaldo Ciconi y, a partir de 1856, de Ippolito Nievo

[3] Para un elenco más completo, se aconseja la lectura del libro *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX* (Carmona González, 1999).

[4] Enciclopedia Treccani, editoria e giornalismo: L'Unificazione [consulta en línea: https://www.treccani.it/enciclopedia/editoria-e-giornalismo_(L'Unificazione)/; 23/01/2024].

que incluso les pide que escriban versos con los mismos valores y la misma finalidad formativa (Franchini, 2004, pp. 166-167 y 172). A propósito de las autoras que publican en el periódico, no se puede trazar una compilación completa, a causa de los pseudónimos y del difuso anonimato; de todas formas, destacan las figuras de la mencionada Erminia Fuà por la poesía y Caterina Percoto por la prosa.

3. TEXTOS POÉTICOS DE AUTORAS FEMENINAS

A continuación, se proponen dos poemas por cada periódico por brevedad, elegidos por unos rasgos diferentes: un soneto, un poema por *El Meteoro*; mientras que la selección de los poemas de *Le ore casalinghe* ha sido limitada por el número de ejemplares a disposición, ya que no existen copias digitalizadas y los ejemplares que consultables se encuentras en diferentes sedes bibliotecarias históricas italianas. Se ofrece una paráfrasis de los poemas propuestos, ya que creo que solo se debería traducir poesía hacia el propio idioma.

3.1. Poemas de El Meteoro

3.1.1. En el olvido[5]

En el olvido ya me veis sumida:
¡no mas goze en ideas ilusorias!
que fatigada mente a mi memoria
fascinada en ensueños dividida.

Yo musas yo invoco: de mi vida
sois único placer; mas corta gloria
mi cántiga os dará: mi obscura historia
es a mi patria aun, desconocida.

Sola como la flor en el desierto,
lejana del amor de un grato día,
en el olvido como el ser ya muerto,

Así vive sin paz, sin alegría.
Ni una leve sonrisa el labio incierto,
el carácter demuestra de Maria.
Maria Josefa Zapata.

En el olvido es un soneto (p.7, n.?, año segundo, 10/8/1845) de María Josefa Zapata (1822-1870), autora gaditana y directora de revistas que sobresale por su

[5] Poemas de *El Meteoro* [consulta en línea: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=dca2c266-b569-4101-bbcd-d631ee655a7e&t=alt-asc; 11/01/2024].

feminismo pesimista[6]. La escritora describe la vida triste, atormentada y solitaria del yo poético de sexo femenino en la que el único deleite es la escritura. Es reflejo de la situación general de muchas mujeres del siglo XIX. Está escrito en primera persona, se dirige directamente a las lectoras, retoma el título del v.11 y el v.14 es curioso por el juego literario de no dejar claro si María es la Virgen o figura de la misma autora, como un *senhal*. Destacan los campos semánticos de muerte y oscuridad. A nivel métrico los endecasílabos presentan rima alternada ABAB ABAB CDC CDC.

3.1.2. Improvisiación

A MI SOBRINA VIRGINIA
VIENDOLA DORMIDA EN EL CAMPO

———

IMPROVISACIÓN

Niña de dulce mirada,
de sonrisa encantadora,
que al blando sueño entregada
vas pasando hora tras hora.
¿No oyes las aves trinar
por esta pradera amena
ni a la brisa que al pasar
descompone tu melena?
¿No ves a la mariposa
de color tornasolado
ni a la blanca y fresca rosa
de perfume delicado?
Duerme niña
candorosa,
flor preciosa
de vergel;
Duerme, duerme
pobre el suelo
con el cielo
por dosel.
Goza de esa paz hermosa
y recibe el tierno beso,
que tu madre cariñosa
imprime con embeleso.
En tu boca bella y pura
donde reina la alegría;
¡ay! ya vendrá la amargura
a marchitarla algún día.

[6] Breve biografía de María Josefa Zapata [consulta en línea: https://dbe.rah.es/biografias/55525/maria-josefa-zapata; 29/01/2024].

Yo también cual tu pasé
por esa edad de ventura;
también como tu gozé
de la infancia la dulzura.
  Mas hoy triste
  y afligida
  oprimida
  de pesar.
  No hallé un ser
  que me apreciara
  y calmara
  mi penar.
¿Cuál fue mi crimen? amar.
Si yo amé con desvarío,
y en premio ¿Qué logré hallar?
indiferencia, desvío.
Virginia mía, querida,
si la llama del amor
ha de emponzoñar tu vida
y sumirte en el dolor.
Ese sueño tan profundo
no procures alejar,
y si anhelas ver el mundo….
tiembla, niña, al despertar.

MANUELA CAMBRONERO.
Valladolid 20 de setiembre de 1845.

Improvisación (pp. 2-3, n.ª, año segundo, 19/10/1845) es un poema en verso libre de Manuela Cambronero,[7] escrito en Valladolid el 20 de septiembre de 1845. La autora (1820 -?) es una escritora gallega que reside un tiempo en Cádiz, colaborando con varios periódicos. Es una dedicación a la sobrina Virginia, por lo que adhiere a la temática de la familia, pero también al amor y, seguramente, a la situación de las bodas combinadas del tiempo. El yo contrapone la niñez de Virginia a sus sufrimientos de la vida adulta, llamando indirectamente al tópico del *collige virgo rosas* cuando la invita a viajar al final del poema y en general al *tempus fugit*. Aunque algunos fragmentos repitan «Duerme, niña», la composición feminista es muy profunda, como sugieren los últimos versos y su valor literario se encuentra en los referentes literarios cultos, como 'el sueño' de Sor Juana (2006, pp. 41-44, 64-69) de y la 'llama de amor' de San Juan (2003:408). Sobresalen el color blanco y la flor que designan la mujer ideal.

[7] Breve biografía de Manuela Cambronero [consulta en línea: https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=cambronero-de-la-penna-manuela; 29/01/2024].

3.2. Poemas de Le ore casalinghe

3.2.1. Alla sorella d'uno sposo novello

Il seguente componimento ci fu regalato da una colta signora per adornare le pagine delle *Ore Casalinghe*.
ALLA SORELLA D'UNO SPOSO NOVELLO.
All'ombra d'un chiostro, di muschio vestito
Modesto romito – crescevami un fior:
Più bianco del giglio, spandeva daccanto
Un vergine e santo – profumo d'amor;
E in mezzo alle foglie, soave siccome
Il bacio d'un angelo spuntava il tuo nome.
Quel fior mi posa -tuttora sul cor;
Né i gaudi del mondo, le feste, le danze,
Le caste fragranze – l'offesero ancor;
Ma in mezzo alle foglie, lucente siccome
Il dì che fu scritto, vi leggi il tuo nome.
Ed or che a'tuoi lari la sposa novella
D'un'altra sorella – ti reca l'amor,
Quel dolce ricordo del giovine Aprile
Amica – mi stacco dal cor,
Perché della sposa tu intrecci alle chiome
Quel candido fiore che porta il tuo nome!
Un'amica di collegio

El poema se dirige en el título a la hermana de un esposo recién casado; antes del título se menciona que el poema fue ofrecido por una señora anónima. Por lo que se refiere al contenido, se describe una flor que se encuentra a la sobra de un claustro hay una flor solitaria. Esa flor se describe como más blanca del lirio que perfuma de un amor virgen y santo; se halla entre las hojas, es suave al igual que el beso de un ángel y brotaba el nombre de la hermana del esposo. Aquella flor mirada con amorosa cura perdura en el corazón del yo poético. Expresa que ni los gozos mundanos las fiestas, las danzas, las castas fragancias le ofendieron más. Pero entre las hojas, luciente tal como en el día que fue escrito, lees tu nombre. Luego, explica con los 'lares', divinidades romanas del hogar, que la hermana ahora tiene en casa la esposa recién casada que la va a amar como otra hermana. En nombre del recuerdo de la primavera y de la amistad entre mujeres gentiles, le deja esta mujer y se aleja ahora que a ella ya le trenza el pelo. La flor del poema lleva el nombre de la hermana del esposo.

Este poema procede del vol. II de *Le ore casalinghe* de 1852 y es una invitación a una hermana de un esposo recién casado, a cuidar del amor de la pareja, ayudar, convertirse en una hermana para la esposa y promover el embarazo. Destaca la predominancia del color blanco de inocencia y pulcritud. Se observa la presencia de flor y ángel, que surgieren un modelo de mujer ideal: la hermana del esposo también debería

encarnarla. A lo largo del poema, el yo se refiere a su destinatario como 'amiga gentil'. A nivel métrico, se trata de versos de arte mayor de diferente medida, con rima irregular.

*3.2.2 A Teobaldo Ciconi**

Quando la coronata arpa di fiori,
Che la rugiada del mattin lambi
Versa ondeggianti i numeri sonori
Al colorarsi d'un sereno dì –

E la madre conforta, o canta mesta
La poverella tratta a mendicar:
Il mio bambin dalla ricciuta testa:
Italia e Roma, le montagne e il mar,

Sento improvviso un fremito per l'ossa;
Sento addoppiarsi il battito del cor:
È la facella della vita scossa
Da Magnetico spirto animator.

Negli ampi spazii teco idealmente
Campi trasvolo, selve, e i laghi, e il Po.
Dorati sogni illudonmi la mente,
Immagini di un ben, che non godrò.

Le mie fanciulle sì innocenti e bionde
Parlan, poeta, parlano di Te:
Loro una voce di lontan risponde
Che le pallide guance arrosir fe' –

*Questi versi gentili e spontanei appartengono ad una colta signora del Friuli, la cui modestia si compiace dell'anonimato; alludono alle ultime poesie morali del Ciconi pubblicate nella *Ricamatrice* e nelle *Ore Casalinghe*.

En *A Teobaldo Ciconi* se expresa con un asterisco que estos versos gentiles y espontáneos pertenecen a una culta señora de Friuli (región italiana) que prefeiere el anonimato; aluden a los últimos poemas morales de Ciconi previamente publicados en *La ricamatrice* y en *Le ore casalinghe*. En cuanto a la paráfrasis, se describe cuando la coronada arpa de flores, que el rocío de la mañana lame, vierte ondeantes numerosos sonidos al colorarse de un sereno día. Una madre conforta o canta triste intentando mendigar. Se dirige a su niño con el pelo rizado, mencionando Italia, Roma, las montañas y el mar y externando que siente un temblor de huesos repentino, que se redobla el latido de su corazón. Este doble latido es la llama de la vida movida, es su magnético espíritu animador. El yo imagina trasvolar idealmente amplios espacios, campos, selvas, lagos y el Po, mayor río italiano. Unos sueños dorados iluden su mente,

le hacen imaginar un bien que no puede alcanzar. En la última parte se refiere al poeta diciendo que sus muchachas, aun rubias e inocentes hablan de él, indicado con mayúscula. Y de repente una voz de lejos les responde y hace que sus pálidos pómulos sonrojen.

A Teobaldo Ciconi (vol. I, 1851) es una composición en respuestas a otras desgraciadamentes no disponibles ni para una consultación física, no obstante se entiende que aquí se expresa lo que siente una madre cuando da luz a un niño, una emoción que cambia la vida, pero que otras no pueden sentir nunca. Es decir, se aborda una temática muy dolorosa con mucha elegancia y sin polémica con respecto a Ciconi que parece no haber entendido o explicado bien el proceso. Asimismo, es muy relevante que las mujeres levanten la voz para hablar de sus propios temas, de forma promujer y no antihombre como vemos en esta ocasión. A nivel formal, el presente poema está formado por cinco cuartetos de endecasílabos con rima alternada ABAB CDCD.

4. ANÁLISIS COMPARATIVO

4.1. Aspectos similares

Tanto los poemas de *El Meteoro*, como los de *Le ore casalinghe* enfrentan diferentes aspectos relacionados a la vida de las mujeres escritos con intención pedagógica. Se describen sentimientos y se hace referencia a la educación doméstica de la mujer. Los poemas de las revistas, dentro y fuera de los poemas elegidos, comparten la tendencia de presentar dedicaciones, seudónimos y referencias a otros poemas o poetas y alusiones a la religión. Entre los aspectos formales, se aprecian versos de arte mayor de medida irregular. La rima se revela secundaria con respecto a la intención y a los tópicos de los poemas. Sin duda, el feminismo es clave y se enfrenta de manera a la vez directa y a la vez celada. Se repiten los elementos del color blanco, de la flor, del amor y de los sentimientos en general y el verbo gozar. Asimismo, no sobresalen relevantes figuras retóricas además de la metáfora, seguramente por el contexto de analfabetismo entre las lectoras que a lo mejor podían entender los poemas si alguien se prestaba a leérselos. Por último, en ninguno de los poemas se ha necesitado mencionar a hombres para comunicar entre y para mujeres.

4.2. Elementos propios

Por lo visto en los poemas seleccionados, la intención comunicativa de *El meteoro* es más íntima e indirecta, mientras que en *Le ore casalinghe* es pública, directa y fuerte; este aspecto contrasta con la inseguridad y la falta de autoridad de la poetizas italiana de firmar sus poemas. Otro aspecto distintivo es la longitud de los poemas, preponderante

en *El meteoro* que, como mencionado ofrece una sección amplia de casa número a la literatura. Siempre en el periódico español se encuentra más atención a la rima, que en *Le ore casalinghe* se pierde; y preponderancia de verbos y proposiciones cortas y coordinadas. En el titular italiano sobresalen numerosos adjetivos, irregularidad en la puntuación y la presencia de algunas subordinadas causales y referencias espaciales.

5. CONCLUSIÓN

En conclusión, a mediados del siglo XIX, la prensa femenina es un canal fundamental para la educación de las mujeres que se desarrolla de manera paralela a la creación de nuevas escuelas y sublevaciones populares. Esa se inspira a los ejemplos franceses e ingleses, y con ella aparecen revistas que tratan de literatura, revistas ilustrada y, sobre todo, las bases del feminismo. Por ende, se anticipan de forma moderada los ideales del movimiento que se desarrollará solo en 1900, adelantando el deseo de cambio y la necesidad de investigar el género femenino, su papel en la familia y en la sociedad del tiempo. En la literatura y en concreto en los poemas recopilados en revistas se abordan temas inherentes a la vida de las mujeres, a la posibilidad de expresar su pensamiento y con el fin de facilitar su autonomía y arbitrio. En la poesía la mujer se representa de forma angelical, se le acercan los símbolos de flores, ángeles, estrellas o vírgenes; sus autoras son pionera de la intención pedagógica y de la voluntad de tratar temáticas de interés femenino del tiempo. Las composiciones de esta época suelen ser dedicadas tanto en Italia, como en España con la 'Hermandad lírica. Los periódicos seleccionados proceden de dos vibrantes ciudades del periodo resurgimental: *El meteoro* es de Cádiz y *Le ore casalinghe* es milanés. Después de analizar dos poemas por cada revista, se han trazado los rasgos comunes; que, además de los mencionados, estos son: la centralidad de las emociones, la preferencia de versos de arte mayor, la prioridad dada a los tópicos feministas, el color banco, el verbo gozar y el uso de la metáfora. En breve, el estudio de los textos poéticos dentro de la prensa ha sido una revelación inesperada de autoras que refleja la realidad del tiempo y se puede adoptar como hilo conductor para profundizar en décadas posteriores, a medida que avanza el movimiento. De esta forma se conocen también escritoras que no han permanecido en el canon y cuyos poemas tienen valor literario.

OBRAS CITADAS

Ballarin Domingo, P. (2010). «LA EDUCACIÓN DE LA MUJER ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX». *Historia de la educación* n.8, pp. 245-260.

Braidotti, R. (1991). «Teorías de los estudios sobre la mujer: Algunas experiencias contemporáneas en Europa». *Historia y Fuente Oral*, n. 6, pp. 3-17.

Cagnolati, A. (2016). «Desde la moda al feminismo: mujeres y prensa pedagógica (Italia, s. XIX)». *Innovación Educativa*, n. 26, pp. 29-46.

Cantizano Márquez, B. (2004). «La mujer en la prensa femenina del XIX». *Ámbitos*, n.11-12, pp. 281-298.

Chianese, G. (1980). *Storia delle donne in Italia: 1800-1980*. Guida.

Cruz, Juan (2003). *«Cántico espiritual» Poesía completa*. Editorial Planeta S.A.

Cruz, Juana Inés (2006). *Primero Sueño y otros escritos*. Aulatlántica, Fondo de Cultura económica.

Franchini, S. (2022). *Editori, lettrici e stampa di moda: giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle Dame» agli editori dell'Italia unita*. Franco Angeli.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.

Menéndez Menéndez, M. I. (2009). «Aproximación teórica al concepto de prensa femenina». *Comunicación y Sociedad*, n. 2, pp. 277-297.

Menéndez Menéndez, M.I. y Figueras Maz, M. (2013). «La evolución de la prensa femenina en España: de La Pensadora Gaditana a los blogs en Comunicació». *Revista de Recerca i d'Anàlisi [Societat Catalana de Comunicació]*, n.30, pp. 25-48.

Offen, K. y Ferrandis Garrayo, M. (1991). «Definir el feminismo: Un análisis histórico comparativo». *Historia Social*, n. 9, pp. 103-135.

Pecharromán de la Cruz, C. (2020). «Oficio de periodistas: mujeres en el mundo masculino de la prensa del siglo XIX». *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, n.12:1-20,2022

Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (1952) «Historia Supersónica de la poesía española escrita por mujeres», en *MUJERES desde contextos espaciales y temporales dispares (Triviño Cabrera ed.),* Diputación de Cádiz.

SITOGRAFÍA

Analfabetismo en Italia desde 1861 [consulta en línea: http://www.bibliolab.it/scuola/analfabeti_italia.htm; 13/01/2024].

Biblioteca Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», [consulta en línea: https://bertarelli.milanocastello.it/it/content/biblioteca; 30/01/2024].

Breve biografía de Manuela Cambronero [consulta en línea: https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=cambronero-de-la-penna-manuela; 29/01/2024].

Breve biografía de María Josefa Zapata [consulta en línea: https://dbe.rah.es/biografias/55525/maria-josefa-zapata; 29/01/2024].

El Meteoro (Cádiz) [consulta y descarga en línea: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4113910; 19/12/2023].

El Meteoro [consulta en línea: https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=dca2c266-b569-4101-bbcd-d631ee655a7e&t=alt-asc; 11/01/2024].

Enciclopedia Treccani, editoria e giornalismo: L'Unificazione [consulta en línea: https://www.treccani.it/enciclopedia/editoria-e-giornalismo_(L'Unificazione)/; 23/01/2024].

EL MITO DE CARMEN: DE UNA MUJER DEMEDIADA EN JOSÉ LÓPEZ PINILLOS (1911) A LA ALEGRÍA DE VIVIR EN ANTONIO GALA (1988)

Míriam Povedano Navas
Universidad de Córdoba

1. LA CONFIGURACIÓN DE UN TIPO

El desarrollo del arquetipo de Carmen se encuentra fuertemente coligado a los viajeros románticos con la novela de Mérimée (1845) y la ópera de Bizet (1874), quienes han configurado el imaginario colectivo con la figura de un personaje femenino caracterizado, según Gordillo Álvarez (2010), por la seducción, la perversidad, la libertad, la fatalidad, la modernidad y el exotismo, pero no hemos de obviar que la llegada de los europeos afincados en el movimiento romántico parte de un interés por retratar el aire primitivo, pintoresco y exótico que representaba la España del XIX frente al desarrollo industrial y urbano del resto de Europa. Se fijarán en el personaje de la cigarrera incluso antes de su llegada a territorio nacional, pues atendiendo a Utrera Macías (2010, p. 35)

> el nombre de la cigarrera aparece en la propia obra de Mérimée (*Cartas de España*) referido a una moza, camarera en cierta venta murciana, por nombre Carmencita, en quien se daban las características de gitana, bruja y prostituta. Tales aspectos constituyen recursos de interés para el autor incluso antes de su venida a España; en su teatro se ofrecen claros antecedentes de personajes caracterizados por su exotismo gitano o morisco o mujeres cuya condición gitana y su temperamento poderoso les permite ejercer la brujería, en unos casos diciendo la buenaventura, en otros cantando quedamente una canción, ya sea a una mujer, ya a un hombre.

En consecuencia, Carmen será encumbrada como el mito femenino español por excelencia, llegando, en palabras Virginia Guarinos (2011), a exaltar sus sentimientos y emociones con el afán de idealizarla. A estas características, ha de sumarse «la importancia de Carmen como trabajadora, sindicalista y mujer libre, no dependiente

económicamente ni del marido ni de sus amantes […] [que] ha ido construyendo el mito poco a poco a lo largo del XX» (Guarinos, 2011, p. 99).

A pesar de incardinar el origen de Carmen a la obra de estos franceses, el arquetipo tiene su raíz en la tradición española, tal y como avala Navarrete (2010), debido a que todos los tipos que plantea la obra de Mérimée ya estaban presentes en la literatura española del XVI y XVII gracias a la picaresca. Si se intenta establecer precedentes anteriores en nuestros territorios, resulta cuanto menos llamativo la ligazón de Carmen con la *Gitanilla* de Cervantes, debido a que según Navarrete (2010), esta sería una clara antecesora, suponemos por el gitanismo del personaje cervantino y la conversión de Juan de Cárcamo.

Más allá de los Siglos de Oro, el arquetipo de Carmen, que se sitúa entre la cigarrera y la gitana, lo encontramos en las apreciaciones que se hacen en *Los españoles pintados por sí mismos* y *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, con visiones que, en cierta manera, nos obligan a repensar la imagen de la cigarrera porque se aleja mucho del jolgorio, la alegría y los cantos, debido a que la Fábrica de Tabacos era una forma de sustento frente a la penuria social. Lugares donde las mujeres soportan duras condiciones de trabajo, aunque al mismo tiempo impongan el igual de libertad al verse fuera del ámbito privado. Así, en *Los españoles pintados por sí mismos* se dice de la cigarrera:

> El rumor producido necesariamente por tres mil o más mujeres que hablan, o disputan (que en eso no sé yo a cuántos andaríamos de sinonimia) cesa en el momento de entrar en la fábrica la última operaría. El silencio más profundo reina luego en el interior del establecimiento; parece imposible que en 101,436 pies superficiales se encierren tantas mujeres, y que no se oiga otra cosa aun dentro de los mismo[s] talleres, que el ruido monótono y continuo que hacen las tijeras, al desempeñar una de sus misiones sobre la tierra, o al caer sobre las mesas de la labor (1851, p. 309).

La cigarrera no solo se enfrenta a esta situación laboral, sino que es juzgada moralmente por encontrarse fuera del espacio destinado para ella y debe afrontar las arduas vivencias al frente del hogar porque en las Fábricas no comenzaron a trabajar mujeres solteras y jóvenes hasta finales del XIX (Barrientos Bueno, 2010), de modo que muchas eran madres y tenía familias a las que cuidar como se narra en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*:

> Para que una mujer gane esos tres míseros duros, tiene que abandonar de madrugada su hogar, que pasarse el día fuera de él; la criaturita recién nacida se quedó llorando; el fuego no se encendió, no se lavó la ropa; y al volver a su techo. Rendida de cansancio, después de andar quizá legua y media o dos leguas, no fue lícito a la cigarrera tumbarse en el catre fementido o en el mal jergón de hoja, sino que hubo de guisar la cena, de salir tal vez al río, para poder mudarse camisa al día siguiente (1881, p. 800).

De este modo, la Real Fábrica de Tabacos y las cigarreras solo parecen ser el pretexto necesario para resaltar el exotismo que despertaba la libertad del tipo, pero la Carmen que la tradición ha construido se sitúa mucho más cerca de la imagen de gitana en aspecto y comportamiento: «Cuando la *Pelra* llega a tener quince años es hermosa, porque no hay mujer fea a semejante edad, y porque las Gitanas llevan en el pecho un volcán, cuyo calor se siente a muy razonable distancia. Entonces es fácil perder el juicio y volverse locos por ellas» (1851, p. 118).

El tratamiento del arquetipo estará mucho más cercano a la gitana, pero en las dos obras que nos proponemos analizar no ha de omitirse los rasgos estilísticos, estéticos y la perspectiva individual de cada autor por ser determinantes en la configuración de su personaje femenino. Tanto es así, que en el caso de López Pinillos el arquetipo será degradado hasta parecer no pertenecer a la tradición del mito y en el caso de Gala será más Carmen que la propia Carmen.

Comenzando por el escritor sevillano, Flores Ruiz (2005) señala la raigambre regeneracionista del autor en su afán por la revisión de los tópicos sobre Andalucía, sus carencias y marginación, así como el primitivismo e inmovilidad que la rodean, creando personajes femeninos que son «marionetas-víctimas del sistema social o la personificación de sus disfunciones. En los ambientes opresivos y asfixiantes que crea, no caben tipismos ni sueños de independencia, sólo hay lugar para la sórdida tarea de sobrevivir» (Flores Ruiz, 2005, p. 19). Todo ello bajo la influencia de la Generación del 98 en su idea de cargar contra «el flamenquismo, la brutalidad y la injusticia social» (Torres, 1998, p. 165), delimitando una novela cuya finalidad parte del interés por desenmascarar los tópicos sobre la vida del torero, donde el personaje de Salud pasará a un segundo plano convirtiéndose en una víctima más de todo aquello que se pretende denunciar.

En cambio, Antonio Gala apuesta por un teatro subversivo, político, responsable a través del que ansia eternizarse como escritor con personajes arquetipo y la espontaneidad en su obra. A ello, hemos de sumar el predominio de temas como el hombre con sus inquietudes que se vuelven existencialistas, la esperanza frente a la imperfección que conlleva el fracaso, el amor como redención, la muerte como vía de perfección y en oposición al anterior, el destino de España y la libertad (Martínez Moreno 1987), aunque esta última entronca con el principio de autorregulación y maduración personal porque solo se es libre cuando se es uno mismo (Robertson, 1990). En definitiva, el teatro de Gala se cimenta, según Romera Castillo (1996), sobre temas universales sustentados en dicotomías que permiten al espectador reflexionar sobre los hechos.

2. LA MIRADA REGENERADORA DE UN ARQUETIPO

Las águilas: de la vida del torero es un retrato en clave de condena de la España pintoresca y taurina de principios del siglo XX en la que el protagonista, José, sufre los avatares y reveses del sueño del triunfo. Un hombre cuya vocación se encuentra lejos de la tauromaquia, pero su ambición acecha la necesidad de prestigio, cual toro que sale por la puerta de toriles, viéndose rodeado, además, de una cuadrilla dispuesta a potenciar sus envistes de éxito en un panorama de excesos y envidias entre toreros, donde el protagonista pasa de mochuelo a águila, aunque predestinado al abismo y al fracaso que lo condenarán al suicidio, no sin antes haber realizado una faena digna de remembranza como buen toro bravo, siendo la amputación de una pierna el estoque final que lo manda al albero de la desidia vital sin mulas de arrastre.

En torno a él, pulula una heterogeneidad de personajes que no solo reflejan el funcionamiento del mundo taurino, sino que ahondan en la configuración de una sociedad marcada por el honor, donde la figura femenina quedará relegada a un segundo plano bajo la visión del narrador y con intervenciones superfluas «porque la redefinición de la mujer implica la reconstrucción social del hombre y de su discurso, el inquietante germen de una nueva realidad social» (Flores Ruiz, 2005, p. 13). Salud se configura sobre la base de la cigarrera al ser este su trabajo y hace gala de cierta libertad de elección que queda diluida con su final, pero, especialmente, se aprecia cierta brecha con la imagen del mito de Carmen porque ese componente salvaje es sustentado por una raíz gitana que esta protagonista no posee, ciñéndose al deseo marital y social.

La condena al segundo plano del personaje femenino aparece desde el propio título en el que se obvia cualquier tipo de referencia a ella, hecho nada característico cuando se tratan de arquetipos, reescrituras o reinterpretaciones, lo cual nos lleva a redundar en el abismo entre Salud y Carmen. Además, la primera alusión a ella se produce en la página ochenta y siete, es decir, en el cuarto capítulo o lo que es lo mismo, casi a la mitad de la obra si tomamos como referencia la estructuración en once capítulos del libro. A ello hemos de sumar, que esta intervención se limita a una descripción del narrador de la historia porque no escucharemos a Salud hasta diez páginas después.

Ese narrador comienza dibujando a una mujer tímida, recelosa y sumisa: «A Salud, que se había quedado en el pasillo, la llamó cariñosamente Dolores. […] Salud, disimulando su rubor, apoyóse en el quicial de la puerta» (López Pinillos, 1967, p. 87) para proseguir con una imagen de mujer fuerte y astuta acostumbrada a la desventura, en la línea de la cigarrera: «era la pitillera más garosa, más atrevida, más ágil de pico y más suelta de manos de la Fábrica, apelo a su ingenio apicarado para defenderse» (López Pinillos, 1967, p. 87) que sucumbe ante la mirada masculina buscando refugio en la que debería ser su suegra: «después de gritar unas procacidades sin chiste, se refugió junto a Dolores, atolondrada y confusa» (López Pinillos 1967, 87). En definitiva, un personaje

que, aunque posea los matices de la libertad cigarrera, se diluye ante la virilidad y la impostura social, como bien refleja la primera descripción de ella, pues en la misma se conjuga un halo de libertad y elección con la más prudente de las virtudes, ya que no ha de obviarse cuán importante era mantener la honra y la castidad en favor de un futuro matrimonio que prolongase ese pacto que sustenta la institución social. Por consiguiente, Salud no duda en ningún momento que tras sus modales de fiereza en la libre elección y comportamiento deben salvaguardarse las formas:

> Era Salud una hembra orgullosa y bravía, cruda al hablar como una hetaira, y prudente en sus acciones como una monja, a los que, engañados por su lenguaje irreflexivo, dudaban de su castidad, poníalos a raya con un gesto de emperatriz, y a los que, espoleados por la duda, permitíanse algún escarceo manual, los castigaba a bofetones, con la intrepidez y el vigor de una leona. Diéronle fama de esquiva los infinitos moscones a quienes apartó de su camino; la motejaron por su dureza de corazón los hidalgos que riéronse con buen fin, decididos a llegar al casorio, y la criticaron por su altivez irónica, por su humor agresivo y por su travesura sarcástica todos los que sufrieron los tiros de su inagotable mordacidad (López Pinillos, 1967, pp. 87-88).

Esta primera descripción de la protagonista, da paso a una focalización en sus atributos físicos que mucho nos recuerdan a la Carmen de Mérimée con los labios rojos y los ojos negros como principal rasgo caracterizador del arquetipo, pero, de nuevo, más allá de cierta belleza nos sitúa frente a atributos actitudinales como su predilección por la seducción que implica la insinuación o la pasión abrasadora de sus ojos, aunque cobra especialmente relevancia el sentimiento condenatorio que el propio personaje parece asumir en boca del narrador al postular la vergüenza por tener voz, que entronca con el protagonismo y el posicionamiento del personaje femenino que durante toda la tradición se había limitado a ser la otra mitad o la amada que calla y se sacrifica esperando a un héroe masculino, lo cual indirectamente es cuestionado por la presencia de dos líneas interrelacionadas por una figura anafórica para enjuiciar el comportamiento desvergonzado y el apasionado:

> Era espigada, carilarga, llenita, con los pechos recogidos y las caderas rotundas; tenía las manos y los pies breves y el talle de una esbelta robusta, y sabía contradecir con lo que parlaban sus ojos lo que insinuaba o decía su boca. Que era más roja que la grana, tal vez porque la avergonzasen las desvergüenzas que escupía, como sus ojos eran negros, tal vez porque los carbonizó la lumbre milagrosa de su espíritu (López Pinillos, 1967, p. 97).

Esta presentación física, enlazada con la imagen del referente primigenio, da paso a la voz de Salud, aunque el propio narrador le cede la intervención diciendo: «Minutos después que *Josele*, arrebolada y ardiendo en malicias, entró en el patizuelo y le acometió» (López Pinillos, 1967, p. 97), por lo que la imagen del personaje femenino juega entre el intento de mantener el orden social y el enjuiciamiento que suponen la presencia del

mal y el diminutivo en referencia al espacio que se convierte casi en un despectivo al dejar entrever que las sensaciones de Salud son más exuberantes que el propio lugar. Sus palabras en la senda de la seducción y el galanteo transitan también en la carretera de la mujer del torero preocupada: «¡mia que eres litri, soso y tabardillo!... Pegas una estocá, se me figura a mí que con más mieo que vergüenza. Bienes en camiya y tó, como si te hubian dao er santolio […] y a las diez o dose horas, se ba er muerto por esos mundos a pintá la sigüeña. Si que eres un fenómeno, hijo mío; pero de poca lacha» (López Pinillos, 1967, p. 98).

Probablemente, lo más destacado de esta primera conversación sea el conocimiento del encuentro amoroso: «desde que te acabaste de espelotá, tienes un mieo de subí ar poyetón, que estás que muerdes» (López Pinillos, 1967, p. 98) y el intento de juego sexual que establece Salud: «Pos sí que quisá me haiga enamorao. ¡Cómo eres tan rejacarandoso y tan requetebonito! Ayé, con la taleguiya coló de rosa bordá en cac, estabas pa chiyarte, y hoy, al verte tumbao en la carretela, daban ganas de echar un biba…» (López Pinillos, 1967, p. 99), aunque la escena concluye con la asimilación de la mujer a las víboras y la comparación con una corza, dos atributos que ejemplifican la dualidad que circunda al personaje en tanto que puede ser veneno y libertad.

Una mujer entregada al amor como es Salud hace que se sitúe en un segundo plano frente a los devaneos taurinos de José. Tanto es así que se dice: «comenzó a sentir agudos ataques de melancolía, que acedaron más su genio, e hízose, a la vez, más cuidadosa de su persona» (López Pinillos, 1967, p. 125) que refleja el cambio de actitud ejemplificado en la siguiente conversación entre enamorados de la que tenemos cuenta, al mostrarse esta más esquiva frente a las preguntas de José y, especialmente, ante sus insinuaciones:

> —Las güenas mosas, no. Y las que ban ar poyetón, como tú, menos. Me da lástima.
> […]
> —¿Ar poyetón? Pero, tú, ¿qué te has figurao? Tú, ¿te crees que me voy a solibiantá por esa pamplina?... ¡Si tengo los hombres así, por los dedos, a osenas y a miyares!... ¡Si no me avío con ningún pretendiente por temó de que sea tan alabansioso y tan cochino como tú! Y anda ya y que te maten, y riete de tu agüela, que soy yo mucha persona pa que rías de mí.
> Y durante unas semanas no se rió, porque la cigarrera deciodióse a no volver a su cuarto, y porque, cuando él pudo salir, restablecido, le esperaba el coche para llevarle a la estación (López Pinillos, 1967, pp. 129-130).

Esta postura se prolonga al resto de sus encuentros que cobran cierto toque de asistencia al introducirla en la ética del cuidado marital: «un día, al regresar de la fábrica la cigarrera, se marchó la «señá» Dolores, dejándola al cuidado de José» (López Pinillos, 1967, p. 151) a través del cual se hace patente esa variación actitudinal y lingüística en

favor del mutismo, las intervenciones breves y unas palabras más serias y refinadas de las cuales José da cuenta: «No eres tú cormigo lo que eras. Paeses otra mujé» (López Pinillos, 1967, p. 152). La trasformación se debe a la actitud enamorada de la protagonista porque el no saberse correspondida con certeza la desequilibra.

Ya no estamos ante una cigarrera dibujada por Mérimée, sino ante una mujer de entre finales y principios de siglo que con un halo de esperanza en el corazón aguarda a ser correspondida al afirmar que no insulta al amado porque «pa insurtar a uno es necesario mucho odio, y yo no te odio, o mucha sastifasión y mucha confianza» (López Pinillos, 1967, p. 152), elemento del que claramente prescinde, más aún cuando ella misma pregunta a José si la quiere y concluye con un acto de cierta bravura ante el atisbo de la imposibilidad: «pos cúrate, y piensa, si debes pensá, y comunícame después lo que desidas. Hablaremos, hombre. Hablaremos… y nos reiremos los dos» (López Pinillos, 1967, p. 153).

El mutismo y la desgana de Salud vienen bien avalados por la actitud del que puede llegar a ser su marido y sus declaraciones en las que niega la mayor, de ahí la reticencia que va copando al personaje. El entorno taurino de la joven promesa se ha dado cuenta de los devaneos que este tiene con la mujer y los califican en unos términos amatorios que José decide rebajar y negar públicamente bajo el amparo del cuestionamiento del modelo de mujer:

> —No había yo caio, don Merquiade. Mejó es no comé que no hablá. Sí, señó.
> —Y si no, pregúntaselo a tu vecinita.
> —¿A mi besina?
> —A tu vecina, a Salud.
> —¿Por?...
> —Porque delante de ti, si fuese muda, reventaba.
> —Pos mu poquito charla ahora.
> —Tú sabrás por qué.
> —Don Merquiade, me paese que ba usté equivocao. Entre Salú t yo no hay ná. Salú es mu boconsiya y mu alegre, y pa que yo me encandile con una mujé de güena manera, tié que se un catafarco por la seriedá.
> —Y ¿para qué tanta seriedad? Una mujer alegre, ¿no puede ser honrada?
> —Sí, pero con una honradé que a mí no me peta (López Pinillos, 1967, p. 163).

La consecuencia de esta actitud pasa por la ausencia de Salud en la vuelta a los ruedos de José. Todo un alarde de libertad y dignidad que lleva al hombre a negarla, pues dice que «maltrató a Salud para defenderla de su propia irreflexión y para que sus coqueteos no perjudicaran su buen nombre» (López Pinillos, 1967, p. 195). En definitiva, un menosprecio más a una mujer que parte del arquetipo de la independencia cigarrera al referirse a ella como «un cacho de barro, una mujer del arroyo, desvergonzada y brutal, y merecía que la tratasen como a una bestia» (López Pinillos,

1967, p. 195) concluyendo que toda fémina debe circunscribirse al paradigma de la rectitud bajo la mirada masculina y social de la honra y el acatamiento porque cualquier conducta de rebeldía la sitúa fuera de los modelos aceptados, lo cual se transmite a la última conversación que tenemos de la pareja en la feria con un comienzo deambulante y superfluo que no termina de arrancar en la intención del torero de cobrarse su particular venganza contra Salud, aunque la primera recriminación en tono sarcástico prosigue con los celos de la cigarrera por la relación de José con una bailaora y culmina en la entrega amorosa sobre la que revolotea la deshonra:

> A Salud, que pensaba formular mil preguntas, la acometió una impertinente tosecilla que la hizo temblar y que la humedeció los párpados. Y desde entonces, perdieron sus ojos la limpieza y la alegría. Nublados y calenturientos estaban al mirar a José cuando con dulce violencia la conducía del corredor a la alcoba; sombríos y espantados, al despedirle; torvos, horas después, al espiar el rostro sereno de su madre, y empavorecidos, avergonzados y tristes todo aquel día y muchos días más. Y no recobraron su sereno fulgor, ni al contemplar una tarde a la 'señá' Dolores y a la 'señá' Caridad, que la hablaban de boda y que reprendíanla por su discreción exagerada; pero si aquella tarde no resplandecieron, dejaron caer el rocío de sus lágrimas sobre la flor de una sonrisa (López Pinillos, 1967, p. 201).

Una cigarrera que se guió por la libertad de amar, pero que acabó con sus principios en las redes de ese mismo amor que parecía condenarla a la desidia y culpabilidad que iban reflejando sus ojos negros a medida que se producía su descenso al infierno al saberse responsable de su propia falta en los brazos de un toro condenado al matadero, donde la insinuación del matrimonio era la banderilla que recordaría siempre la sangre derramada en el pecado y las lágrimas el agua que nunca la redimirían de su yerro porque Salud «acaba siendo víctima de esa misma Andalucía que se construye sobre falso oropel, del primitivismo de sus estructuras y de la ignorancia y rusticidad de sus personajes» (Flores Ruiz, 2005, p. 234).

3. LA NUEVA MIRADA DE CARMEN

Comenzaba la temporada de estrenos en los teatros de Madrid allá por el año 1988 y aparecía en cartelera la obra de un dramaturgo independiente y consagrado en las letras del tardofranquismo y la Transición democrática. *Carmen Carmen*, fruto del deseo de Antonio Gala de tratar uno de los arquetipos femeninos más famosos de la cultura española, se representaba sin dejar sobre las tablas esa huella de Mérimée o Bizent, creando un «mito reinventado y actualizado» (Guarinos, 2010, p. 267) que se hace patente desde el título con la reduplicación del nombre de la protagonista

concediendo gran fuerza expresiva al personaje como todos los creados hasta el momento:

> Yo tenía desde siempre mucho deseo de trabajar ese mito femenino que es Carmen, frente al mito masculino, que es don Juan, ambos muy tratados en el extranjero, y el don Juan naturalmente entre los españoles. El mito de Carmen, sin embargo, siempre ha sido tratado por los extranjeros y nunca por los españoles. Yo me he acercado mucho a ella. Se llama Carmen también de apellido. El nombre se repite para que sea más Carmen que nadie. Significa la alegría de vivir a la que matan y sacrifican todos los amantes que va teniendo. Pero naturalmente, ella sigue viva hasta el final, hasta que la meten en la cárcel con todos los que han matada a Carmen y se ha dado cuenta que ha preferido el éxito, el dinero, el poder, el orden, el amor y la vida que significa Carmen (entrevista con Patricia O'Connor en *Estreno II*, 2, otoño [1976], pág. 28 en Romera Castillo, 1996, p. 97).

Partiendo de esta necesidad, el autor cordobés construye un personaje femenino que se presenta por sí mismo magnificando su personalidad. Y es que, como bien señala Guarinos (2011), el paso de la novela al teatro requiere ciertas adaptaciones, entre ellas la caracterización de los personajes, lo cual se solventa en el caso de Carmen Carmen a través de una presentación en la línea musical de la protagonista, donde se enfatizan en todo momento los ideales del personaje: vivir en libertad. Pero, más allá de ello, la figura femenina establece una dicotomía entre lo aceptado socialmente para una mujer y su realidad a través del juego con el nexo adversativo y el causal que imponen una ruptura hacia el predominio de sus ideales.

Si en un primer momento la presentación arranca con un verbo en subjuntivo, enfatizando doblemente en la condición del deseo que se repite en las dos estrofas por la consecución aparentemente de los valores prefijados. Todo esto da paso a una realidad deformadora en tanto que al ser un arquetipo de mujer no aceptado —es la sombra del don Juan— solo puede conseguir la imperfección de un hombre si es que llega a alcanzarla, puesto que la anáfora de la conjunción condicional nos predice su futuro. Además, en esta presentación predicará sus más férreas concepciones vitales que determinan la relación con cada uno de sus amantes, enfatizando en la bondad humana, la igualdad, el desapego a lo establecido y la libertad, de manera que se configura su canto a la vida en los versos finales, compuestos por cuatro verbos en infinitivo que imprimen cierta atemporalidad y antecedidos por el sustantivo «corazón» que definirá su posicionamiento en la dicotomía razón-sentimientos:

> Quisiera un buen marido general,
> llamarme doña Concha y serle fiel,
> comer sin engordar,
> tener un dineral
> y un Rolls.

Pero me llamo Carmen Carmen

Creer quisiera en la televisión,
sentirme ombligo de la Humanidad,
jugar al golf, rezar,
abanicarme y ser
feliz…

Pero me llamo Carmen Carmen

Si encuentro un hombre tuerto
lo miro del perfil que tiene el ojo.
Si le falta una pierna
lo acompaño del lado que no es cojo.
Al viudo que viste de luto
lo consuelo vistiéndose de rojo.
Y al manco de una mano
le concedo la mía y lo recojo.

Porque me llamo Carmen Carmen.

Me gusta cualquier hombre
Si es limpio, generoso y sin malicia.
No discrimino a nadie,
igual que debería la justicia.
Me gusta el aire libre,
el golpe suave, fuerte la caricia:
tener lo necesario,
beber sin sed y amar sin avaricia.

Porque me llamo Carmen Carmen.

No tengo culpa yo: ¿qué puedo hacer?
Tener siempre ilusión y respirar
usar el corazón,
reír, cantar, amar,
¡vivir!

Porque me llamo Carmen Carmen (Gala, 1988, pp. 63-64).

Esta perspectiva del sujeto femenino presentándose a sí mismo actitudinalmente contrasta con la primera imagen que tenemos de Carmen Carmen gracias a la presentación de los amantes que se ciñen al plano meramente físico, describiendo a una mujer fragmentada como objeto que complementa al hombre como sujeto. Así, José destaca los ojos que dan una nueva perspectiva de mira vital, más aún cuando este personaje estaba atrapado en la impostura militar; en el caso del Corregidor, se subraya la boca como imagen de la alegría, pero que, al mismo tiempo, esta boca será su herramienta para convencer al pueblo de su ideología política y lo que desencantará a

Carmen. El hermano Juan no duda en hacer alusión al cuerpo de la joven mujer por serle este vedado y, precisamente, en él se perderá; mientras que Curro Donaire se decanta por las manos que le daban vida, en relación con el episodio que da paso al asesinado de Carmen cuando ambos se asoman a la ventana a saludar y mantener las imposturas por deseo masculino.

En consecuencia, se presentan dos visiones totalmente opuestas de concebir la imagen de Carmen Carmen y abren la brecha entre la percepción propia y la ajena y, por tanto, la inadaptación del otro que la convierte en un adversario al que rechazar, donde no solo los calificados en la obra como «enemigos» (soldados, guardaespaldas, travestidos y la cuadrilla de Curro) lo son, sino que engrosan este plano todos aquellos que no aceptan la libertad femenina, como son los amantes y el público porque no ha de obviarse que todos se enamoran del ideal físico que representa Carmen Carmen, de su belleza, pero ninguno acepta sus ideales vitales al querer los cuatro hombres convertirla en la perfecta casada y preservar su honor e imagen, de ahí que todos la terminen matando, ejemplo de ello es el acto de poner la cadenita a todos los amantes que realiza Carmen Carmen y que podría interpretarse como la condena de una mujer fatal aunque no es así. En un principio todos la aceptan sin ningún miramiento, pero la terminan devolviendo porque tras esta imposición la acción vira hacia la violencia.

Una vez que Carmen muere, revive y se enfrenta al público, en una de esas técnicas tan recurrentes del teatro de Gala, que ya había aparecido antes en *Anillos para una dama* (1974) o continuará en *Inés desabrochada* (2000), vuelve a hacernos partícipes, una vez más de sus apreciaciones y deseos, las cuales la destierran a la muerte y la ausencia de adaptación. El público se refiere a ella como «impostora», «gafe» y «perniciosa», tres adjetivos que nos dejan entrever las concepciones sobre la adaptación del mito en Gala, la construcción del arquetipo como maléfico y la mujer fuera del plano privado, respectivamente. Lo interesante respecto a estas cuestiones y caracterizaciones es, sin duda, la respuesta de Carmen Carmen por la que se convierte en un ideal de libertad y principios propios basados en las ganas de vivir: «Mi alegría es el sudor de la vida, que cae, que se levanta, que se monta a un trapecio, y que se escoña, pero se vuelve a levantar. ¡La vida!» (Gala, 1988, p. 164), la conciencia social e ideológica: «¿Y sabes lo que hago yo con *vuestra* sociedad? […] Una gente que no quiere molestarse en vivir. Una gente que no sabe si enorgullecerse o avergonzarse del mundo en que vive. […] ¿A eso lo llamáis "la sociedad del bienestar"?» (Gala 1988, p. 164), por lo que nos situamos frente a «una Carmen reivindicativa, como hemos dicho, más política, lo cual no quita su pasión por los hombres y la seducción» (Guarinos, 2011, p. 114) y el amor: «a quien quiero lo quiero sin disfraces, ni maquillajes, ni mentiras que a fuerza de decirlas os creéis? A quienes quiero, les doy todo; les doy hasta a ellos mismos: les hago ser de verdad» (Gala, 1988, p. 164) que la convierten no solo en un personaje atractivo

físicamente, sino que, atendiendo a Virginia Guarinos (2010), consigue atrapar al resto por la intención de mejorar a sus amantes.

Todas estas ideas se oponen fuertemente a los compromisos ideológicos que suscriben sus amantes: José, militar; el Corregidor, político; el Hermano Juan, religioso y Curro, torero. Es decir, encarnan cada uno de los estratos sociales que son rechazados por la protagonista y frente a ellos acaba siendo asesinada al no someterse, de ahí que Virginia Guarinos (2010) sostenga que Carmen Carmen juega a desafiar continuamente a los cánones, embelesando a sus amantes hasta que son conscientes de su fuerza y la matan. A ello, añade González Troyano (2007) que los amantes mueren entre la admiración por el personaje y la aberración al ver quien es Carmen. Esto cobra relevancia gracias al arranque de la obra con el coro de amantes presos donde ninguno acepta que su encarcelamiento se había producido por el asesinato de la mujer, así respectivamente afirman estar en la cárcel por un pronunciamiento, corrupción, exceso de religiosidad y conducta imprudente, menospreciando la imagen que conforma Carmen y cuando confiesan todos haber matado, se alude al personaje femenino como «la alegría», de manera que se sigue apostando por una visión circundada a la felicidad pero nunca a la libertad.

La visión reduccionista viene avalada por la primera intervención de Carmen en la que se nos hace partícipes de su destino: «Yo sé que esto es un tópico. […] Yo misma soy uno, qué le vamos a hacer [...] ¿Puedo yo tener una vida diferente de la que los demás quieren que tenga, o no me dejarán?» (Gala, 1988, p. 60). Todo arquetipo tiene su suerte escrita en las páginas de un libro anterior y pese a las reescrituras o adaptaciones el final, para que siga siendo mito, no debe variar en sustancia. Así, casi en el desenlace de la obra Carmen Carmen responde su propia pregunta:

> Pero terminaré lo que he empezado aunque no sepa cómo… ¿Se acuerdan ustedes de aquella preguntita del principio?: ¿Podría yo –o usté, o usté, o usté-, podría yo vivir una vida distinta de la que quieren los demás que viva? Harta estoy. Me he muerto cuatro veces –que tiene tela marinera, hay quien con una sola no levanta cabeza- y nadie, ni uno sólo de ustedes, se ha tomado el trabajo de decirme si quiera «Dios te ampare». Qué hijos de la gran puta estamos hechos todos, hijos míos… (Gala, 1988, p. 163).

Pese a esta visión de supervivencia, el colofón al que se someten muchos de los arquetipos o personajes de la tradición literaria es incuestionable e ineludible. Tanto es así, que podríamos recurrir a las otras reinterpretaciones que Gala realiza de estos personajes para determinar que Penélope de *¿Por qué corres, Ulises?* debía soportar el abandono y la infidelidad para que la historia continuase: «¿Aún no lo sabes? Porque siempre se vuelve. No has vuelto por amor ni a Ítaca ni a mí. […] Has vuelto a descansar, Ulises. […] Yo me encargo de todo» (Gala, 1977, p. 208); a doña Jimena de *Anillos para*

una dama se le niega el amor de Minaya y se la condena a guardar luto eterno al Cid: «JIMENA, junto al ataúd del Cid, no lloró por el muerto, lloraba por su muerte, la de ella... Lloraba porque al despertar le habían quitado todo. Todo, menos dos alianzas en la mano derecha y una cadena sobre su corazón» (Gala, 1991, p. 150) e Inés de *Inés desabrochada* permanece en soledad en un convento que se cae para conservar la imagen de la muerte por amor: «está mandado que mi vida termine aquí. Soy una mujer demediada, porque siempre me ha faltado la mitad de la vida. Aquí me duele menos; aquí lo noto menos. Entre otras cosas, porque sobre estas paredes arruinadas no hay espejos» (Gala, 2003, p. 79).

Todos los personajes anteriores tienen en común ser la otra mitad de la historia contada o como diría doña Jimena: «[la] pobre heroicidad: [de] ser para siempre despojo de un héroe para que el héroe lo pueda seguir siendo... Sin Jimena no hay Cid» (Gala, 1991, p. 149), pero el caso de Carmen Carmen no dista mucho de esta realidad porque ella necesita de la otra mitad para ser protagonista y, más aún, necesita que la otra mitad se imponga a ella para poder morir y revivir, siendo condenada en el final a los confines de la sociedad a vivir con quienes un día no supieron apreciarla. En este punto, conviene traer a colación las palabras de Inés: «La felicidad no se busca, se encuentra: lo mismo que el amor… Pero hay que estar de pie, trabajando junto a los otros que también lo esperan, y para los otros…» (Gala, 2000, p. 80) porque Carmen Carmen siempre se encontró con sus amantes: en una revuelta, en los toros o tocando a la puerta de su casa y vivió con ellos una momentánea felicidad que se vio fulminada al no corresponderse con lo que los demás esperaban de ella y la asesinan por celos, estorbo, miedo a sí mismo y envidia.

4. DOS PERSPECTIVAS DISPARES DE UN ARQUETIPO

Antonio Gala y José López Pinillos ofrecen dos construcciones de un personaje femenino que acoge con mayor o menor distancia las características de la obra del francés Mérimée en virtud de las intenciones variopintas de los escritores, desde la reivindicación de una Andalucía taurina lejos del folclorismo y exotismo con un protagonista que se suicida por el fracaso y una mujer que, pese a sus conatos de rebeldía, se circunscribe a la visión y concepción de la honra social; hasta el anhelo de reinterpretar personajes femeninos que la tradición literaria ha canonizado con la intención de darles voz y contar su propia historia.

Partiendo de estas premisas y después del recorrido realizado, se aprecian una serie de convergencias y divergencias entre ambas protagonistas que es preciso señalar más allá de la gran diferencia que existe entre las dos mujeres por el estatuto que les

confieren su creadores, ya que la finalidad de López Pinillos es adentrarse en la vida del torero y la Gala, crear una Carmen que sea más Carmen que nadie.

Tomando como punto de referencia ese enfoque de disparidad, a ambas las une la imposibilidad de un final digno al sustentarse en el arquetipo de Carmen, pues sabemos, como bien señala el escritor cordobés en boca de su protagonista, que no existe otro final para un tópico, de ahí que ambas concluyan alejadas de la sociedad y lo establecido: Carmen Carmen en una cárcel con los que la mataron y Salud sola y embarazada. A propósito de ello, es digna de mención la violencia a la que se ven sometidas ambas mujeres y la que las rodea. Ya comentábamos anteriormente que el mito de Carmen no deja de contener un trasfondo de dureza, misoginia y abuso, máxime cuando Carmen Carmen es asesinada cuatro veces, pero la severidad que cerca a Salud no es física sino que se manifiesta como una forma de opresión social que la propia protagonista asume, pese a la libertad que poseen las dos mujeres. Otro lazo de unión, sin duda, en el que se encuentran Salud y Carmen Carmen auspiciado por su arquetipo base. A él hemos de añadir, el lenguaje coloquial y espontáneo que suscriben ambas mujeres, en el que de forma directa y sin florituras se aduce a la realidad en forma de casi sentencia en el caso de Gala.

Por el contrario, Salud y Carmen Carmen se distancian de manera abismal en su construcción psicológica y social. El personaje del escritor cordobés nunca se enamora de sus amantes y aprecia en ellos el reflejo de la mujer que podría ser si se constriñese a las imposiciones sociales, de ahí el compromiso ideológico de una Carmen Carmen plenamente consciente de las lacras de su tiempo, la banalidad, lo superficial y las imposturas, lo cual la hacen regirse por sus propios valores sustentados en el amor, la felicidad y la alegría de vivir que convierten a la protagonista en un personaje cargado de fuerza expresiva. En cambio, Salud frente al fallido juego de seducción de una cigarrera, es un personaje que cae enamorado de José, diluyendo su bravura y acciones en una sociedad que la supera y atabica bajo los cánones de la honra femenina ante cuya caída se introduce en la tristeza, reflejando una ausencia de valores e ideales propios que vertebren su actuación, convirtiéndose en una protagonista demediada, ya que ha perdido sus atributos de arquetipo y al hombre que la sustentaba.

Concluimos, pues, apostando por dos personajes femeninos que son el haz y el envés de una misma moneda, la luz y la sombra a la que enjuiciar en un final esclarecedor: la imposición domina al amor y a la alegría de vivir cuando se trata de este arquetipo de mujer, pero, como escribía la pluma eterna de Antonio Gala (1988, p. 166): «quién es el preso y quién el libre: yo detrás de las rejas, o vosotros delante, sin que la palabra libertad se os caiga de la boca».

OBRAS CITADAS

Barrientos Bueno, M. (2010). Carmen, cigarrera. En *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coords. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, 17-29. Universidad de Sevilla.

Flores Ruiz, E. M. (2005). *Almas escritas: retratos literarios de mujeres andaluzas*. Fundación José Manuel Lara.

Gala, A. (1977). *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Espasa Calpe.

Gala, A. (1988). *Carmen Carmen*. Espasa Calpe.

Gala, A. (1991). *Anillos para una dama*. Bruño.

Gala, A. (2003). *Inés desabrochada*. Espasa Calpe.

González Troyano, A. (2007). *Don Juan, Fígaro, Carmen*. Fundación José Manuel Lara.

Gordillo Álvarez, I. (2010). Carmen: paradigmas históricos y narrativos del mito. En *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coords. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, 61-80. Universidad de Sevilla.

Guarinos, Virginia. 2010. «Carmen: puro teatro. Granés, Madariaga, Gala y Távora». En *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coords. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, 251-273. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Guarinos, Virginia. 2011. «Entre la libertad y la violencia de género. El mito transmediático de Carmen». En *Literatura, cine y género*, coord. Blas Sánchez Dueñas, 95-120. Diputación Provincial de Córdoba: Ayuntamiento de Pozoblanco.

López Pinillos, J. (1967). *Las águilas (De la vida del torero)*. Alianza.

Martínez Moreno, I. (1987). *Mito y símbolo en Gala: a la búsqueda del espacio edénico*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

Navarrete, Luis. 2010. «Carmen y la españolada». En *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coords. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, 81-93. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Robertson, V. (1990). *El teatro de Antonio Gala: un retrato de España*. Editorial Pliegos.

Romera Castillo, J. (1996). *Con Antonio Gala (estudios sobre su obra)*. UNED.

Utrera Macías, Rafael. 2010. «Carmen. Los cánones literarios de Mérimée y Meilhac-Halévy». En *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*, coords. Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos 34-49. Sevilla: Universidad de Sevilla.

VV.AA. (1851). *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig. https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-espanoles-pintados-por-si-mismos-1/

VV.AA. (1881). *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Juan Pons. https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas--0/

Mujer, textos y contextos

FRAGMENTOS DE UNA ANULACIÓN AMOROSA EN *HAZ LO QUE TE DIGO* (2015) DE MIRIAM REYES

Sofía Morante Thomas
Universidad de Alcalá

1. INTRODUCCIÓN

El discurso amoroso sobre la complementariedad de los sexos que, una vez se encuentran y se reconocen, permanecen unidos para formar la «familia nuclear» transmite valores patriarcales que «dificultan o limitan de facto a las mujeres el ejercicio de su ciudadanía» (Mateo Sillero, 2013, p. 314). La literatura ha dado buena cuenta de ello. Las obras literarias en las que el eje fundamental es el «amor romántico» o la imposibilidad de este son innumerables en todos los géneros. Los amores imposibles, los amantes milenarios, el dolor, la pasión, el abandono, la traición, la incertidumbre, la espera, lo revolucionario del «deseo de amar y ser amado», son temas intrínsecos no solo en la literatura, sino también en el imaginario colectivo, de ahí su traducción a lo literario. La poesía —como género literario— no queda lejos de su tratamiento, sino que más bien buena parte de ella se nutre de ello.

El presente estudio se construye sobre dos puntos axiales: el discurso amoroso barthesiano, que sirve como ejemplo de apreciación para ilustrar el enamoramiento en el sistema «oposicional jerárquico» occidental, y los postulados que, desde la perspectiva feminista, mantienen algunas poetas españolas actuales, como Miriam Reyes (1974), al reinterpretar el discurso amoroso y reformular las jerarquías relacionales sistémicas. El objetivo principal es atisbar el cambio de paradigma del discurso romántico de forma específica en *Haz lo que te digo* (2015)[1] de Reyes. De este objetivo principal, subyacen dos secundarios: exponer la jerarquización existente en los valores románticos occidentales,

[1] Para el análisis posterior de los poemas utilizo la paginación del volumen *Extraña manera de estar viva. Poesía reunida (2001-2021)* (2022), en el cual se reúne la totalidad de la obra poética producida por Miriam Reyes hasta la fecha, incluyendo el poemario en el que se centra el presente análisis, *Haz lo que te digo* (2015).

que han mantenido históricamente a las mujeres en un segundo plano, e ilustrar la «agencia» que adquieren las poetas de principios del siglo XXI, como mujeres, al cuestionarlos y tratar de subvertirlos.

Se puede decir que las investigaciones de la crítica literaria feminista son poliédricas y entroncan con distintos planos del complejo proceso que supone la reevaluación de los valores culturales y sociales del sistema, en busca de la igualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, son muchos de estos los que coinciden en afirmar, en resumidas cuentas, que la estructuración del pensamiento occidental pivota sobre «un esquema oposicional jerárquico» que «guarda relación con "la" pareja hombre/mujer» (Hernández Piñero, 2011, p. 169). Así, como trato de dilucidar en las siguientes páginas, algunos de estos cuestionamientos de críticas literarias feministas pueden servirnos para realizar una revisión de la obra barthesiana[2] *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993), si se pretende reestructurar el esquema relacional entre hombres y mujeres dentro del pensamiento occidental. A este respecto, la crítica feminista Cixous (1995) presenta un ejemplo clave del que partir, al proponer la *inversión* de las oposiciones históricas citadas, hombre/mujer, con miras a realizar un desplazamiento de los roles adquiridos. La crítica apunta a que esta inversión de roles no significa su repetición a la inversa, ni procurar «apoderarse de sus instrumentos [masculinizados], ni de ocupar su posición de dominio» (p. 59), sino de tratar de buscar otros modos de «amar, mirar-pensar-buscar al otro en el otro, des-especularizar» (Cixous, 1995, p. 65) las relaciones sentimentales y el discurso amoroso.

Como apuntaré, este envés relacional entre hombres y mujeres es abordado por algunas poetas de diferentes latitudes, como la española Miriam Reyes (1974), mediante «la transgresión y la obediencia como expresiones de la contradicción» que marca las dificultades que enfrentan las mujeres «para cumplir con los mandatos de género» (Castañeda Salgado, 2019, p. 40). El discurso amoroso, inscrito en algunas de las poetas, como la citada, se plantea como un reclamo y una necesidad de escapismo de la «otredad absoluta» (Valcárcel, 1997, p. 27), y se propone, de forma paralela, como un nuevo

[2] Conviene, por consiguiente, apuntar dos vectores de la crítica literaria feminista que, en relación con Roland Barthes, hacen de este diálogo entre las partes, más o menos fluido según el caso. En primer lugar, cabe decir que «la muerte del autor», el emblemático ensayo de Barthes de 1968, en el que se sacrifica al autor de manera trágica, constituyendo un nuevo tipo de autor «menos anecdóticamente íntimo» (Diaz, 2016, p. 59), ha sido también ampliamente criticado por buena parte de la crítica literaria feminista, quienes han visto en el «certificado de defunción del autor» una no-casual coincidencia con el nacimiento de la autora, ya que, en los años 70, en Estados Unidos, se estaban produciendo numerosos cambios en el panorama político gracias a la segunda ola feminista, y las autoras comenzaban a obtener un renombre más acusado dentro del campo literario. De esta manera, los planteamientos barthesianos difuminaban la autoría perjudicando la autoría de las mujeres. Así, de acuerdo con Kamuf (2016), todavía sigue pendiente complejizar lo enervante de la difuminación «causal» de la autora cuando, no casualmente, comienza a tener un espacio y una voz propia (p. 99).

modo de construcción relacional, en el cual, «su individualidad [como sujetos femeninos *amorosos*, quede] lejos de ese discurso de inferioridad» (Álvarez Valadés, 2022, p. 383).

2. «MORIMOS JUNTOS DE AMARNOS»: EL DISCURSO AMOROSO Y LA MUERTE DEL SUJETO AMADO

El amor romántico en nuestra cultura no tiende a recogerse como un sentimiento o conjunto de emociones en las páginas de créditos de una obra literaria o de una vida, sino que más bien configura uno de los pilares básicos de estas. De los presupuestos del «enamoramiento» —«dotado de un comienzo (el flechazo) y de un fin (suicidio, abandono, desapego, retirada […])» (Barthes, 1993, p. 211)— subyacen numerosas prácticas cotidianas, sociales e individuales, que forman una «parte intrínseca del proceso de construcción de las relaciones de género y reflejo de las mismas» (Mateo Sillero, 2013, p. 314).

El esfuerzo realizado por el amor romántico por *reforzar* «las posiciones de subordinación de las mujeres», con miras a continuar «proporciona[ndo] el gratuito sostenimiento del sistema a través de los cuidados» (Mateo Sillero, 2013, p.314), es uno de los presupuestos que ha sufrido más tambaleos en las últimas décadas. Principalmente, porque en su constitución como «elemento clave en el desarrollo del capitalismo moderno» (Mateo Sillero, 2013, p. 314), existen numerosas mujeres que, en desacuerdo con sus implicaciones personales y políticas, pretenden subvertirlo o reconfigurarlo. Dentro de la literatura y, por consiguiente, en el género poético, en ninguna parcela las autoras han sido sometidas a consejos tan serios, constantes y, al mismo tiempo, contradictorios como en la de temática amorosa (Moers, 1978, p. 143).

Como indicaba en la primera nota al pie del epígrafe anterior, si nos aproximamos a la figura del crítico Roland Barthes, pronto resuena en el imaginario público su llegada desde dos planos absolutos. Por un lado, desde la muerte, declarada en «La muerte del autor» (1968), por otro; desde el amor, expuesto en la serie de conceptos «fraccionados» de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993).

Enmarcada en este segundo plano, la obra barthesiana de *Fragmentos…* se adscribe, en un primer momento, a «su imaginación enamorada», pero, más en profundidad, se revela como una batalla a librar «con las armas del lenguaje para hacer de la pasión amorosa» (Stoopen, 2015, p. 35) un acontecimiento simbólico, casi, incluso, espiritual. La adherencia del pensador a la dificultad de escribir acerca de lo que se ama no *planea* en la necesidad del ser humano de buscar un control sobre la discursividad de los sujetos enamorados, sino en *ansiar* el encuentro de la resonancia de la estructura profunda del deseo para hallar huecos donde se pueda seguir replicando. La propia estructura de la obra, que «se quiebra» en distintas figuras, precisamente, representa el

propio esqueleto del discurso amoroso, el cual, «a pesar de su constancia», «carece de continuidad» (Stoopen, 2015, p. 35).

Sobre esta base, el global de la experiencia amorosa barthesiana se propone desde dos vectores: la relación entre el sujeto amoroso y el sujeto amado, y la fragmentación del discurso en el *dentro* y el *afuera* de la relación sentimental. Todo ello, en su incoherencia y discontinuidad narrativa, produce, por una parte, un vaciado del sujeto (tanto amoroso como amado) o un estado de locura y sumisión (Barthes, 1993, p. 207), y, por otra, la idolatría de la imagen «perfecta y constante» (Stoopen, 2015, p. 36) erigida del ser amado.

Dentro del primer vector, el discurso parte de dos ejes principales: el sujeto que voluntariamente cae enamorado y el sujeto que involuntariamente cae enamorado. Cabe apuntar al respecto que el sujeto amoroso de *Fragmentos*… no es un «simple sujeto sintomático» (Stoopen, 2015, p. 35), sino que se circunscribe a una taxonomía concreta anclada en uno de los modelos duales característicos de la cultura occidental desde tiempos inmemorables. Me refiero, concretamente, al modelo dicotómico entre el *objeto* —asociado al modelo femenino— y el *sujeto* —asociado al masculino—. Para desglosarlo en mayor profundidad, a lo largo de este estudio, atiendo al proceso del «enamoramiento» con una selección de conceptos señalados por el autor: «abismarse», «el rapto» y «la unión», los cuales –propongo– se encuentran englobados bajo un cuarto concepto *barthesiano*: «la anulación». Este último viene a definirse como la supresión de la individualidad del ser amado al ser idolatrado, ya que, el sujeto amoroso se encuentra enamorado de la idea del amor, no del ser amado.

En el episodio de conquista y del enamoramiento que, habitualmente, es considerado «inicial (pero que puede ser reconstruido después)» (Barthes, 1993, p. 205), se produce un «ataque de anonadamiento» en el sujeto amoroso. El sujeto amoroso sufre un «rapto» al encontrarse «capturado», «encantado», «por la imagen del objeto amado (*flechazo*, *prendamiento*)» (Barthes, 1993, p. 205; énfasis del autor). De acuerdo con Barthes (1993), «el sujeto [amoroso] está de algún modo vacío, disponible, ofrecido sin saberlo al rapto que lo va a sorprender» (p. 211). Así, el «abismarse» o «dejarse raptar» puede provenir «de una herida [del sujeto] pero también de una fusión» (Barthes, 1993, p. 21).

La disponibilidad del sujeto «vacío» frente al azar del encuentro con el otro, en cierto sentido, es una búsqueda consciente y necesaria de un sustento que cubra o rellene «fragmentos» de sus propias carencias. En otras palabras, no se «cae enamorado» si no se ha deseado. La escena privilegiada del encuentro frente al otro, del «rapto» del enamoramiento, es el tropiezo pueril del sujeto frente a la creencia de haber encontrado «al objeto que se adecúa con precisión a su deseo» (Stoopen, 2015, p. 36). Así, el sujeto amoroso se ve sometido al «momento de hipnosis», con el que ansía transferirse o

fusionarse con el ser amado, lo que se presenta al mismo tiempo como el temor hacia su propia «muerte» como sujeto. Barthes relaciona «el abismo» con «la muerte», porque el sujeto amoroso sucumbe a su debilidad, es empujado hacia su propio desvanecimiento *en pos* de lo imaginado del sujeto amado (Barthes, 1993, pp. 21-22).

Desde esta perspectiva, el sujeto que «comienza a amar» cubre al sujeto amado por «un discurso bienpensante», inocente, devoto, ocupando así un lugar de devoción, del Absoluto (Stoopen, 2015, p. 36). En el «acto extremo» de idolatría de «lo Imaginado amoroso» del ser amado, el sujeto amoroso teme su caída, un «aniquilamiento oportuno», porque las profundidades de lo imaginado del sujeto amado derivan en el sujeto amoroso en la posibilidad de morir por amor: «morimos juntos de amarnos» (Barthes, 1993, pp. 22-23). Independientemente de la capacidad de agencia de la que pudo disponer el sujeto amoroso en el instante en el que «cayó enamorado» –si fue por su inocencia enamoradiza o fue por su deseo firme de amar–, el sujeto amoroso convierte a la figura del sujeto amado en objeto. Esta *objetualización* del sujeto amado se expone para el enamorado como una activación de su estructura profunda del deseo. Sin embargo, la contrapartida reside en el plano secundario al que se relega al sujeto amado, quien se convierte en un personaje de su imaginario. La «anulación» del ser amado se produce, a tal efecto, porque se le niega su alteridad, corriendo el riesgo de suprimirlo «bajo el peso del amor mismo» (Barthes, 1993, p. 39). De aquí se destila «una perversión típicamente amorosa»: «lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto» (Barthes, 1993, p. 39).

La perversión amorosa que queda comprimida en la capacidad de *anulación de los sujetos enamorados* no resulta suficiente para «aniquilar» el sentimiento amoroso, aunque ambos sujetos presenten, a la postre, un afán por controlar su deseo, por circunscribir «nuestro territorio común» (Barthes, 1993, p. 247); mantener un equilibrio y no perder la identidad propia, ni sentirse bajo la necesidad de renunciar al «otro», quien, además, tampoco debe diluirse en la fusión. La persistencia del sueño de «unión» «total con el ser amado» (Barthes, 1993, p. 245) difumina el conocimiento preexistente de «aniquilamiento» por la «anulación» y conserva la idea romantizada de «sensación de destino» entre los sujetos amorosos: su encuentro debía producirse y no existen límites entre ambos, son capaces de trascender el espacio y el tiempo. De la tensión existente entre los escenarios, Barthes oscila entre los dos extremos —sujetos amado y amoroso intercambian sus papeles continuamente y sin continuidad—, al igual que oscila el lenguaje mismo cuando se trata de expresar el sentimiento amoroso.

Si la problemática presentada hasta ahora resulta de por sí compleja, no se puede obviar —como señala el crítico— el efecto multiplicador que genera el duelo, es decir, cuando se produce la ausencia del sujeto amado. Puesto que, una vez que el sujeto amoroso «sucumbe al rapto», es en «el duelo representado [donde] está la prueba de mi

sueño [de unión]» (Barthes, 1993, p. 248). La manera en la que afecta a los sujetos involucrados la búsqueda incesante del sueño de «unión» —de la otra mitad, de la satisfacción de las dos partes—, al producirse la ausencia —sin llamada, roces, ni miradas, ni cualquier destello del otro— provoca en el sujeto amoroso la adopción de una posición «extremadamente vulnerable, en peligro inminente de experimentar un desmoronamiento» (Stoopen, 2015, p. 37). Cuando se produce la pérdida, o cuando se cree que puede producirse, el pensamiento del sujeto amoroso se bifurca entre dos escenarios: el deseo de dominio y control del sujeto amado; o la inmovilidad absoluta, la eterna espera. Para Barthes, el sujeto que ama en la inmovilidad, es decir, en la espera, «se feminiza», mientras que el sujeto que ama presentando un «deseo de dominio», «se masculiniza», ya que impone su agencia en la acción de «poseer», «odiar», «celar».

En resumen, como señala Jónnasdóttir (1993), en las relaciones amorosas —más o menos convenidas, desesperantes, en ocasiones, pero «libres»— subyace una relación de poder intrínseca entre sujeto amoroso/sujeto amado, que, aun variable y cambiante en el discurso entre ambos, crea, descrea y recrea la «identidad individual y la fuerza de actuación» (p. 274) de los implicados. Si desgranamos los razonamientos sostenidos por Barthes, dentro del sistema occidental, y aplicamos a la experiencia amorosa un sujeto femenino «que ama» a un sujeto masculino (que es «amado»), encontramos que su rol, lejos de la posibilidad de agencia, es la «espera permanente»: el estado de inmovilidad. Porque es en la posición jerárquica hombre/mujer, precisamente, en la que se sitúa al sujeto masculino (sujeto agente) frente al sujeto femenino (objeto pasivo). Y es en la transacción amorosa —de «abismarse» y permitir «el rapto»— «donde los hombres tienden a explotar a las mujeres» y «las mujeres nos dejamos explotar porque amamos» (Jónnasdóttir, 1993, p. 274).

3. «¿VAS A ENSEÑARME A VIVIR?»: LA SUBVERSIÓN DEL DISCURSO AMOROSO Y EL NACIMIENTO DE *HAZ LO QUE TE DIGO* (2015)

Los argumentos previos revelan lo dilemático de la situación en el momento en el que es posible apuntar que la máxima recogida en párrafos anteriores acerca de las relaciones amorosas tiene que ver —más que con los postulados de agencia y rendición ante el enamoramiento— con la agencia del «varón» en la cultura y la sumisión de la «mujer» en la misma.

Firestone (1976) ya establecía el hecho del pilar básico que representan el amor y las mujeres en la cultura, y añadía que, de ser analizados, se estaría amenazando la estructura misma del sistema. Las líneas planteadas por esta y otras críticas feministas ponen el foco en el análisis de los mecanismos por los cuales el amor romántico genera y reproduce la desigualdad (Mateo Sillero, 2013, p. 313). Tal es el ejemplo en España de

Lagarde (2005), quien advierte que «para las mujeres, el amor no es solo una experiencia posible, es la experiencia que nos define» (p. 347). El amor es catalogado, a tal efecto, como el centro de la identidad y la experiencia femenina, configurando a la mujer socialmente a su alrededor.

Por supuesto, si volteamos la lente, podremos comprobar que, a esta necesidad identitaria «feminizada», como sostiene Jónnasdóttir (1993, p. 315), no le acompaña la posibilidad de agencia que, en ocasiones, podía tener el sujeto amoroso («masculinizado») de Barthes. El primer ejemplo del que partimos como muestra de identidad feminizada modélica *des-agenciada* en la cultura occidental es el de Eva, quien «naciendo» de la costilla de Adán (y no del mismo barro), ya es relegada al segundo plano en las relaciones amorosas o de cualquier naturaleza, «ella es sólo de esta forma hecha para él: cuerpo prisionero de su mirada» (Cixous, 1995, p. 19). Es únicamente al cometer el pecado de comer del fruto prohibido cuando su imagen objetualizada y sumisa queda transgredida. No obstante, la transgresión «femenina» conlleva el doble castigo, por un lado, de la condena «a la angustia de la maternidad» (Gilbert y Gubar, 1998, p. 206) y, por otro, de la humillación. Puesto que Eva se convierte «no sólo en la esclava de Adán como hombre individual, sino de Adán como hombre arquetípico, una esclava no sólo de su esposo, sino, como señala De Beauvoir, de la especie» (Gilbert y Gubar, 1998, p. 205).

Se aprecia en esta visión de la cultura occidental patriarcal el privilegio de «lo masculino» frente a lo femenino y «se pone de manifiesto que la diferencia sexual es dibujada sobre el fondo de una oposición» (Hernández Piñero, 2011, p. 174). La mujer y «lo femenino» quedan relegados a una segunda posición en la jerarquía hombre/mujer, en su deber de reflejar y devolver la «imagen que el sujeto (masculino) quiere de sí» (Hernández Piñero, 2011, p. 174), sin la capacidad de ocupar una posición central y (auto)significada para su propia mirada. En palabras de Cixous (1995) la mujer debe reflejar la imagen del hombre «para que él sea observado como él quiere ser mirado. O como él teme ser mirado» (p. 23).

Partiendo de la carencia de autoridad de la mujer en este plano, es posible trasladarla a la falta de agencia en cualquier otro, como puede ser en la escritura. Si conjugamos ambos factores, al igual que en el plano de lo sentimental se producen y reproducen «relaciones jerárquicas, desiguales, de poder» (Mateo Sillero, 2014, p. 313), en el plano de la autoría sucede algo similar.

En las últimas décadas, sin embargo, la marginalización e invisibilización de las mujeres como autoras, así como sus textos, «por la perpetuación de un poder masculino desde el que se controla y domina el discurso» (García Prados, 2020, p. 1), ha cambiado las tornas, ofreciendo un alzamiento en el discurso poético y político de la «experiencia individual» de las mujeres. Entre las experiencias 'femeninas» ahora expresadas por

algunas autoras, inevitablemente, son numerosas las que muestran su conocimiento sobre la «experiencia amorosa», la cual, en no pocas ocasiones ha diferido de la expresada por los hombres. Si encontramos que «la mujer siempre ha funcionado *en* el discurso del hombre», durante los últimos años se percibe que «ha llegado ya el momento de que [la mujer] disloque ese "en" [del discurso]» (Cixous, 1995, p. 59). A este respecto, son múltiples los «dislocamientos» «en» el discurso, específicamente, de las poetas que abordan las relaciones sentimentales, entroncándolas, a su vez, con el discurso de «poder» que, tradicionalmente, las ha mantenido en el «segundo plano». Así, bajo la complementariedad de muchas de sus experiencias, es muy frecuente encontrar en estas autoras la temática amorosa afrontada desde una doble perspectiva que introduce la expresión de la falta de agencia discursiva en las relaciones amorosas y la histórica otredad femenina.

Si se retoma a Barthes y, de nuevo, se considera el sistema occidental como lugar en el que se desarrollan estas relaciones amorosas, la figura de la mujer como sujeto enlazado con el constructo social de «lo femenino» es quien, «inmóvil», debe dejarse someter por el «vencedor» (Barthes, 1993, p. 206), suscribiéndose a la pasividad del acto de «espera». Como botón de muestra de esta idea preconcebida en la sociedad y la cultura occidental, Adrienne Rich[3], desde su faceta de poeta, señala la permanencia de esta imagen «femenina», de forma específica, en los poemas sobre mujeres escritos por hombres:

> Todos esos poemas sobre mujeres, escritos por hombres: se daba por hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres […] los habitaban. Estas mujeres casi siempre eran bellas, pero se encontraban bajo la amenaza de perder su belleza, de perder su juventud. […] O eran bellas y morían jóvenes, […]. O bien […] eran crueles […] y el poema es una reprobación porque se habían negado a ser el antojo del poeta. […] la chica o la mujer que pretende escribir […] es especialmente susceptible al lenguaje. Acude a la poesía o a la ficción buscando su manera de estar en el mundo. […] buscando con mucho empeño guías, mapas, posibilidades; una y otra vez […] se encuentra con algo que le niega todo, […]. Descubre el terror y el sueño […] pero a quien precisamente no encuentra es a esa criatura absorta, entregada, confusa y algunas veces inspiradora que es ella misma. (trad. en Russ, 2018, p. 49)

Lo expuesto hasta ahora pone de relieve varios aspectos que también implican la imposibilidad de la realización «activa» del sujeto amoroso femenino como poeta. No obstante, algunos argumentos que se enlazan con los «presupuestos posmodernos» «incitan» a la reinterpretación de estos valores de la «estructura afectiva […] en todos

[3] Las líneas expuestas son una selección de un discurso más amplio, que se encuentra recogido por la escritora Joanna Russ en *How to Suppress Women Writing* (1983), traducido al castellano: *¿Cómo acabar con la escritura de las mujeres?*, 2018). Original en Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Re-vision», College English 34, nº 1 (octubre 1972), p. 21.

los planos (social, cultural, político, económico)» (Hernández Piñero, 2011, p. 176). Todo lo cual, redunda en beneficio de las poetas que buscan su construcción identitaria a través, en buena medida, de una reinterpretación del discurso amoroso tradicional. Para que se dé esta posibilidad, la mujer que «escrib[e] su cuerpo», debe pasar por «perforar» y franquear el discurso, inventando o (re)interpretando la propia lengua (Cixous, 1995, p. 58). Así, de acuerdo con Cixous (1995), los cambios y subversiones de la propia lengua realizados, concretamente, en el plano del discurso amoroso plantean otra narratividad posible, «otra historia» —«deseo-otro», «amor-otro»—, en la cual ambos miembros de la pareja se reconozcan sin que ninguno de ellos deba sucumbir: «un tipo de intercambio en el que cada uno conservaría al otro vivo y dentro de la diferencia» (Cixous, 1995, p. 36).

Algunas poetas que comienzan a publicar a principios del 2000 en España exploran una línea intimista de corte realista en la que tratan de «reinterpretar cada una de las actitudes pertenecientes al discurso literario partiendo de valores como la identidad, la reivindicación de la identidad y la reinterpretación del mundo desde un punto femenino» (Escuín Borao, 2010, p. 63).

Como en un laberinto de espejos, en los que se ven reflejadas por las experiencias «masculinas» al tiempo que comienzan a reflejar las suyas propias, un buen número de poetas marcan un «punto de partida» con el que afrontar «cuestiones [como las identitarias] fundamentales dentro del «cambio» que ha experimentado la sociedad en los últimos tiempos» (Escuín Borao, 2010, p. 63). Así, estas autoras encuentran un reflejo que, distinto al de su propia realidad, las reconduce hacia «una reescritura» de esta, desestructurando y reestructurando «los elementos identitarios y subjetivos» (Castañeda Salgado, 2019, p. 40) patriarcales asimilados (como los de la naturaleza amorosa). Para ello, en no contadas ocasiones, abordan «la transgresión y la obediencia como expresiones de la contradicción que marca las dificultades que enfrentan las mujeres para cumplir con los mandatos de género» (Castañeda Salgado, 2019, p. 40). En esta línea, hacen amago del «yo poético [para] multiplica[r] las estrategias de subversión» (Álvarez Valadés, 2022, p. 381) al tiempo que proponen otras maneras de construcción relacional, así como de «su individualidad lejos de ese discurso de inferioridad» (Álvarez Valadés, 2022, p. 383).

Miriam Reyes (1974) presenta un caso de estudio significativo al subvertir, desde el inicio de su trayectoria literaria, la idea hegemónica de «amor romántico» en los términos tradicionales (y patriarcales). La poeta onubense, de acuerdo con Escuín Borao (2010), destaca «por lo marcada que aparece su declaración de género» (p. 71), con la que traza «una visión del mundo desde un sujeto femenino que se identifica fácilmente con ella dado el matiz confesional de su poesía». (Escuín Borao, 2010, p. 72). El discurso autorial de un sujeto «femenino» que subvierte la pasividad asignada al rol de la mujer

impuesto en las relaciones amorosas se aprecia desde la primera obra de Reyes, *Espejo negro* (2001). Para dar una muestra de ello, baste con ilustrarlo mediante el poema «Inmóvil», en el cual, el yo-poético de la autora traslada la «inmovilidad» característica del sujeto amado feminizado al sujeto amado de género masculino:

> abandonado a tu pesadez de hombre inmóvil / me miras con antiquísimos resentimientos. // Óyeme bien / soy inocente de tu pasado // … // No proyectes sobre mí los espectros de tu niñez / tengo forma color y dimensiones propias. // Tampoco vengas a mí / llorando como un niño / cuando no lo eres / este regazo que te acoge además te desea. // No sobreactúes / a mí también me expulsaron del paraíso // … // ¿a quién no? // Anda hombre / levántate de ti. (Reyes, 2022, p. 49).

Resulta significativo apuntar la coherencia discursiva que mantiene la poeta a lo largo de los fructíferos catorce años que median entre el primer poemario (2001) y *Haz lo que te digo* (2015), en los cuales, va consolidando la búsqueda identitaria en el *dentro* y el *afuera* de la relación sentimental, anteponiéndose al discurso dominante (masculino).

En *Haz lo que te digo* se encuentra la muestra total del amplio horizonte que delinea el sujeto poético en esta búsqueda y resignificación identitaria desde el propio título del poemario, que no debe dejar de señalarse: «Haz lo que te digo». En esta *ordenanza* se representa la constante que permea el poemario de la onubense de un yo-poético que, aun enamorado, es quien se impone frente al sujeto amado. La propia transgresión de la figura barthesiana de «la anulación», como trato de mostrar en las páginas que siguen, queda desde el inicio «anulada» con la presencia de un discurso que no se deja convencer por la perfección y la constancia de «lo Imaginado» de la figura a idolatrar. El sujeto amoroso de Reyes percibe desde el principio lo que, para Barthes, es imposible de percibir en el proceso de ceguera del enamoramiento: la fragmentación, la carencia y la discontinuidad.

La primera parte del libro, bajo el título «Quiero», puede sostenerse como una apertura del sujeto amoroso ante el sujeto amado, quien desea expresar su deseo. En el primer y único poema que configura esta sección, la poeta se dispone a sí misma frente al sujeto amado, sin dejar de lado su «agencia», y se encarga de ensanchar para contradecir las definiciones explícitas del «abismarse» barthesiano. En este sentido, si nos retrotraemos al sujeto amoroso «vacío» que ansía *rellenar* sus huecos identitarios con la presencia del otro, permitiendo sucumbir a él, Reyes sentencia en el poema que no persigue «extraer los restos» (Reyes, 2022, p. 213) del sujeto amado. La poeta, mediante el uso de un lenguaje metafórico cuyo campo semántico es «la construcción» y «la arqueología» (excavadoras, yacimientos, taladros) –como en el verso «no es extraer de ti los restos lo que persigo» (Reyes, 2022, p. 213)– deconstruye desde dos vectores diferenciados el discurso amoroso: por una parte, como sujeto amoroso, culpabiliza a

su sexo *de mujer* de la posibilidad de vaciado, por otra; no se sitúa en un punto intermedio, sino que, como he mencionado líneas más arriba, toma la «agencia» del discurso y expresa su deseo *dentro* de la relación amorosa: «Lo que quiero es penetrarte / taladrar la piedra de tu cuerpo / y este sexo cóncavo de mujer / se vuelve inútil para mi deseo» (Reyes, 2022, p. 213).

El poema prosigue con el sujeto amoroso femenino «masculinizado», tanto física como discursivamente, quien controla la acción del acto, y se posa frente al sujeto amado «feminizado» siendo capaz de dominarlo. El deseo sexual y de «unión» amorosa, así, quedan reflejados en el transcurso de los versos y hasta el propio cierre, en el cual, el yo-poético femenino propone cambiar su sexo por el del otro: «Con mis pestañas barro / el polvo que levanto de tu frente / y no me detengo hasta que soy tú / y tu sexo es el mío hasta que soy yo / quien está dentro» (Reyes, 2022, p. 213). Así, la sexualidad representada por Reyes culmina con un deseo de subversión total de los roles impuestos socialmente. El «sueño de unión» barthesiano llega a su consumación en el acto sexual, que es presentado como «territorio común» de los enamorados (Barthes, 1993, p. 247); espacio ilimitado donde los dos sujetos trascienden.

La unión amorosa, entrelazada con el plano sexual, también deja entrever en otros poemas el envés del enamoramiento barthesiano, al mostrar el aglutino de carencia de responsabilidades que suelen tener los sujetos al caer «inevitablemente» en el amor. Se puede ilustrar, por ejemplo, en uno de los poemas, en el cual, sujeto amoroso y sujeto amado, impregnados por este deseo, no encuentran explicación posible a la existencia de límites en el espacio y el tiempo: «porque no hay explicación posible pero sucede / todo el universo extendido y flotando / entre mi cuerpo y tus manos» (Reyes, 2022, p. 219).

Irónicamente, este último caso, al igual que se percibe en mayor o menor medida en los anteriores, acoge dos coyunturas opuestas que revelan actitudes contrarias hacia la transgresión de la «anulación» amorosa tradicionalmente asociada a la «pasividad» femenina. Una en la cual, si bien se parece apreciar la evolución lógica de las relaciones amorosas sin elevar al sujeto amado a «lo Absoluto» (Barthes, 1993), volviéndolo una imagen y, por consiguiente, un objeto; frente a otra en la que se presenta la doble cara del sujeto amoroso «femenino» por su insistencia a la transgresión de roles. En la masculinización del yo poético femenino, en *pos* de lograr la situación de dominio que, como mujer, sistemáticamente no ha obtenido a lo largo de la historia, anula al sujeto amado (masculino). Para el yo-poético, esta recurrencia a la situación de dominio, históricamente «masculina», parece ser la solución más lógica para conseguir «agenciarse» de la situación amorosa.

Desde la lúcida reflexión directa de la negatividad del yo-poético de Reyes ante presentarse como «sujeto pasivo», encontramos su construcción identitaria en relación

con el sujeto amado, precisamente, bajo su control discursivo como «agente masculino» discursivo: «No llegaremos más lejos ni más cerca / aquí / donde yo tengo el control de lo que sucede / y no cabe la decepción» (Reyes, 2022, p. 236); «Puedo levantarme y cerrar esa puerta / o quedarme donde estoy y pedirte que la cierres» (Reyes, 2022, p. 236).

Finalmente, al igual que en todo plano existe un anverso y un reverso, en esta capacidad de «agencia» y control del discurso amoroso, cabe no olvidar la frágil armadura de la que se construye el enamoramiento. Como ya señalaba Barthes, la imposibilidad del lenguaje —que se manifiesta «fragmentado» en el diálogo entre los sujetos enamorados— conlleva la contradicción entre el deseo de control coercitivo del otro, y, paralelamente, la fragilidad del sujeto amoroso que, en su exigencia, también presenta el miedo a la pérdida y el desentendimiento del sujeto amado. A la hora de valorar este escenario, al mandato expresado por el yo-poético femenino en las líneas anteriores, le responden otros versos y otros poemas que tambalean la solidez discursiva del yo-poético femenino como sujeto amoroso «agenciado».

La poeta traslada a su yo-poético el haber detectado pequeños agujeros en su razonamiento «enamorado», que, previamente, no había contemplado, y que se enarbolan con sus temores e inseguridades, así como con la fuerza «agente» que el otro (como *histórico* sujeto masculino-agente) puede utilizar para sobreponerse: «Te pido o te ordeno: / no te des la vuelta / no apagues la luz / si todavía» (Reyes, 2022, p. 237); «Por más que lo intentas / no haces lo que te digo. // Parece que juguemos a juegos distintos» (Reyes, 2022, p. 242). En los primeros versos citados, se observa la fragilidad del sujeto amoroso frente al sujeto amado en el uso de la «o» y en el «si todavía» que cierra el verso y el poema en sí mismo. En los segundos, se observa la incomprensión discursiva entre ambos sujetos que parecen jugar «a juegos distintos». Esto queda de manifiesto, asimismo, si recorremos las últimas páginas de *Haz lo que te digo* (2015), en las cuales encontramos, por un lado, de nuevo los inicios de la relación amorosa, pero, por otro, la reflexión del yo-poético en una búsqueda identitaria individual. El ejemplo más claro de la posibilidad de pérdida identitaria —a la que aludía Barthes en un sujeto amoroso que, una vez raptado, teme su desmembramiento— se observa en los interrogantes: «¿cambia algo en ti cuando me oyes / decir eres mi lugar? / ¿y en mí? / de pronto me encuentro / ¿o estoy perdida?» (Reyes, 2022, p. 239).

La proyección de futuro de la relación sentimental por parte del sujeto amoroso femenino que, previamente, había dominado la acción, se percibe y se presenta incapaz de no sentir la vulnerabilidad frente a la pérdida —o posibilidad de pérdida— del sujeto amado: «pienso en el paréntesis que nos contiene / y no puedo imaginar un futuro sin desbordamientos» (Reyes, 2022, p. 260).

4. CONCLUSIONES: FRAGMENTOS DE UNA *DESANULACIÓN* AMOROSA

En Miriam Reyes hay un interés por la subversión de los roles masculinos y femeninos que, por consiguiente, llevan a la deconstrucción del amor romántico. No obstante, en la poeta se logra anulando al sujeto amado, es decir, ofreciendo una solución que voltea en 180º el discurso hegemónico, sin ofrecer otros replanteamientos posibles.

A pesar de la evidente ironía característica de la concepción personal de la autora, el yo-poético de *Haz lo que te digo* (2015) presenta un marcado intento de des-anulación sistémica que, sin embargo, deja entrever las dificultades a las que se enfrentan las mujeres «para cumplir con los mandatos de género» (Castañeda Salgado, 2019, p. 40) a la hora de replantear el discurso amoroso y reclamar la escapatoria de *aquella* «otredad absoluta» (Valcárcel, 1997, p. 27). Si bien observamos en el yo-poético de Reyes características contrarias al rol femenino impuesto por los constructos sociales y culturales, así como un empleo de la ironía y un discurso mandatario, entre todo subyace una fragilidad sufrida por el sujeto amoroso femenino; la cual, parece trascender más allá de la tentativa de reformular la experiencia amorosa. La inversión de roles realizada por el yo-poético a lo largo de las fases del enamoramiento se eleva sobre otras consideraciones que trascienden el discurso amoroso, como son las de la propia identidad de este como «sujeto-mujer» en un sistema occidental (patriarcal). De esta manera, se percibe la subversión como una forma de suturar la herida del enamoramiento tradicional. Se trasluce, a su vez, que el intento y la posibilidad de «agencia» actúan, en su trasfondo, como un reclamo necesario para reconstruir un «fragmento» identitario que se aleje de los procesos «feminizados» del enamoramiento.

Por último, cabe añadir que, aunque las raíces del discurso amoroso barthesiano permean todavía en Reyes como poeta, al igual que permean en el imaginario colectivo de la cultura occidental, existe una paradoja atisbada por las críticas literarias feministas, que se centra en los sujetos femeninos en deconstrucción. Esta es la de la propuesta de un «desplazamiento» del discurso «masculinista» que concibe a las mujeres y «lo femenino» como «carencia». Así, no son pocas las teóricas que proponen una inversión psicoanalítica que apunta a situar a la mujer (supuestamente «vacía» o «vaciada»), precisamente, «en relación de apertura con la vida». El estado de «vaciado» por el que se concibe a la mujer dentro del discurso hegemónico es visto, entonces, como una oportunidad en cualquier esfera (como la amorosa) que pueda quebrantar, a priori, su estructura identitaria. Así, reconvirtiendo el discurso «masculinista», estas críticas feministas pueden afirmar que el hecho de que la mujer y, en este caso, el yo-poético femenino, «lo haya perdido todo [puede ser] dicho de otro modo, [es decir, que ya] no tenga nada que perder» (Cixous, 1995, p. 62).

OBRAS CITADAS

Álvarez Valadés, J. (2022). Identidad y autoafirmación en la poesía de Miriam Reyes. En J. J. Lanz y N. Vara Ferrero (eds.), *Quimera y derrota. Canon, ideología e identidad en la poesía española contemporánea.* Renacimiento.

Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI. (trad. Eduardo Molina).

Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro de la palabra y el lenguaje*. Paidós.

Castañeda Salgado, M. P. (2019). Perspectivas metodológicas feministas para el estudio de las identidades de género. En L. Proeza Reyes y M. P. Castañeda Reyes (coord.), *Identidades: teorías y métodos para su análisis*. UNAM.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura.* Anthropos.

Díaz de Castro, F. (2016). Miriam Reyes: la difícil construcción de una identidad propia. En J. Álvarez Valadés (ed.), *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina.* Renacimiento.

Escuín Borao, I. (2010). Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes. *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 23, (2), pp. 63-84.

García Prados, N. (2020). El boom de la poesía escrita por mujeres y el mundo digital. *Romance Notes*, pp. 1-6.

García-Teresa, A. (7/07/2015). Haz lo que te digo, Miriam Reyes. [Reseña]. *Culturamas. La revista de información cultural en internet.*

Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra. (trad. Carmen Martínez Gimeno).

Hernández Piñero, A. (2011). Hélène Cixous: la escritura como deseo de alteridad. *Lectora,* 17, pp. 167-180.

Jónnasdóttir, A. (1993). *El poder del amor. ¿Le importa el sexo a la democracia?* Cátedra.

Kamuf, P. (2016). «Una sola línea dividida». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria.* Arco Libros. pp. 70-105.

Lagarde, M. (1990). *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* UNAM.

Mateo Sillero, S. (2013). Construcción de la feminidad normativa y sujeto político. *Investigaciones feministas*, 4, pp. 297-321.

Moers, E. (1976). *Literary Women*. Doubleday & Company.

Reyes, M. (2022). *Extraña manera de estar viva. Poesía reunida (2001-2021).* Mixtura.

Reyes, M. (2015). *Haz lo que te digo*. Bartleby Editores.

Rosal Nadales, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. [Tesis doctoral]. Departamento de Lingüística general y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.

Russ, J. (1983). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Gloria Fortún (trad.), Dos Bigotes y Barret.

Stoopen, M. (1981). Roland Barthes: la Conquista del discurso amoroso. *Quimera,* 3, pp. 30-34.

Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Cátedra.

LA INSUMISIÓN COMO FORMA DE VIVIR Y NARRAR EN PERI ROSSI: ENTRE LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA AUTOFICCIÓN

Aurora Palacios García
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se indagará en *La insumisa* (2020) de la escritora uruguaya Peri Rossi, una novela autobiográfica en la que a modo de *Bildungsroman* o novela de aprendizaje se superpone una mirada ingenua e inocente de una Peri Rossi niña, que debe enfrentarse a las prohibiciones y convenciones de la sociedad patriarcal; con una mirada adulta en la que, desde la atemporalidad, comenta, matiza, agrega e interrumpe la historia de su vida (Falconí Trávez, 2023, pp. 34-35; Zamorano, 2021, p. 44).

Cristina Peri Rossi es una escritora uruguaya de reconocido prestigio que se vio obligada a exiliarse a España en 1972 por la dictadura militar de su país, donde había recibido amenazas de muerte y su nombre había sido censurado en los medios de comunicación. Ha ejercido, además de como escritora, de periodista, profesora de literatura y traductora. Cuenta con una extensa trayectoria literaria, en la que ha cultivado multitud de géneros como la poesía, la novela, el ensayo y el cuento. En los últimos años ha recibido distinciones tan significativas como el Premio Cervantes (2021) y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2020). Todas sus obras comparten como ejes temáticos el amor y el exilio, así como un estilo irónico y cargado de erotismo.

En los siguientes epígrafes se justificará la relevancia de *La insumisa* (2020) desde el punto de vista estético, histórico y sociológico y se detallarán los puntos de partida del presente artículo. Una vez establecidas las premisas metodológicas, partiendo de las estrategias de análisis de Smith y Watson (2010), se ahondará en el estudio de aquellas características, propias de las narrativas del yo, que aparezcan de forma más notoria en

la obra objeto de estudio. A modo de conclusión, se señalará la originalidad, repercusión y alcance que dicha novela autobiográfica ostenta en la actualidad.

2. JUSTIFICACIÓN

La insumisa (2020), según la propia escritora, se trata de su «primer texto narrativo autobiográfico», en tanto que, como ella afirmó en una entrevista con Néstor Sanguinetti, «todo lo que cuenta es real» (La máquina de pensar, 2020). No obstante, tras un profundo análisis tanto de la obra objeto de estudio como de otras publicadas de forma temprana, se puede constatar que esta no es ni una autobiografía *per se* ni constituye el primer texto con este carácter biográfico (Torras Francès, 2022, pp. 248-249). Esta contradicción entre lo que este producto literario pretende ser para el escritor y el significado que realmente ostenta dentro de su poética, es representativa y digna de estudio, en tanto que nos conduce a desconfiar de la figura autorial e indagar de forma más minuciosa en las divergencias y convergencias entre los relatos autobiográficos anteriores y el que nos ocupa, así como en los límites ficcionales.

La originalidad de esta obra radica en que, al configurarse como una «novela autobiográfica», tal y como se deja leer en el peritexto del libro; cumple tanto el «pacto autobiográfico» de Lejeune (1991) como el «pacto ambiguo» de Alberca (1996). Desde el punto de vista narratológico, no solo coexiste el «yo» autobiográfico (representado simbólicamente en redonda) con el «yo» autoficcional (representado en cursiva); sino que, además, cohabita dentro de la autobiografía la mirada ingenua e indómita de la niña con la mirada adulta, que interrumpe la diégesis para introducir matices a lo narrado.

El hibridismo genérico, pese a que es un rasgo que comparten multitud de obras en la era actual, hace que este libro sea digno de análisis, en tanto que tensa los límites entre realidad y ficción y favorece la construcción de géneros fronterizos como el que nos ocupa, una autobiografía que participa de los rasgos novelescos, y a la inversa, una novela que bebe de los rasgos autobiográficos.

La escritora uruguayo-española también se muestra pionera al construir una *Bildungsroman*, en el que el «yo» descubre y consuma su despertar sexual. Según Pacheco (2004), las autobiografías femeninas, habitualmente, se centran en la búsqueda de un amor romántico y en ningún caso se alude al despertar sexual de estas, que muestran cierto tabú hacia el sexo. El deseo sexual ha sido desde siempre un tema reservado a las autobiografías masculinas (Pacheco, 2004, p. 211).

Desde el punto de vista sociológico e histórico, la narrativa de vida se ubica en Uruguay, entre los años 1944 y 1972, aunque se dedica más espacio a los primeros doce años de vida de Peri Rossi. En la obra se nos presenta a un «yo» curioso, indómito e insumiso. Una niña que, pese a las normas sociales de una época que obligaban a estas

a actuar, a vestir, a hablar, a jugar de una determinada manera, se rebela frente al orden establecido. Desde la inocencia y esa insumisión, defiende a los desprotegidos y a los débiles e intenta «cambiar la ley de los hombres» (Peri Rossi, 2020, p. 20) para poder cumplir, al principio, sus deseos incestuosos, y después, sus deseos sáficos y su anhelo de ser escritora. Frente a la mirada histórica que se promovía en esos años en Hispanoamérica, y concretamente, en Uruguay, de la mujer como ángel del hogar; lo realmente significativo es que el «yo» se erige contra este discurso, queriendo ocupar un lugar fuera del espacio privado, en el ámbito público, como escritora.

Pese a que la publicación de un libro, en el que se tematiza sobre el deseo homosexual en el s. XXI no es ninguna novedad, sí que es pionero y transgresor al presentar la historia de una niña homosexual, que desde la incertidumbre y los tabúes, intenta comprenderse a sí misma en una época, donde no existía internet y la única fuente de información eran los adultos, que mostraban ciertas reticencias para tratar estos temas.

Tras los rasgos referidos, como se puede apreciar, *La insumisa* (2020) es una obra fronteriza, transgresora y pionera de sumo interés para su estudio; sin embargo, como es habitual en los libros que se integran dentro de las narrativas del yo, ha recibido poca atención por parte de la crítica. La investigadora que con más frecuencia se ha acercado a este libro ha sido Torras Francès (2019, 2022), quien ha ahondado con exhaustividad en las relaciones fronterizas entre vida y literatura en Peri Rossi, siendo la primera en advertir la existencia de relatos biográficos anteriores al que nos compete y en analizar la urdimbre narrativa de la obra. Pese a la calidad de los estudios críticos, nadie había sistematizado un análisis tan abarcador como el que se ofrece a continuación.

3. PUNTOS DE PARTIDA

El criterio que se ha seguido para establecer el corpus literario ha consistido en hallar una autobiografía transgresora, de una escritora homosexual, perteneciente a la literatura hispanoamericana, autoficcional y publicada en los últimos cinco años, de ahí que se haya convenido seleccionar *La insumisa* (2020) de Peri Rossi.

Desde un punto de vista metodológico, en tanto que en la obra que nos ocupa conviven los géneros de la autobiografía y la novela, para analizar el tipo de «yo» que aparece en el libro, así como la función que desempeña; se ha partido de los postulados autobiográficos de Lejeune (1991) y de los fundamentos narratológicos de Alberca (1996). Según el crítico francés, en toda obra escrita bajo la premisa de una narrativa del «yo» se cumple el pacto autobiográfico, según el cual, existe una triple identificación entre escritor, narrador y personaje (Lejeune, 1991, p. 48). Mientras que Lejeune hace referencia al pacto autobiográfico, Alberca (1996) explica el pacto ambiguo como una

obra que se puede manifestar de forma simultánea como autobiográfica y ficcional (pp. 9-10). De esta manera, la autoficción, término acuñado por Doubrovsky, se configura como un campo intermedio entre la ficción y la realidad (Alberca, 1996, p. 10).

Para indagar en las líneas temáticas y rasgos de la autobiografía femenina contemporánea, así como para establecer las convergencias y divergencias entre la obra que nos ocupa y otros relatos autobiográficos escritos por mujeres, nos hemos valido del estudio elaborado por Pacheco (2004). De este artículo se desprende que *La insumisa* (2020) comparte con el resto de autobiografías femeninas las siguientes características: el carácter episódico o cuentístico de la narración; la presentación del «yo» como una figura que no encaja con sus compañeras coetáneas, y cuya vida está marcada por la soledad y la conciencia de opresión del colectivo femenino; la retrospección a la infancia y adolescencia de forma más extendida; la «función ideológica» del texto, en el que se denuncia la subordinación de la mujer; la simbología e influencia que poseen algunos espacios cerrados para la construcción de la identidad del «yo»; y las referencias recurrentes a las tres generaciones de mujeres (abuela, madre e hija) (Pacheco, 2004, pp. 407-410). Como ya adelantamos, el único rasgo por el que se distancia *La insumisa* (2020) del resto de obras, y por tanto, se erige como transgresora, es por la narración pormenorizada que se realiza del despertar sexual del «yo», donde no solo se nos describen sus deseos incestuosos y sáficos, sino que también se explicita una escena de sexo entre dos mujeres.

Nuestro estudio parte de las investigaciones realizadas por Smith y Watson (2010) en lo referido a las narrativas de vida. Su libro se presenta como una guía para interpretar las autobiografías y aproximarse a su estudio. En el capítulo noveno de su obra se recopilan veinticuatro estrategias, a través de las cuales se puede llevar a cabo una investigación más profunda de la obra objeto de estudio. Estas categorías de análisis no solo ofrecen perspectivas diversas, sino que, además, posibilitan a los investigadores emprender un estudio más abarcador y sistematizado. De las veinticuatro estrategias que se recogen en el artículo de Smith y Watson (2010), se ha convenido seleccionar las que se enumeran a continuación: «yo» autobiográfico (*the autobiographical «I»*); cuerpo y corporalización (*body and embodiment*); coherencia y cierre (*coherence and closure*); identidad (*identity*); memoria (*memory*); y espacio y lugar (*space and place*).

La presente obra, según la propia Peri Rossi, funciona como una «historia sociológica del feminismo en Montevideo antes de que existiera el partido feminista» (La máquina de pensar, 2020). Desde la mirada y la inocencia de una niña se narra el deseo temprano de la escritora uruguaya de convertirse en una mujer independiente, alejada de las convenciones sociales, e insumisa ante «el qué dirán» y la «ley de los hombres» (Peri Rossi, 2020, pp. 20 y 95). Un estudio de la novela, teniendo presente los fundamentos de la perspectiva de género, sería muy fructífero, en tanto que permitiría

revelar «las posibilidades vitales de las mujeres, el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades» dentro del contexto histórico uruguayo en el que tiene lugar la acción (Lagarde, 1996, p. 15).

4. LA INSUMISIÓN COMO FORMA DE VIVIR Y NARRAR: ANÁLISIS

En este epígrafe nos valdremos de las categorías de análisis enumeradas en el apartado anterior y enunciadas por Smith y Watson (2010), con el objetivo de llevar a cabo un estudio exhaustivo de la obra desde prismas diversos, al mismo tiempo que se aplica una perspectiva de género, que permite dilucidar de qué manera Peri Rossi lucha desde la escritura y la narración contra el contexto opresor.

4.1. «Yo» autobiográfico

Como ya adelantamos, una de las claves de *La insumisa* (2020) reside en su carácter fronterizo en cuanto al género textual, situándose a medio camino entre la autobiografía y la novela. Pese a la decidida pretensión de Peri Rossi de contar la verdad, la obra deambula entre los límites de la ficción y la realidad. Fruto de esta naturaleza limítrofe conviven en el texto un «yo» autobiográfico, propio de las narrativas de vida, y un «yo» autoficcional, característico de la novela.

Según Lejeune (1996), en la autobiografía se produce una triple identificación entre narrador, personaje y autor. Sin embargo, en la obra que nos compete existe una escisión entre el «yo» narrador-personaje y el «yo» histórico. Mientras que el primero corresponde con la mirada ingenua y rebelde de Peri Rossi niña que, en su devenir cronológico, «siente y razona la discriminación; y la expresa con honestidad, con rabia y con razón» (Falconí Trávez, 2023, p. 137), a la vez que con gran humanidad; el «yo» histórico se identifica con Peri Rossi, una escritora uruguayo-española, emigrante y homosexual. El «yo» autor se incorpora en la narración de dos formas: o bien mediante una alusión temporal, donde el tono respecto a lo narrado deviene reflexivo; o bien entre paréntesis, donde el texto adquiere un carácter rebelde al interrumpir la diégesis a partir de una matización o una digresión. En el siguiente fragmento se muestra un ejemplo de esa escisión del «yo» autobiográfico, incluyéndose una sección de texto entre paréntesis, en el que «yo» histórico interrumpe la narración principal para matizar lo dicho por el «yo» narrador-personaje:

> La primera vez que me declaré a mi madre, tenía tres años (según los biólogos, los primeros años de nuestra vida son los más inteligentes. El resto es cultura, información, adiestramiento). Yo tenía propósitos muy serios: pretendía casarme con ella. (Peri Rossi, 2020, p. 9)

En el siguiente ejemplo el «yo» autorial interrumpe lo narrado mediante la alusión temporal, «años después», para añadir una reflexión, en la que se informa de un cambio de visión que se ha producido, tras un período de tiempo, respecto a un episodio vivido: «muchos años después, reflexionando sobre este episodio de mi vida, le agradecí mucho a mi madre que no me explicara entonces, cuando tenía tan pocos años, que no podíamos casarnos porque ambas éramos del mismo sexo» (Peri Rossi, 2020, p. 19).

El «yo» autoficcional se configura como un trasunto de la escritora que se ficcionaliza a sí misma dentro de la obra como un personaje. En la obra se distingue fácilmente del «yo» autobiográfico por estar representado tipográficamente en cursiva. Aparece en el texto hasta en tres ocasiones: en la primera de ellas, el «yo» autoficcional se introduce para recriminar a la narradora-personaje («yo» autobiográfico) que lo que está contando acerca de lo acontecido a su bisabuelo Agustín es ficción (Peri Rossi, 2020, p. 83); la segunda vez, el «yo» autoficcional narra su exilio a Barcelona (*Ibidem*, pp. 86-88); y finalmente, en el último capítulo, se percibe la convivencia o fusión del «yo» autobiográfico con el «yo» autoficcional (*Ibidem*, pp. 236-238). En el siguiente fragmento, el «yo autoficcional» narra su exilio terrestre y amoroso:

> Durante ese año, yo no había tenido conciencia del aislamiento, de la separación de la extranjeridad. Tu compañía, el amor me había protegido de esa angustia. Vos eras mi ciudad, mi país, mi lengua […]. Y de pronto, todo eso me había abandonado. […] En un banco de la calle Balmes, comprendí que el exilio no era solo cambiar de espacios, el exilio era separarse de la persona amada, dejar de hablar la misma lengua. (Peri Rossi, 2020, pp. 87-88)

4.2. Cuerpo y corporalización

Según Lagarde (1996), al vivir en una sociedad patriarcal, en la que el sexo masculino ostenta el poder, los cuerpos no solo son productos biológicos, sino que a ellos se asocian un conjunto de «habilidades físicas y subjetivas, […] deseos, […] maneras de pensar, de sentir»; y una forma de actuar y estar en sociedad (p. 56). Los cuerpos sexuados, dependiendo de si son masculinos o femeninos, pueden poseer libertades o limitaciones. Mientras que la mujer es concebida como un «cuerpo-naturaleza-para-otros», es decir, son los demás los que deciden por ella y tienen dominio sobre ella; el hombre es considerado como un «ser-para-sí-en-el mundo» (Lagarde, 1996, pp. 60 y 62).

Tras un análisis pormenorizado, se puede constatar que el cuerpo posee cinco interpretaciones o funciones distintas dentro de la obra. En primer lugar, lo corpóreo le permite al «yo» autobiográfico tanto descubrirse a sí misma como conocer otros aspectos relacionados con la sexualidad. Un ejemplo significativo en el que el cuerpo invita al conocimiento y a la autoexploración tiene lugar en el capítulo siete, cuando Pototo le muestra a Peri Rossi niña su sexo masculino y, acto seguido, ella acude al baño

para conocer su sexo (Peri Rossi, 2020, pp. 99-100). En este episodio el «yo» narrador-personaje descubre a través de los cuerpos la diferencia de sexos entre hombre y mujer. Otro momento en lo que lo corpóreo invita al autoconocimiento se produce en el capítulo quince, cuando el «yo» autobiográfico, a través del roce de sus piernas con las sábanas, descubre la masturbación femenina (*Ibidem*, p. 209).

Como ya adelantábamos anteriormente, el cuerpo femenino por su naturaleza de «ser-para-otros» es habitualmente poseído y dominado por los hombres. En el libro se hallan dos ejemplos destacados, en los que el cuerpo de Peri Rossi es profanado o torturado. En el primero de ellos, el «yo» autobiográfico, desde la mirada adulta, recuerda cómo su padre le pegó varias palizas por defender a su madre (Peri Rossi, 2020, p. 123). El segundo caso significativo, en el que el cuerpo de la escritora es dañado por una figura masculina se produce en el capítulo catorce. En este episodio la escritora narra la violación que sufrió en el hospital por parte de un enfermero (*Ibidem*, p. 194).

El cuerpo femenino está habitualmente mediatizado por una serie de prejuicios que impone la sociedad. En el capítulo siete, cuando el «yo» narrador-personaje le pregunta a su abuela por las diferencias entre el cuerpo femenino y masculino, esta responde que a las mujeres les falta el «pirulín» (Peri Rossi, 2020, p. 96). Según el «yo» histórico, este prejuicio heredado provoca que las mujeres crezcan pensando que están incompletas y que, por tanto, solo son «cuerpo-naturaleza-para-otros» (Lagarde, 1996, p. 60). Sin embargo, acto seguido, Peri Rossi desmonta este prejuicio instaurado, afirmando que el clítoris, como parte del cuerpo femenino, al provocar placer sin la necesidad de una figura masculina, otorga independencia a la mujer (Peri Rossi, 2020, p. 101). Otro prejuicio concerniente al cuerpo del que se hace eco *La insumisa* (2020) está relacionado con la homosexualidad. Según la sociedad uruguaya, tal y como se desprende del capítulo quince, desear un cuerpo semejante al tuyo constituye un pecado, es anormal y monstruoso (*Ibidem*, p. 217).

La corporeidad también puede estar atravesada por la enfermedad. El «yo» autobiográfico, desde los tres años, habita un cuerpo enfermo. Al principio padece del pulmón; con cuatro años, desarrolla un principio de tuberculosis; y años más tarde, debe ser ingresada y operada en el hospital por una peritonitis (Peri Rossi, 2020, pp. 13, 21 y 191).

Peri Rossi, tal y como esbozara en el artículo autobiográfico titulado «Detente, instante, eres tan bello», siempre ha estado interesada en «escribir sobre los deseos reprimidos […], sobre el conflicto entre el deseo y las normas sociales» (Peri Rossi, 2019, p. 36) y en la obra que nos ocupa se puede apreciar ese choque entre normatividad social y deseo a través del cuerpo. Si bien antes hemos señalado cómo el desear un cuerpo semejante al habitado constituye un pecado, esto no implica que la escritora, como mujer homosexual, no se haga eco de esta realidad; así, nos presenta un cuerpo

femenino que no solo es objeto de deseo, sino que también ansía otro igual. En el libro, el «yo» autobiográfico narra de forma explícita la primera consumación del acto sexual sáfico (Peri Rossi, 2020, pp. 226-227); se describen exhaustivamente los síntomas físicos que experimenta un cuerpo femenino cuando desea otro (*Ibidem*, p. 197); e incluso se establece una analogía entre el placer que provoca descubrir un cuerpo desnudo con el que produce descubrir el salón familiar, asimilando el encuentro entre dos cuerpos femeninos con una ceremonia erótica atemporal (*Ibidem*, 69-71).

4.3. Coherencia y cierre

Según Smith y Watson (2010), para esta categoría de análisis es imprescindible prestar atención a los silencios, las digresiones, la estructura del texto, su coherencia, así como al éxplicit del libro, donde se ubica la clave interpretativa de la obra.

En *La insumisa* (2020), los silencios desempeñan un papel fundamental y poseen al menos cuatro funciones distintivas dentro de la obra. El primer objetivo con el que se emplea el silencio en la novela es para castigar una mala acción o comportamiento. El «yo» autobiográfico narra cómo, después de cada enfrentamiento con su padre, utilizaba el silencio como un «arma» contra su brutalidad. La familia materna también se sirve de la ocultación para condenar el suicidio de la bisabuela Marcela (Peri Rossi, 2020, pp. 131 y 90). Otra razón por la que se adquiere una actitud silenciosa en la obra tiene que ver con el miedo que sufren las mujeres ante la violencia de los hombres. La madre de Peri Rossi, por temor a la reacción de su marido, le hace prometer al «yo» autobiográfico que no contará nunca nada acerca de la violación sufrida en el hospital (*Ibidem*, p. 121). El silencio también se configura como un entorno propicio para la vejación y el dolor. Tanto los infames toqueteos del autobús como la violación de Peri Rossi se producen ante el silencio cómplice del resto de pasajeros, o en el caso del hospital, de los compañeros de profesión (*Ibidem*, pp. 231 y 121). No obstante, el sosiego no implica necesariamente miedo, dolor o castigo, también puede conformarse como un momento idóneo para la usurpación del poder. El «yo» narrador-personaje cuenta cómo, tras las discusiones entre sus padres, aprovechaba la salida de casa del padre, para echar el cerrojo, restituir el poder perdido y crear un entorno seguro (*Ibidem*, p. 126).

Las digresiones, incorporadas por el «yo» autobiográfico, ostentan un espacio central en la obra. Estas son introducidas entre paréntesis con la intención de matizar lo dicho o introducir un cambio de perspectiva entre el momento en el que el «yo» narrador-personaje protagoniza los hechos y los siente y la forma en la que los interpreta el «yo» histórico en la actualidad (Torras Francès, 2022, p. 251). No obstante, también es posible hallar largas digresiones dentro de la diégesis principal sin paréntesis. Estas interrupciones, aportadas por la voz narradora, persiguen dos objetivos diferenciados: o bien contextualizar la obra dentro del contexto histórico de Uruguay, este es el caso

de las páginas en las que se relata cómo los vagones del tren fueron usados como cárceles; o bien mostrar el paisaje típico de la llanura uruguaya (Peri Rossi, 2020, pp. 33-36). Según Torras Francès (2022), estas digresiones constituyen una forma de rebeldía contra el orden cronológico, y por tanto, participan del carácter insumiso del proyecto escritural de Peri Rossi (p. 251).

En lo que atiende a la estructura externa de la obra, el texto es coherente, en tanto que Peri Rossi ha seleccionado para su autobiografía episodios o anécdotas fundamentales de su infancia y adolescencia que ha ordenado en pequeños cuentos, que pueden leerse de forma autónoma y cuya temática puede adivinarse a partir del título de cada capítulo (Torras Francès, 2022, p. 250). Pese a esta aparente independencia, todos los episodios que conforman la obra comparten un punto de unión: todos ellos dan cuenta de la rebeldía e insumisión de la voz narradora contra los parámetros establecidos en su devenir cronológico.

La insumisa (2020) también posee una profunda coherencia interna, si entendemos que, lejos de configurarse como la primera autobiografía de la escritora, se trata de una novela autobiográfica, una obra entre la realidad y la ficción, entre el género novelesco y el autobiográfico. En el texto se pueden hallar algunas huellas que nos permiten probar dicho argumento. En la primera aparición del «yo» autoficcional, este nos advierte de que el «yo» narrador-personaje, cuando no recuerda algún episodio de su vida recurre a la imaginación (Peri Rossi, 2020, p. 93). Esta aseveración nos induce a desconfiar de la veracidad de los hechos narrados por el «yo» autobiográfico que, fruto del carácter insumiso que atraviesa el texto, novela aquello que no es capaz de recordar.

Otro indicio de que nos encontramos ante una autobiografía con ciertas dosis de ficción se puede apreciar en el hecho de que el primer capítulo de la obra, «Primer amor», fue publicado bajo el rótulo de cuento en una colección coordinada por Laura Freixas, titulada *Madres e hijas* (1996). Esta desconfianza en la autora, que a su vez es una forma de insumisión escritural, no termina aquí, dado que, aunque Peri Rossi afirmara que se trata de su «primer texto autobiográfico»; se pueden rastrear al menos dos textos anteriores que ostentan el rótulo de autobiografía. El primero de ellos fue publicado en la revista *Malabia* como avance de una autobiografía en ciernes bajo el título de «Nena querida» en el año 2007. Este mismo fragmento de texto es el que cierra la obra de *La insumisa* (2020). El segundo «artículo autobiográfico», titulado «Detente, instante, eres tan bello» (2019), fue publicado en un libro colectivo dedicado a la figura de Peri Rossi (Torras Francès, 2019, p. 761).

El final del libro es tan significativo que encierra las claves interpretativas de toda la obra. En el último capítulo, titulado «Nena querida» no solo confluyen los dos yoes de la escritura, sino también las dos identidades de Peri Rossi, como escritora y homosexual (Prieto, 2023, p. 40). El libro de *Nena querida* (1945) de William Saroyan es

el mismo que el «yo» autobiográfico descubre en la estantería de su tío (Peri Rossi, 2020, p. 232) y el mismo que el «yo» autoficcional, representado simbólicamente en cursiva, regala a sucesivas amantes, finalizando tal concatenación de ofrecimientos cuando alguien se lo regala y se lo dedica a ese «yo» ficticio, desde Montevideo, en un «hoy» atemporal (*Ibidem*, pp. 236-238). Además, «Nena querida» es el título que quería Peri Rossi que recibiera *La insumisa*, que se publicó como avance en la revista *Malabia* (Torras Francès, 2022, p. 250). Llegados a este punto y teniendo presente el siguiente fragmento, en el que el «yo» autoficcional narra cómo recibe el regalo, conviene plantearse si el libro que recibe ese trasunto de la escritora es de W. Saroyan o es *La insumisa* (2020) de la propia Peri Rossi:

> Hoy, alguien me ha regalado un libro que viene de lejos, que viene de Montevideo. Cuando he abierto el sobre, apareció otra vez: Nena querida. En la portada, encuadernada de un verde profundo, en letras doradas, se puede leer: «Para Cristina». Es la primera vez que alguien me ha dedicado el libro a mí. (Peri Rossi, 2020, p. 238)

Para desentrañar tal misterio debemos acudir a la siguiente dedicatoria que Saroyan realiza al principio de *Nena querida* (1945) a su amante y que Peri Rossi recoge tanto en *La insumisa* (2020) como en el texto autobiográfico, «Detente, instante, eres tan bello» (2019):

> Lo que en este librito se dice no es lo que yo te diría en definitiva; pero que él sea el primero entre muchos dones de amor: un presente hecho de todo cuanto yo era en años ya remotos, antes de que te viera. (Peri Rossi, 2020, p. 233)

A partir de la lectura de la dedicatoria se sobreentiende que es el «yo» histórico, Peri Rossi, quien regala al «yo» autoficcional, desde Montevideo, con una alusión atemporal, «hoy», el libro de *La insumisa*, que originalmente iba a recibir el título de «Nena querida». De este modo, se puede interpretar que el libro que tenemos entre las manos es un don de amor que la escritora se hace a sí misma, a esa niña insumisa y rebelde que todavía hoy sigue luchando contra las convenciones sociales. No obstante, también puede caber otro sentido. En «Detente, instante, eres tan bello» (2019), la uruguayo-española incluye la dedicatoria de Saroyan como una forma de agradecer a los coordinadores del libro (p. 37). Por tanto, la escritora también nos ofrece a los lectores *La insumisa (2020)*, su autobiografía novelada, como un regalo, un don de amor, para que conozcamos quién era Peri Rossi antes de que la viéramos, es decir, antes de que nos sumergiéramos en la lectura de sus obras (Torras Francès, 2022, p. 252).

4.4. Identidad

El «yo» autobiográfico en su devenir cronológico de la niñez a la adultez trata de hallar su identidad como mujer, escritora y homosexual. El modelo de mujer que se promueve desde la sociedad uruguaya en el momento de la narración corresponde con un icono femenino recluido en el espacio privado, un ángel del hogar inferior e incompleto respecto al hombre y al servicio de las exigencias de este. Al habitar un cuerpo femenino, la sociedad esperaba de ella que actuara acorde a las siguientes convenciones sociales: usar falda, coser como entretenimiento y no contestar a los adultos. Sin embargo, el «yo» autobiográfico decide buscar su identidad dentro del ámbito público, como escritora; mostrarse insumisa ante el hombre, contra el que se rebela para defender a las mujeres que callan, como su madre; usar pantalones; jugar al fútbol; trepar árboles; e inmiscuirse en conversaciones ajenas (Peri Rossi, 2020, pp. 52-54, 96). Peri Rossi tampoco cree en la incompletitud del cuerpo femenino, aseveración que se impulsa desde la sociedad uruguaya; de ahí que defienda la autonomía e independencia de la mujer, que no necesita de la figura de un hombre para buscar placer, en tanto que ella misma puede proporcionárselo (*Ibidem*, p. 101).

La homosexualidad no tiene cabida dentro de los modelos de mujer, que tiene a su disposición Peri Rossi, y cuando la tiene, está censurada, es motivo de repudio por parte de la sociedad y Dios. Amar un cuerpo semejante al tuyo se concibe como una anormalidad, una monstruosidad o una enfermedad, y además, es peligroso (Peri Rossi, 2020, pp. 210, 216-217). En la obra, las mujeres que se sienten atraídas por personas de su mismo sexo, o bien deciden reprimirlo y casarse, como en el caso de Elsa, la cual, tras asumir lo que sentía por Peri Rossi, decide alejarse de ella; o bien se suicidan, como Alina, que había intentado encajar dentro del modelo de mujer establecido, pero la infelicidad la había conducido a la muerte (*Ibidem*, pp. 219-220). Pese a la censura unánime de este modelo identitario, el «yo» narrador-protagonista persiste en su anhelo por cumplir sus deseos sáficos, rebelándose contra las normas sociales. Finalmente, Peri Rossi consigue reafirmar su identidad como mujer homosexual cuando consuma el acto sexual con otra mujer (*Ibidem*, pp. 225-227).

La uruguayo-española, en su búsqueda identitaria como escritora, no solo tuvo que hacer frente a las normas sociales de la sociedad uruguaya, que recluían a la mujer en el espacio privado, destinando su función al cuidado del hogar, sino también a la intelectualidad masculina uruguaya, representada en la obra a través de su tío. El momento más significativo, en el que el deseo infantil de ser escritora de Peri Rossi se vio amenazado, fue cuando su tío materno, «soltero, intelectual, funcionario público, gran lector […], pero misógino, neurótico y frustrado» (Pero Rossi, 2019, p. 32); le ilustró al «yo» autobiográfico cómo las mujeres no escribían, y si lo hacían, como es el caso de Virginia Woolf, Alfonsina Storni y Safo, se suicidaban (Peri Rossi, 2020, p. 180).

Gracias a este episodio, que también se incluye en el texto autobiográfico «Detente, amor, un instante», la escritora comprendió que «ser mujer y escribir, es más, publicar, vulneraba la identidad de mujer, y además, si se era uruguaya, vulneraba la condición de colonia cultural» (Peri Rossi, 2019, p. 35). Sin embargo, ninguno de estos argumentos la convencieron para dejar de perseguir su identidad como escritora tanto en su país natal como en el exilio.

Mientras que el intelectual uruguayo se esfuerza por hacer ver al «yo» autobiográfico que la escritura no es un destino posible para una mujer; la intelectualidad femenina, encarnada en la figura de la profesora, anima a Peri Rossi a persistir en ese camino, alabando sus habilidades escriturales. Tras este impulso positivo, es la propia voz narradora la que asume la escasez de escritoras y las dificultades que conlleva tal oficio. No obstante, para ella, la indómita e insumisa, los obstáculos no son un impedimento (Peri Rossi, 2020, p. 215).

Como hemos podido comprobar tras este breve análisis, la construcción de las identidades del «yo» autobiográfico como mujer, homosexual y escritora se encuentran mediatizadas por una sociedad uruguaya que espera de ella lo impuesto y heredado por su sexo biológico. Sin embargo, el carácter rebelde de la escritora no solo le permite luchar contra este entorno opresivo, sino que le ayuda a reafirmar sus identidades contrahegemónicas y fuera de la heteronormatividad (Prieto, 2023, p. 36)

Otra identidad, a la que se le presta menor atención en la obra, pero que igualmente conforma el devenir cronológico de la escritora, está relacionada con su condición de exiliada. En el texto «Detente, instante, eres tan bello», Peri Rossi se define a sí misma como una «escritora uruguaya que vive en Barcelona, escribe en castellano y es, por tanto, una especie de extranjera en todas partes» (Peri Rossi, 2019, p. 32). Pese a este sentimiento de extranjería, para la autora, el exilio se asemeja al amor, en tanto que puede ser enriquecedor y doloroso por igual (*Ibidem*, p. 26). En esta misma línea, el «yo» autoficcional solo adquiere la identidad de exiliado cuando se separa de la persona amada, dado que mientras que ambos comparten un origen común, el país natal sigue habitando en ellos (Peri Rossi, 2020, pp. 86-88).

4.5. Memoria

Para entender de qué manera se sirve Peri Rossi de la memoria para escribir y qué función posee dentro de su obra es pertinente aludir a dos pasajes de *La insumisa* (2020). El capítulo «El salón de las visitas» es muy revelador, en tanto que el «yo» autobiográfico pretende recuperar la memoria familiar, y en concreto, la historia de sus bisabuelos como forma de conocerse a sí misma. Sin embargo, siempre que trata de reconstruir los hechos, se halla ante el silencio cómplice de toda la familia. Ante esta incapacidad de acceder al recuerdo, el «yo» narrador-personaje novela la historia de sus

antepasados. El lector se da cuenta de que lo narrado no se circunscribe a la realidad, porque, en primer lugar, el «yo» autobiográfico no posee tal información; y en segunda instancia, porque el «yo» autoficcional irrumpe para advertirle al narrador lo siguiente: «*No puedes recordarlo. Solo puedes imaginarlo, que es la manera que tenemos los humanos de recordar lo que no hemos vivido*» (Peri Rossi, 2020, p. 83). Este fragmento nos permite entender cómo la autora, para escribir sus textos autobiográficos emplea la memoria hasta donde surgen lagunas o silencios, en cuyo caso emerge la ficción con el objetivo de ocupar esos vacíos informativos.

El último capítulo del libro ilustra de forma muy visual cómo la memoria, fruto del paso del tiempo, constituye para el ser humano inevitablemente «mala memoria» (Peri Rossi, 2019, p. 28). El «yo» narrador-personaje encuentra un trozo de papel mojado, en el que se deduce la palabra «recuerdo», pero cuyas letras se han difuminado a causa del agua, se han desvanecido para siempre. Mediante esta imagen, la escritora nos muestra la fragilidad de los recuerdos, y por tanto, de la memoria. Acto seguido, el «yo» autobiográfico añade la siguiente aseveración: «la esencia de los malentendidos es la trama de la vida y las novelas» (Peri Rossi, 2020, p. 230). A través de esta afirmación se constata que para Peri Rossi la autobiografía se concibe como un «simulacro escritural», un espacio en el que el recuerdo se desvanece y el pasado, el presente y el futuro se mezclan y se contaminan, dando lugar a desviaciones de la verdad, a malentendidos, y por tanto, generando una obra a medio camino entre la ficción y la realidad (Scarano, 1997, p. 7).

4.6. Espacio y lugar

Según Pacheco (2004), en las autobiografías femeninas los espacios adquieren «connotaciones simbólicas» muy relevantes, sobre todo, aquellos «que enmarcan a la mujer como dueña del ámbito privado, lugares en los que sueña y aspira otro destino» (p. 409). Para analizar las funciones que desempeña cada espacio referido en la narración, se establecerá una distinción entre aquellos lugares que forman parte del ámbito privado o público.

Los espacios públicos, que poseen especial relevancia para la conformación de la identidad de Peri Rossi, son el hospital y la escuela. El primer lugar, al que el «yo» autobiográfico acude para curar su peritonitis, le genera una nueva herida, la del trauma de haber sido violada por parte de un enfermero (Peri Rossi, 2020, pp. 194-196). Fruto de una sociedad patriarcal en la que el cuerpo femenino es concebido como una «naturaleza-para-otros» (Lagarde, 1996, p. 60), el hospital que debiera ser un espacio en el que se vela por la seguridad de las mujeres, se convierte en una institución corrupta, en la que se perpetúa la violencia contra estas, siendo cómplices de ello tanto el sistema de salud como el resto de los compañeros de profesión (Falconí Trávez, 2023, p. 136).

La escuela se consolida como un espacio que hace avanzar al «yo» autobiográfico en su búsqueda de identidad como escritora y homosexual. En este lugar es donde por primera vez son reconocidas sus dotes escriturales y donde ella descubre que se siente atraída por las mujeres, aunque ello suponga un pecado o una monstruosidad (Peri Rossi, 2020, p. 218).

Dentro de los espacios cerrados, y por tanto, privados, ostentan un valor significativo el hogar materno y el cuarto de baño. Para el «yo» autobiográfico la casa de sus padres es un lugar conflictivo, en el que debe estar en permanente alerta y actuar como guardaespaldas para proteger a su madre de los actos violentos de su padre (Peri Rossi, 2020, p. 121). El cuarto de baño, a pesar de ser el espacio del castigo, donde el padre encerraba a Peri Rossi por haberse encarado con él; finalmente, se convierte para la escritora en «una habitación propia», en claro eco con la obra homónima de Virginia Woolf; es decir, en un lugar elegido y deseado, propicio para la creación, al que accede por voluntad propia para desarrollar su «proyecto de ficción» (Prieto, 2023, p. 31; Pérez Fontdevila, 2023, p. 114)

5. CONCLUSIONES

Con esta obra Peri Rossi ha conseguido tensar y difuminar los límites genéricos de la autobiografía y la novela, creando una obra fronteriza e insumisa, en la que el «yo» autobiográfico se hace eco de la rebeldía de la protagonista interrumpiendo la diégesis, matizando lo narrado o incluso novelando los huecos vacíos de la memoria.

Este discurso contrahegemónico, en el que la protagonista se rebela contra lo impuesto socialmente, pese a los obstáculos y las dificultades, reafirmando su identidad como mujer homosexual tanto en la realidad como en la ficción, sigue siendo necesario en pleno siglo XXI. Con esta autobiografía, la autora no solo persigue ofrecer un espejo a aquellas personas del colectivo LGBT que, fruto de un entorno opresor, sufren en silencio; sino que también busca despertar en ellas un grito de insumisión ante lo normativo.

En definitiva, la escritora uruguaya, al tiempo que ha construido una obra compleja tanto desde el punto de vista narrativo como genérico, ha creado una *Bildungsroman* que desprende humanidad, sinceridad, dolor e inocencia. Este relato, en el que se alterna la mirada limpia de una niña indómita que persigue ser escritora y amar libremente, junto con la mirada reflexiva de una Peri Rossi adulta que ya lo ha conseguido; se nos ofrece como un «don de amor» a los lectores que tanto hemos disfrutado con su escritura, pero también supone un regalo para sí misma, para esa niña y mujer rebelde, que tanto ha sufrido para conseguir ser quien es en un país natal que no la aceptaba y en un exilio lejos de su familia.

OBRAS CITADAS

Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (1), 9-18.

Falconí Trávez, D. (2023). El derecho al amor lésbico en Cristina Peri Rossi: interseccionalidad, precedente y reparación de la niña adolescente. *Pasavento*, *11*(1), 127-146. https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.1996

La máquina de pensar. (2020, 12 junio). *Cristina Peri Rossi sobre su libro «La insumisa»* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=lcmrb35szP4

Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Editorial horas y Horas.

Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, *29*(9), 47-61.

Pacheco, B. (2004). La autobiografía femenina en la España contemporánea, hacia una poética de las diferencias. En I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (coord.), *Actas del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: literatura española, siglos XVIII y XX* (pp. 407-412). Juan de la Cuesta.

Pérez Fontdevila, A. (2023). «Ver salir los barcos», «nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres». Una lectura improductiva del amor y la escritura en Cristina Peri Rossi. *Pasavento*, *11*(1), 109-125. https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2064

Peri Rossi, C. (2019). Detente, instante, eres tan bello. En J. Gómez de Tejada (coord.), *Cristina Peri Rossi erostismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* (pp. 20-37). Universidad de Sevilla.

Peri Rossi, C. (2020). *La insumisa*. Menoscuarto.

Prieto, J. (2023). Mezclando exilio y deseo: los imperfectos paraísos de Cristina Peri Rossi. *Pasavento*, *11*(1), 29-45. https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.2030

Scarano, L. (1997). El sujeto autobiográfico y su diáspora, protocolos de lectura. *Orbis Tertius*, *2*(4), 151-166.

Smith, S. y Watson, J. (2010). A Tool Kit: Twenty-four Strategies for Reading Life Narratives. En S. Smith and J. Watson (ed.), *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (pp. 235-252). University of Minnesota Press.

Torras Francès, M. (2019). Cristina Peri Rossi. Entretejer vida y literatura, ante el despojo del tiempo. *Revista Iberoamericana*, *85*(268), 761-778.

Torras Francès, M. (2022). Escrituras (dis)conformes: los devenires ficcionales de Flavia Company y Cristina Peri Rossi. En A. Casas y A. Forné (ed.), *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico* (pp. 245-261). Iberoamericana.

Zamorano Rueda, A. I. (2021). «Para que yo pudiera amarte / Virginia Woolf tuvo que escribir *Orlando*»: la escritura autobiográfica de Cristina Peri Rossi. *Revista Clepsydra*, (21), 35-51. https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.02

DEL TALLER AL TEXTO: LA CONCIENCIA FEMENINA DE LUISA CARNÉS Y SUS FIGURAS FEMENINAS EN *TEA ROOMS MUJERES OBRERAS*

Feixiang Liu
Universidad Carlos III de Madrid

1. UN BREVE ACERCAMIENTO HACIA LUISA CARNÉS

1.1. Resurgimiento de Carnés

Como escritora española perteneciente a la generación intelectual de la Edad de Plata, Luisa Carnés ha permanecido en gran medida en la sombra del canon literario, eclipsada por sus contemporáneos de la Generación del 27. Esta marginalización se debe a diversas razones, incluyendo la escasez de estudios dedicados a su trayectoria vital y producción escrita, así como la inédita naturaleza de muchas de sus obras, particularmente aquellas creadas durante su exilio en México. A diferencia de otros escritores de su época, cuyas obras han sido ampliamente estudiadas y celebradas, la contribución literaria de Carnés ha recibido menos atención. Por ejemplo, según Almudena Mata-Núñez, de la producción escrita por Carnés durante su exilio, solo «se encuentran digitalizados en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica dieciocho ejemplares publicados entre 1951 y 1957» (2022, p. 147), lo que sugiere que podría haber aún más trabajos de Carnés perdidos o no digitalizados. Este limitado acceso a su obra plantea desafíos significativos para la apreciación y el estudio de su legado literario, subrayando la urgente necesidad de una reparación feminista de la memoria histórica que reivindique su posición en la literatura española.

La marginalidad de Luisa Carnés en la literatura española contemporánea no puede disociarse de su género. Como mujer escritora, su relevancia literaria ha sido históricamente minimizada, una situación que ha prevalecido hasta tiempos recientes cuando surgió un renovado interés en rescatar la obra de autoras fundamentales que ofrecen una perspectiva alternativa de la historia. Aunque Carnés es parte integral de la

cultura literaria de la Generación del 27, se distingue de otras mujeres de este grupo, conocidas como Las Sinsombreros, tales como Maruja Mallo, Concha Méndez y Margarita Manso, no solo en términos de participación social sino también por su origen. Originaria de un entorno distinto al de sus contemporáneas burguesas, su clase trabajadora influenció profundamente su perspectiva y obra literaria. Según una entrevista con Illana Olmedo, Ángela Martínez Fernández señala que Carnés ha sido «desplazado en el tiempo» (2019, p. 588), destacando una diferenciación ideológica con Las Sinsombreros; Carnés era «quien cose los sombreros, no quien se los quita» (2019, p. 559). Esta distinción se refleja en su trayectoria vital y en su obra, marcada por la necesidad de abandonar la escuela a los once años para trabajar en un taller de sombreros, experiencia que ella misma describió en una entrevista de 1930 con Juan de Almanzora, afirmando haber «salido del taller, no de la universidad»; esta experiencia forjó su deseo de escribir, inspirada por las «miradas y palabras embozadas» (Carnés, 1930), de sus compañeros de trabajo y su encuentro con la literatura rusa a través de folletones y novelas accesibles económicamente.

La influencia de la literatura rusa en Carnés fue tan significativa que, a pesar de su formación autodidacta, su obra se vio imbuida de un espíritu de audacia y energía, especialmente de los grandes autores rusos. Sin embargo, su posición socioeconómica le impidió participar plenamente en los movimientos culturales y feministas de la época, lo que la diferenciaba aún más de Las Sinsombreros. Esta separación se acentuó con el exilio, como lo señala Lucía Hellín Nistal, cuyos «los largos años de exilio que trasladaron la producción y edición de su obra a México contribuyeron sin duda a su desaparición del espacio literario español» (2019, p. 180). A pesar de las adversidades, en México, Carnés retomó su carrera como periodista y continuó su labor literaria, aunque gran parte de su obra permaneció desconocida hasta que el historiador Antonio Plaza inició un proceso de redescubrimiento en los noventa. Este resurgimiento de interés ha permitido no solo recuperar obras previamente publicadas sino también propiciar nuevos estudios académicos que destacan la relevancia de su narrativa feminista.

1.2. La experiencia personal como fuente literaria

El 3 de enero de 1905, en el corazón del barrio de Las Letras en Madrid, ha nacido Luisa Carnés, en una familia donde la necesidad económica se entrelaza con la cotidianidad. Siendo la mayor de siete hermanos, la precariedad económica la ha empujado prematuramente al mundo laboral, convirtiéndose en obrera a la tierna edad de once años. Su temprano ingreso al taller de sombreros de su tía Petra Caballero Aparicio, situado en la calle de Moratín, no solo ha marcado el fin de su infancia sino que también ha sembrado las semillas de su futuro literario.

La propia Carnés reflexiona sobre estos años con una mezcla de nostalgia y amargura, confesando: «No comprendía entonces por qué una adolescencia puede ser tan amarga, ni unos pensamientos juveniles viejos» (Carnés, 1951). Este espacio, rebosante de voces y vidas obreras, se ha transformado en el telón de fondo de sus primeras obras, *Peregrinos de Calvario* (1928) y *Natacha* (1930), esta última una vívida recreación de las dinámicas y desafíos del taller que tanto ha marcado su juventud. Su novela puede encuadrarse dentro de la novela social feminista, manteniendo siempre un tono autobiográfico. Como señala Ángela Martínez Fernández en una entrevista, imprescindible para los estudios enfocados en Luisa Carnés, la autobiografía y la novela social se vinculan y se mezclan en cierta medida, con el objetivo de construir una protagonista que representa la actitud feminista de Luisa Carnés, ella ha cogido sus propias experiencias personales con finalidad de establecer un contexto fiel a la sociedad de aquel momento:

> Una de las principales características de la narrativa carnesiana es la utilización de elementos biográficos en la construcción de las ficciones. Las protagonistas comparten con Carnés la dedicación laboral (taller de sombreros, salón de té), las condiciones materiales de partida, así como los planteamientos ideológicos en gran cantidad de ocasiones. El desplazamiento de componentes biográficos a la ficción es, asimismo, habitual en otras escritoras del periodo y en autores procedentes del sector obrero. (2019, p. 549)

A pesar de su relativamente reducida cantidad de sus producciones literarias, la novela siempre llega a ocupar un lugar importante a lo largo de su carrera literaria. Se puede considerar que las primeras tres novelas representan más su evolución literaria y compromiso político, y reflejan los elementos autobiográficos significativos.

Por ejemplo, Candelas en *La ciudad dormida* de *Peregrinos de Calvario*, comparte la misma condición de pobreza de la autora, lo que la obliga a comenzar a trabajar desde joven. Y la protagonista de *Natacha*, Natalia Valle, que es el mismo nombre que Luisa Carnés ha utilizado como un seudónimo durante un periodo para realizar publicaciones en la prensa, de manera similar, ella trabaja en un taller de sombreros, experiencia sacada de los primeros de juventud de la autora, quien tiene que abandonar la formación escolar y convertirse en aprendiza de una fábrica de sombrero. Y ese nombre se inspira de las lecturas rusas de Luisa Carnés cuando ella empieza a acceder a la literatura, según ella misma, es «como un humilde homenaje a Dostoiewski» (Carnés, 1930). Ellas no solo comparten la similar selección de trabajo, derivada de la necesidad econímica, sino que también tienen muchas similitudes en la construcción de su identidad. Sin embargo, la obra *Natacha* aún no puede mostrar la madurez política y literaria de Carés, suya opinión personal posterior se halla con más firmeza en la otra novela, marcando una avanzada evolución ideológica.

Posteriormente, de su experiencia de trabajar como camarera en un salón de té, que le permite volver a la publicación literal por haber tenido un soporte económico, ella ha sacado la protagonista Matilde y la obra más representativa de su compromiso político, la *Tea rooms: mujeres obreras*. En esta, se retrata la explotación sufrida por las obreras del salón de té, una observación de la injusticia y desigualdad entre las clases sociales y, por lo último, un desarrollo de la conciencia femenina de la protagonista frente la doble opresión de la sociedad y del género.

2. CANDELAS Y NATALIA, UNA LUCHA PERSONAL

Además de enfrentarse del sufrimiento por la explotación laboral, Candelas experimenta una crueldad añadida en su vida al ser violada por el novio de su hermana, una circunstancia que parece atraparla en su destino adverso. Pero ella no sigue el mismo camino de su hermana, que «se deja llevar por sus circunstancias y se conducida hacia un inevitable fatalismo» (Tur, 2019, p. 14), al final ha podido tomar control sobre su propio destino, a través de su relación con Daniel, con quien termina casándose, elige su futuro y su amor, aunque es verdad que ella ha heredado la dificultad y la miseria familiar:

> Las circunstancias vitales de Candelas son ontológicas, herederas de un determinismo familiar que la condena a la miseria. La expiación de Candelas consistirá precisamente en la superación de esa herencia: enfrentándose a su destino consigue tomar las riendas de su vida y casarse con el hombre al que ama. (2019, p. 14)

Pero esta intención de utilizar el matrimonio como medio para superar las barreras de clases sociales y escapar de la explotación laboral ya se ve disminuida en su siguiente novela, *Natacha*. De Candelas a Natalia, aunque las dos han compartido la misma pobreza heredada del «determinismo familiar», que también se considera reflejar las experiencias vitales de la autora, el núcleo carácter ha experimentado una evolución. Cuando Candelas apenas empieza a comprender la libertad de elegir su marido, Natalia ya inicia una reflexión sobre su existencia como una mujer trabajadora, y desarrollo un germen de idea feminista, aunque aún no es suficiente para salir de la dimension de lucha personal.

Al enfrentarse a las dificultades económicas, la relación difícil entre sus padres, y un ambiente laboral misógino, Natalia empieza a sospecha la viabilidad de un matrimonio feliz y esas circunstancias impulsan un odio hacia los hombres tal como compañeros y su propio padre, quienes, según las palabras de Natalia, «eran como su padre, o don César, o aquellos cochinos de la fábrica que siempre tenían dispuestas las manos al atrevimiento, y la lengua, a la obscenidad» (Carnés, 2019, p. 113).

Esta percepción al final la lleva a ser consciente de las opresiones de clase y género, empujándola a cuestionar las normas y expectativas sociales impuestas a las mujeres. Sus relaciones con Cabriel y Don César ilustran aún más estas luchas. La traición de Cabriel contra su novia, que no es Natalia, no solo rompe su confianza en el amor como vía de escape de su situación, sino que también destaca la fragilidad de las relaciones personales frente a las estructuras sociales. La interacción con Don César, por otro lado, la confronta con la cosificación femenina y la explotación sexual.

Al final de la historia, la decisión de Natalia de no volver con Don César, pese a parecer la única manera de resolver su problema económico, resalta la trampa sistémica en la que muchas mujeres se encuentran atrapadas, por no haber podido obtener una alternativa fuera del empleo explotador. La dependencia de Don César en la superficie es una opción voluntaria, pero en realidad es la consecuencia de la pobreza y la injusticia que ella ha heredado por su clase social, al estar con un señor rico pero mayor, ella acepta otro tipo de explotación.

La actualidad social que ella confronta, le impide escapar de las limitaciones de clase obrera, pero al ser víctima de la doble explotación, no ha nacido una necesidad de la reforma social sino que se identifica con la explotación y vuelve al ciclo de abuso contra las mujeres obreras. Al reconocer que su intento de escapar de la explotación de la clase obrera ha fallado, ella tiene que volver a la condición laboral, repitiendo el ciclo de miseria que la pobreza le ha impuesto, ya que «nada ofrece el mundo para ella que no sea el trabajo manual. De este modo, Natalia es una pieza más del engranaje del sistema capitalista» (Tur, 2019, p. 17).

Por lo tanto, Natalia representa un intento de Luisa Carnés con objetivo de explorar la manera posible de trascender las barreras de clase social y escapar de la pobreza inherente a la clase obrera a través del esfuerzo personal, pero resulta imposible lograrla debido a que las mujeres obreras sufren una doble explotación, de la clase de burguesía y de los hombres:

> Si los obreros carecen de grandes posibilidades, éstas son aún más limitadas en el caso de las mujeres. Además, sobre ellas, pende siempre la amenaza de unas formas de violencia específica. De una mujer, obrera o burguesa, se espera la dedicación al matrimonio y la maternidad. Aunque sea en condiciones de extrema precariedad en un caso o renunciando a sus capacidades intelectuales, en el otro. (Aparicio, 2019, p. 9)

A través del personaje Natalia, Carnés ilustra la insuficiencia de las soluciones individuales para superar las barreras estructurales, sugiriendo que la emancipación femenina requiere de un cambio más amplio y colectivo en la sociedad.

3. MATILDE Y OTRAS FIGURAS FEMENINAS EN *TEA ROOMS: MUJERES OBRERAS*: UNA TRANSICIÓN DE TRABAJADORA EXPLOTADA A MUJER DESPIERTA

Al rechazar convertirse en la amante confinada de Don César, Natalia elige enfrentar la continua explotación de las mujeres obreras. Sin embargo, Luisa Carnés no cesa en la búsqueda de la liberación de las obreras. Su crítica a las injusticias sociales y las desigualdades de género adquiere mayor profundidad en su siguiente novela social, donde la protagonista, Matilde, refleja una evolución en la ideología feminista y comunista de la autora. De este modo, se puede estar de acuerdo con Pilar Iglesias Aparicio, que Luisa Carnés «se identifica con Matilde y no con Natacha» (2019, p. 9). Porque cada personaje de cada obra publicada en su distinta etapa vital, en Matilde se encuentra su madurez y su compromiso político:

> La progresión que experimentan los personajes femeninos de la autora madrileña no es más que un reflejo de su propia evolución como intelectual comprometida: desde la inocente Candelas, pasando por la atrevida Natalia, hasta llegar a la Matilde emancipada y consciente. De ahí que todos los personajes femeninos cuenten con rasgos autobiográficos: el trabajo del hogar siendo niña como Candelas; el precoz ingreso en el mundo laboral como Natalia, y la progresiva toma de conciencia como Matilde. (Tur, 2019, p. 15)

Carnés utiliza sus personajes femeninos, particularmente en *Tea Rooms: Mujeres Obreras*, como vehículos para explorar la explotación de clase y la liberación femenina. La protagonista Matilde se convierte en la voz de Carnés, y de todas las mujeres que han experimentado la explotación laboral y la opresión de género. A través de la observación diaria en el entorno de su trabajo y su evolución personal, enfatiza la necesidad de solidaridad y acción colectiva entre las trabajadoras. Ella señala la doble naturaleza del trabajo, al ser la manera de la explotación laboral, también simboliza el medio potencial para que las mujeres puedan lograr la independencia económica. Sin embargo, la verdadera liberación de mujeres no puede ser realizada bajo la doble explotación, una del trabajo, otra del género, que es la opresión matrimonial. El intento de redefinir las imágenes femeninas a través de darlas nuevas ideas de superar las cadenas de clase social, simboliza su compromiso político, que busca a la revolución política y social, que las mujeres puedan ser independiente en una realidad donde realizan la igualdad de género y cancelan la explotación obrera.

Al igual que Natalia, Matilde también encarna experiencias personales de Luisa Carnés, como la lucha contra la pobreza en un contexto proletario que la obliga a trabajar para sostener a su familia. Sin embargo, frente a dilemas morales, Matilde adopta un enfoque distinto al de Natalia. Desde el inicio, Matilde demuestra una percepción aguda de las injusticias sociales y de género que la rodean. Reflexiona sobre

la explotación en su lugar de trabajo y las escasas alternativas disponibles para las mujeres más allá del matrimonio o empleos precarios. A diferencia de Natalia, Matilde está consciente del acoso sexual en el trabajo y adopta una postura firme contra las condiciones laborales que exigen sumisión o tolerancia hacia el acoso, evidenciando una sólida convicción y un profundo respeto por sí misma.

> Es posible que no hayas comprendido lo que quiere ese señor M. F.? Fíjate bien: para escribir a máquina hace falta tener una edad determinada y un cuerpo bonito; ¿crees que una mujer independiente está más capacitada para resolver un problema aritmético que una hija de familia? ¿No adviertes que ese M. F. internacional lo que desea es una muchacha para todo?
>
> —Las chicas de hoy os pasáis de listas; se os figuran los dedos huéspedes.
>
> —Así, ¿a ti te agradaría que aceptara?
>
> —Yo no digo eso.
>
> —Sí dices eso, madre. Contra tu propia voluntad, contra tu añejo concepto de las cosas, dices, sientes eso. La miseria amodorra tu pudor en esta ocasión, o es que tu experiencia de la vida es bien limitada. En la superficie —pelos blancos y arrugas— eres mayor que yo; pero no en el fondo. Las muchachas de hoy conocemos muy bien al tal M.F.nos cede el asiento en el Metro y nos tiende el sueldo desde la altura de su Caja cada mes y nos mira oblicuamente al escote cada vez que nos dicta una carta. (Carnés, 2016, p. 18)

Debido a que las relaciones entre la parte empleadora y la parte empleada son de desigualdad y las relaciones entre los dos sexos no son del mismo nivel en casi todas las dimensiones debido a la injusticia sexual, ese M.F. puede exigir que las posibles empleadas correspondan a su necesidad sexual sin cualquier costo ni culpa latente. Esa evaluación no se basa en la capacidad de una mujer a fin de que sea apta para los requerimientos del trabajo, sino que tiene el propósito de seleccionar las víctimas potenciales que puedan satisfacer la demanda del acoso sexual.

> ...el acento en la conceptualización del acoso deja de pivotar sobre el consentimiento o no de la persona acosada, lo que adquiere un especial significado es el carácter nutriente de la subordinación del grupo al que pertenece dicha persona, y no únicamente en el trabajo (dimensión grupal laboral), sino también fuera del mismo (dimensión grupal sistémica)... A su vez, la dimensión grupal sistémica hace que el daño del acoso se extienda no sólo a quienes trabajan en el mismo lugar y forman parte del mismo grupo, sino a las personas que forman parte del mismo grupo en todo el ámbito de lo social, que son víctimas de la reproducción del patrón con el que van a ser consideradas. (Unzueta, 2013, p. 22)

Por lo tanto, Matilde acepta el empleo en el salón de té, a pesar de las duras condiciones laborales y el bajo salario, que constituyen una clara explotación laboral.

Este salón de té actúa como un microcosmos que refleja las dinámicas de explotación presentes en la sociedad en un sentido más amplio. A través de sus interacciones y observaciones diarias, Matilde analiza y comprende las complejidades de la opresión laboral y de género, convirtiéndose en la voz de Luisa Carnés. La miseria de la clase de proletario no existe simplemente en el ambiente laboral, sino que aparece en todos los territorios y todas las edades, incluso se ve la diferencia de los niños:

> ... y el hermano a la cama con los labios tumefactos. Todo producto del ambiente mísero. ¿Qué mal han hecho estas pobres criaturas? Por ahí se ven otros niños, incluso feos y deformados, con sus buenos trajecitos, sus juguetes, sus perros perfumados; y ellos mismos huelen tan bien... Esos niños van en su coche hasta la escuela, una escuela higiénica, con su hermoso jardín de recreo, su calefacción. En la escuela municipal hace frío, y el mal remunerado profesor sufre de hipocondría, que se esquina contra los pobres niños. (Carnés, 2016, p. 18)

En su tercera novela, Luisa Carnés intensifica el uso de la comparación y el contraste para denunciar las injusticias y desigualdades entre las clases sociales. A través de una serie de relatos sobre personajes femeninos de la clase obrera, a la que Matilde también pertenece, Carnés ilustra el desarrollo de los movimientos obreros y feministas, y pone al descubierto la doble explotación que sufren las trabajadoras. El contraste más significativo se observa en el salón de té, donde se presenta la primera comparación espacial: dentro de este establecimiento, las obreras padecen la explotación debido a la sobrecarga de trabajo, lo que les reporta unos ingresos exiguos que no satisfacen sus necesidades ni expectativas.

> La noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados. ¿Cuántas horas? Diez. Diez horas.
>
> El reloj resuena nueve veces. Y una nueva empleada —ojos despiertos, cabello húmedo, impecable, como si acabara de arreglarse, de despertar (¿qué hora es?):
>
> —Son las nueve. Yo hago el turno de la noche. La noche.
>
> Diez horas, cansancio, tres pesetas.
>
> Fuera hace calor.
>
> A la puerta, un viejo pregona los diarios nocturnos.
>
> El público que sale de los cines y teatros emite comentarios en voz alta. Diez horas, cansancio, tres pesetas. (Carnés, 2016, p. 29)

La crueldad de los explotadores se manifiesta en las condiciones laborales inhumanas, particularmente evidente en los salarios mínimos por largas jornadas de trabajo, especialmente los domingos. En estos días, «aumenta considerablemente el trabajo y hay que atender simultáneamente al mostrador y a los pedidos del salón, y al anochecer los tobillos duelen enormemente. De todo esto resulta un aumento en los ingresos del día. No obstante, el jornal de la empleada es el mismo» (Carnés, 2016, p. 30). Aquí se encuentra una de las denuncias más representativas de Luisa Carnés, es exigir un trato justo de la labor de las obreras y una legislación que protege a las obreras. A pesar de rechazar la oportunidad de trabajar con riesgo de ser acosada, Matilde tampoco ha logrado su independencia y su dignidad en ese salón. Como Olmedo bien hace en señalar la esencia de este trabajo:

> El trabajo significa pérdida de la identidad, colectivización de individuos aislados y, en último término, el sacrificio de la propia vida. El trabajo no redime, está corrupto, por mucho que se trabaje o se realice excelentemente: no varían las condiciones laborales ni aumenta el salario. (2014, p. 512)

Esa pobreza y el determinado destino con poca posibilidad de escaparse de futura explotación que se ha heredado de sus padres no pueden ser renovados por la fuerza individual, porque existe «una línea divisoria» (Carnés, 2016, p. 58) e invisible entre los dos grupos, que en muchas ocasiones no sienten su solidez y su función para fundar la base de explotación de clase social. Cada elemento que Matilde experimenta en su vida de ser explotada se puede convertir en señales que prueba la existencia de esa línea divisoria:

> La protagonista queda definida por tener una percepción del mundo que se encuentra delimitada por la línea divisoria, por la frontera entre las clases opresoras y oprimidas: la conciencia de clase funciona como una percepción elemental que aparece cuando camina por la calle o cuando observa a los transeúntes desde su puesto de trabajo. (Fernández, 2022, p. 89)

Pero debido a la falta de conciencia colectiva y conocimiento político, los movimientos obreristas para romper esa «línea» siempre experimenta mucha desconfiianza y silencio dentro de su propio grupo. Eso dinámica se repite en el entorno de Matilde, donde las discusiones sobre la protesta o la huelga nunca logran ningún resultado práctico. Se puede estar de acuerdo con Olmedo, en que la incapacidad de la mayoría de los trabajadores para participar en las actividades políticas se debe, en gran medida, a la falta de una conciencia social:

> ...una conciencia social que las lleve a participación política. En *Tea rooms*, Carnés explica que las trabajadoras podrían participar en la catalización de los cambios pero

> su falta de instrucción y papel secundario en el campo laboral coarta su capacidad de incorporación a la lucha social. (2014, p. 517)

En el salón, Matilde es la única persona que muestra su preocupación política y deseo de revolución obrerista o comunista y, hasta cierto punto ella se encarga de la función de difundir las ideas políticas entre las trabajadoras y comunicar con los lectores el compromiso político de Luisa Carnés. Desde el comienzo de la narración, se puede encontrar muchas huellas de la influencia de la Revolución Rusa, sugiriendo implícitamente los movimientos obreristas que afectarán en la conciencia política de Matilde según el desarrollo de la narración:

> Los aparatos de radio, los ventiladores —«Prepárese para el próximo verano»—, los libros —terrorismo, sabotaje, revolución—. Y, más tarde, más allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea:
>
> «¡Viva Rusia!», «¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista». (Carnés, 2016, p. 14)

A lo largo de la narrativa, Matilde experimenta y es testigo de varios eventos que profundizan su conciencia social y su compromiso con la justicia. Esto incluye la observación de las dinámicas de poder en el salón de té, el trato desigual hacia las empleadas y clientes, y las discusiones con sus compañeras sobre derechos laborales y solidaridad. Tras presenciar cómo sus compañeras del trabajo terminan con un destino trágico, ella comprende que los caminos tradicionalmente establecidos para las mujeres en la sociedad, están fundamentados en una estructura social patriarcal y en la dependencia económica de los hombres. Estas opciones no brindan a las mujeres verdadera autonomía o dignidad, sino que las confinan a roles limitados y pasivos, reforzando su posición subordinada.

Debido a las dificultades económicas familiares, «cuando en casa hay una hermana medio tuberculosa y un padre «parado» hace más de un año, y una madre con los huesos deformados de tanto lavar ropas ajenas; una madre que gruñe incansable, incesantemente. Y una chiquitina vestida de limosna» (Carnés, 2016, p. 135). Marta comienza a hurtar dinero hasta ser despedida, y finalmente cae en la indigencia en las calles. Se renueva la experiencia infructuosa de la búsqueda de trabajo, dispuesta a aceptar «cualquier cosa», y tras muchos «no se necesita», se abandona y se deja «conducir», seducida por el anuncio inmoral, en el que se vislumbra la salvación: « «Doña Patro relaciona personas decentemente», hasta el hotelito aislado, alcahuete» (Carnés, 2016, p. 135). Marta finalmente cambia de opinión por haber abandonado la confianza en una ralación tan frágil, adentrándose en el camino del comercio carnal:

> Marta anda por ahí, envuelta en su abrigo costoso, perfumada. En una hora indeterminada la acechan la sífilis y el hambre. También el caso de Marta atañe a la responsabilidad social, a la religión, que hace mujeres tímidas, lloronas e indefensas para la vida; que atrofia cerebros, extirpando en el individuo toda idea renovadora. Pero la sociedad no parece conmoverse por estos acontecimientos. (Carnés, 2016, p. 141)

Y la sociedad también es responsable del trágico destino de Laurita, quien quedó embarazada del hijo de su novio actor italiano, y fue persuadida para abortar en los primeros dos meses, pero murió debido a una intervención médica ilegal:

> en una habitación reducida de paredes azuladas, queda el cuerpo exangüe de Laurita, envuelto en una sábana. Ayer tarde estaba en el salón de té, se movía de un lado para otro, sonreía llena de vida, hablaba, y ahora está inmóvil, marcado el rostro por una trágica amarillez, perdida hasta la última gota de su sangre juvenil. (Carnés, 2016, p. 137)

Matilde, frente a las trayectorias vitales de dos colegas, no las culpa, sino que toma conciencia de la falta de responsabilidad social. Incluso la madre de Laurita, al enfrentarse a la muerte de su hija, no reacciona inicialmente con tristeza por la pérdida de su hija, sino con preocupación por la dignidad familiar. Matilde se da cuenta de que desde hace milenios se han perpetrado abortos ilegales y prostituciones sin que nadie se escandalice por ello. La sociedad ha estado causando víctimas durante miles de años. Por lo tanto, no es una sociedad humanitaria. Es una sociedad destinada a desaparecer. Aquellos que estudian la evolución de la sociedad a través de los siglos aseguran que la sociedad actual está en sus últimas convulsiones vitales. La sangre de los humildes corre de Oriente a Occidente. Legiones de hambrientos pululan por las calles del mundo capitalista. Todos hablan de caos, de guerra, de revolución. Las religiones interpretan el momento de la manera más conveniente para sus intereses. En cada esquina, entregan folletos de propaganda religiosa al transeúnte (Carnés, 2016, p. 141). Este entendimiento lleva a Matilde a trascender la lucha a nivel personal, conectando sus experiencias y luchas con el movimiento obrero más amplio y el movimiento de liberación de las mujeres. Al final, Carnés menciona:

> Antes no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución; ahora ante la mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble: ese camino nuevo de que os hablo, dentro del hambre y del caos actual, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial. (Carnés, 2016, p. 139)

4. CONCLUSIONES

En conclusión, las novelas de Luisa Carnés pueden ofrecer una crítica profunda hacia las injusticias y desigualdades sociales y la injusticia de género, a través de la mirada femenina de sus primeras protagonistas femeninas. Desde la inocente Candelas hasta la consciente Matilde, Carnés utiliza una narrativa para no solo reflejar su evolución personal como escritora feminista, sino que también iluminar la lucha colectiva de las mujeres por su emancipación. Sus novelas, basadas en experiencias personales, marcadas por la autenticidad de su contexto histórico y social, reflejan los desafíos que la propia autora ha enfrentado en su lucha y trascienden la dimensión personal para conectar con los movimientos obreros y feministas a nivel mucho más profundo.

La descripción y la crítica hacia la doble explotación laboral y de género, especialmente evidente en *Tea Rooms: Mujeres Obreras*, resalta la necesidad de una lucha colectiva y un cambio político y social más significativo para disminuir las barreras de clase social, que provoca más la opresión. Las vidas de las protagonistas, particularmente la de Matilde, aunque marcadas por la miseria y la explotación, se convierten en símbolos de resistencia y aspiración hacia un futuro donde la igualdad de género y la justicia social sean posibles. La obra de Carnés no solo invita a reflexionar sobre el pasado, sino también inspira a seguir luchando por un futuro más justo y equitativo para todas las mujeres y trabajadores.

OBRAS CITADAS

Ángeles Barrere Unzueta, M. (2013). El «acoso sexual»: Una mirada a sus orígenes y a su evolución en la Unión Europea. *Acoso Sexual Y Acoso Por Razón de Sexo: Actuación de Las Administraciones Públicas Y de Las Empresas*, 17–50.

Calviño Tur, N. (2019). La observación como transgresión. La obra de Luisa Carnés. *Cultura de La República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, *3*. https://doi.org/10.15366/crrac2019.3.001

Carnés, L. (1930). Mujeres de hoy (J. de Almanzora, Interviewer) [Interview]. En *Crónica*.

Carnés, L. (1951). Adiós a Leticia Valle. *El Nacional*, 3–7.

Carnés, L., & Plaza Plaza, A. (2019). *Tea rooms: mujeres obreras*. Hoja de Lata Editorial.

Hellín Nistal, L. (2019). «Tea Rooms. Mujeres obreras»: una novela de avanzada de Luisa Carnés. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural.*, *14*, 179. https://doi.org/10.7203/kam.14.13806

Martínez Fernández, A. (2022). La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer *Tea rooms: mujeres obreras* (1932). *Impossibilia Revista Internacional de Estudios Literarios*, *23*, 77–105. https://doi.org/10.30827/impossibilia.vi23.23954

Martínez Fernández, A., & Olmedo, I. (2019). De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés. Entrevista a Iliana Olmedo. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural.*, *14*, 539. https://doi.org/10.7203/kam.14.16043

Mata-Núñez, A. (2022). Reparación feminista de la memoria histórica. La producción periodística de Luisa Carnés. *Documentación de Las Ciencias de La Información*, *45*(2), 141–148. https://doi.org/10.5209/dcin.80311

Olmedo, I. (2014). El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: «Tea romos» (1934) de Luisa Carnés. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, *30*(2), 503–524. https://doi.org/10.15581/008.30.232

Pilar Iglesias Aparicio. (2019). Las mujeres de Elena Fortún y Luisa Carnés. *Sur: Revista de Literatura*, *13*, 8.

ENTRE EL SUEÑO Y EL RECUERDO, EL SUR DE CONCHA LAGOS Y SU PERRO PALOMO

Elvira Almela Puerto
Universidad de Castilla la Mancha

1. CONCHA Y CÓRDOBA

Concha Lagos, pseudónimo de Concepción Gutiérrez Torrero, escritora y miembro de la Real Academia de Córdoba, nace en Córdoba el 23 de enero de 1909, allí pasa toda su infancia y esto lo podemos ver reflejado en buena parte de su obra.

Hablamos de una escritora que brilló con luz propia dentro de su generación, la podríamos encuadrar dentro de la Generación de Plata Española, lamentablemente, ha sido víctima, como tantas otras, del silencio al que España ha ido condenando a muchas mujeres escritoras que hace que hoy casi no podamos seguir su rastro en su ciudad natal a la que tantas letras dedicó.

> ESTA es Córdoba la llana,
> la Córdoba de mi cante,
> donde empecé aquel camino
> que no va a ninguna parte.
>
> Pero andar es nuestro oficio;
> ahora un paso, luego dos,
> cuando Dios quiera me planto
> y se acabó la canción.

En este poema, con ecos del poeta Antonio Machado, podemos ver la metáfora de la vida como camino, con claras reminiscencias a Andalucía, como podemos ver también en otra de sus composiciones publicada en *Arroyo claro* en 1958.

Hay quien canta cualquier cante
y al son que le tocan baila,
yo siempre al mismo compás
y con la misma guitarra.

Ya ves qué fidelidad
y qué firmeza la mía.
(Acaso miedo al trabajo
de cambiar todos los días).

Hoy aquí, mañana allá,
ahora en vaso, luego en copa.
Yo a mi vino sosegado,
a mi compás, a mi copla.

Por motivos de salud de su madre se traslada a Madrid con trece años, sólo volverá a Córdoba ocasionalmente, aunque su ciudad, sus costumbres, sus olores, sus colores, sus coplas, sus vivencias, permanecerán siempre en sus recuerdos, incluso en sus sueños, en sus añoranzas, tal y como le sucedió a Rosalía de Castro con su morriña gallega.

Para Concha Lagos esa morriña de Andalucía la acompañará durante toda su vida y su obra como vamos a ver en este otro fragmento de su obra *Arroyo Claro* publicada en 1958.

…aunque diga ya que siempre
sur o norte me da igual
golpeando está el recuerdo
como lluvia en el cristal.
Cruzados nuestros caminos
Como barcos en el mar.
Tu rumbo siempre a tu norte,
yo, hacia mi sur a soñar.

En este fragmento también de su obra *Arroyo claro*, como hemos comentado, que bien podría ser el resumen de nuestro artículo en palabras de la propia Concha Lagos podemos ver como el SUR ha sido siempre el eje de sus recuerdos y de sus sueños, es una constante en toda su vida y en toda su obra. De nuevo, con aires machadianos vuelve a utilizar la metáfora de la vida como camino, incluyendo en este caso a los barcos en el mar, adjuntamos el poema de Machado para ver las similitudes, en ambos casos podemos ver el tópico literario del Homo Viator, el hombre viajero como eje que articula toda la composición.

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,

> se hace camino al andar.
> Al andar se hace el camino,
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.
> Caminante no hay camino
> sino estelas en la mar.

Con palabras de la propia Concha Lagos seguimos profundizando en su infancia y sus recuerdos del Sur, de su Córdoba natal y las vivencias que tuvo en ella, ella misma se refiere a esta época indicando que es la etapa más feliz de su vida.

> «Mi impresión más lejana es de cuando tenía tres años. Aún dormía en cuna [...] Abrí los ojos y me encontré de pronto cara a cara con las estrellas [...] Mis compañeros fueron entonces los zagales de las huertas próximas, los hijos de los hortelanos, los pastores y los cabreros. Fue la época más feliz de mi vida por la libertad salvaje que disfruté y por el contacto con la Naturaleza»

A esta infancia añorada le dedica Concha Lagos un libro en prosa titulado *Al Sur del recuerdo,* publicado en 1955. En este libro, Berta, alter ego de la escritora y protagonista de la obra recrea esos primeros años de vida junto a los amigos a los que se refería antes la escritora, Palomo, su perro, eje principal de toda la obra como veremos más adelante, Curro, Frascuelo y muchos otros que fueron sus compañeros de aventuras durante su infancia. En el análisis de esta obra nos centraremos en este artículo para demostrar la importancia de que la obra de Concha sea estudiada y difundida en la actualidad. Vamos a analizar diferentes aspectos que pensamos son suficientes para diferenciar a esta obra literaria y a alguna más de esta autora resaltando su calidad artística, con la única intención de devolverla al lugar del que la quitó una historia de la literatura contada con un prisma androcentrista.

2. AL SUR DEL RECUERDO

Al sur del recuerdo es una obra en prosa publicada por primera vez en 1955. Solo analizando el título volvemos a Machado, uno de sus maestros literarios que dejan una profunda huella en sus obras, al igual que en otros muchos de sus coetáneos, masculinos y femeninos de la Generación del 27.

«*A Palomo, con la alegría y la tristeza del recuerdo*», con esta frase abre Concha Lagos su libro *Al sur del recuerdo* publicado en Madrid, por editorial Ágora, en 1955, es su segunda obra literaria en prosa y en ella, como ya hemos comentado, a través de los ojos de una niña, Berta y su mejor amigo, su perro Palomo, la autora nos va llevando en diferentes capítulos a través de sus recuerdos, de niña, teñidos por la guerra y por el

hambre de la posguerra, sin crueldad, sin rudeza, pero con claridad, con un lenguaje sencillo que conecta rápidamente con el lector.

Concha Lagos debe ser un referente para las mujeres de la posguerra, conocer su obra nos debe servir a las generaciones posteriores para escuchar la voz en primera persona de todas esas mujeres que nos precedieron y a las que no pudimos escuchar, bien por la propia censura, bien porque no sabían escribir, o bien porque el terror de lo vivido las silenció para siempre por miedo a una censura que finalmente llegó para instalarse en sus vidas de forma indefinida. Las investigadoras que hoy llegamos hasta su obra tenemos la obligación de servir de altavoz para las pocas que pudieron y se atrevieron a contarlo, y por ello dedico hoy este artículo a Concha Lagos y a su obra, para ser su altavoz y reivindicar el estudio y la difusión de su obra.

3. PALOMO

Vamos a realizar un análisis sobre el personaje de Palomo, como protagonista de la obra de Concha Lagos *Al Sur del Recuerdo.*

A través de la obra podemos deducir que se trata de un perro de aguas, ya que la autora indica que es un perro pastor y tenía sedosas lanas, con esta descripción todo nos lleva a pensar que se trata de un perro de aguas andaluz, que eran los que solían pastorear en aquella época, perros fieles, obedientes y tranquilos con una imagen similar a una oveja.

Ya en la primera parte, la niña, Berta, comparándose con las gitanas, siente al perro como a su propio hijo, primer indicio que nos lleva a conocer la relación tan especial que la niña establece con el perro, ya al escribir este libro Concha Lagos era consciente de sus dificultades para ser madre, ya que tenía 46 años cuando se hizo la publicación de la obra y no había podido tener todavía descendencia. Es tan importante esto para Concha que llega incluso a cambiarse su apellido de soltera, pese a su marcado carácter independiente, y adopta el de su marido, porque considera que ya que no pudo darle hijos, como un signo de generosidad le dejaba sus obras como si lo fuesen.

En el caso de este fragmento que vamos a analizar a continuación podemos ver como habla de Palomo como si fuera su hijo, una imagen que debemos subrayar en esta obra, ya que el amor que Concha siente hacia los animales, no siempre se encuentra reflejado con esta intensidad en los libros del canon literario, tal vez porque siempre han sido libros escritos por hombres que, sin duda alguna, viven y sienten de forma distinta a como lo hacemos las mujeres, de ahí la importancia de situar las obras de estas escritoras en el lugar que les corresponde, ya que la visión que tenemos en los libros escritos por hombre está sesgada, solo es una parte de la visión de la relación que se puede establecer entre un ser humano y un perro.

> - ¿Es verdad que vas a traerle a Dolores un niño? ¿Por qué no le traes otro a Rosa? A mí me da lástima de ella. Si yo no tuviera a Palomo, también me gustaría que me trajeras uno.

Vemos en este diálogo como la niña Berta quiere a Palomo, su amigo, su confidente, su compañía como si fuese su propio hijo, creando con él un lazo de cariño irrompible incluso por la muerte como veremos al finalizar la obra.

El perro la acompaña en todas sus aventuras de niña, resalto el personaje del perro en toda la obra porque no es solo hilo conductor de la misma, la autora le da tal protagonismo, que como veremos más adelante, podríamos considerar este libro como precursor de una futura corriente animalista que, lamentablemente, tampoco ha tenido referentes literarios previos de esta época a los que poder referirse cuando se trataba de dotar de dignidad a los animales de compañía.

Hoy con la *Ley 7/2023, de 28 de marzo, de protección de los derechos y el bienestar de los animales*, los han dotado de dignidad dejando de ser cosas, podemos considerar a Concha Lagos como una precursora en este sentido tal y como podemos ver en el análisis de esta obra. Estas escritoras fueron unas adelantadas a su tiempo, abanderaron una época de un gran auge cultural, junto a sus coetáneos masculinos, ellos permanecieron, ellas no, por eso es importante sacarlas del olvido porque su forma de tratar temas como la relación con los animales es realmente novedosa.

Si queremos ahondar en literatura con protagonismo animal en el canon podemos hablar de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, obra publicada en 1914 que sí ha gozado de los brillos del éxito propio de las grandes obras maestras, convirtiéndose durante muchos años en libro de cabecera para el corpus literario infantil en España. Pese a lo comentado no mantiene Juan Ramón Jiménez esa relación filial con Platero, aunque sí podemos ver también la influencia de esta obra sobre la de Concha Lagos.

Juan Ramón es otro de sus maestros literarios, por lo tanto, también podemos ver su influencia en esta obra, como podemos ver claramente en este otro fragmento de la obra donde también habla de una mula.

> …que me ensartó el ojo con la vara. En la *Pintá*, la mula viaje, me llevó mi pare a la *zudía* y, auque me lo curaron *mu* bien *recurao*, ya *queé esgrasiado pa* siempre.
> Berta sacaba un gusto especial al repetir ciertas palabras: en la *Pintá*, la mula vieja; ¿ en la *Pintâ*? Pero si la *Pintá* hacía ya mucho tiempo que había muerto…No, el Curro debía estar equivocado. Claro, con un ojo sólo no podría distinguirlo; seguramente fue en la *Trotona*, la mulilla castaña de pelo brillante, a la que ella llevaba terrones de azúcar algunos días. En la *Trotona* si resultaba fácil imaginárselo, galopando con un trapo negro sobre el ojo, como el pobre de la ermita.

Y continuamos analizando el personaje de Palomo, a medida que avanza la obra, Palomo enferma, la niña de nuevo lo trata como si fuera su hijo.

> Palomo ya no se levantaba al oír el rebaño, ni salía a su encuentro moviendo el rabo, como en los primeros tiempos; sólo sus orejas acusaban la llegada, manteniéndose enhiestas; luego volvían a doblegarse y continuaba amodorrado y soñoliento durante largas horas. Berta, solicita, le acercaba grandes tazones de leche, y le hablaba mimosa:
>
> - Palomito, ¿estás malo?
>
> El animal alzaba la cabeza, dirigiéndole una triste y remota mirada, cargada de cansancio. No, no estaba enfermo; era, como decía Manuel, que el pobre no podía ya ni con la pelleja.

En el nombre en diminutivo, *Palomito*, tan afectivo y familiar, podemos ver como la niña Berta atiende cariñosamente a su compañero, Palomo, que ya no la puede acompañar a jugar como había hecho hasta ese momento.

Un fragmento de gran lirismo de la obra, pese a tratarse de una obra sencilla con pocos artificios, lo podemos encontrar al hablar de la muerte, otro de los temas recurrentes de la obra:

> Muriendo, un continuo caminar hacia la sombra…
>
> La sombra, Palomo! La sombra que tanto apeteces para descansar y que pronto va a llegarte pródiga, como un largo y perezoso sueño: la muerte, el descanso hasta que Dios disponga otra cosa, y el círculo comience de nuevo a girar…y a girar… ¿Te das cuenta, Palomo?

Comienza aquí la autora a hablar de la reencarnación, como la solución a la muerte. La resurrección además para un perro, de nuevo lo dota de cualidades humanas, solo las almas humanas resucitan según las directrices de la Iglesia Católica de la época, de nuevo podemos ver aquí el carácter novedoso de esta obra.

> - ¿ Y cuándo Palomo se muera…?
> - Palomo no se va a morir- protestó Berta, llorosa.
> - Todos los perros se mueren-insistió el Curro.
> - La tía Bernardina sabe hacer bebedizos; a lo mejor lo podía resucitar-dijo el del «Otero»
> - ¿Aunque estuviera ya en el cielo?- preguntó, asombrada, Berta
> - ¡Pero si los perros no van al cielo!- aseguró en tono despreciativo, el Mellao.
> - ¿Los buenos tampoco? Entonces, ¿adónde van?
> - Pues a ninguna parte: se mueren y ya está…
>
> (…)
> - Araceli, ¿es verdad que cuando mueren los perros se pudren y no van al cielo ni a ninguna parte?
> - Pasado mucho tiempo, vuelven a resucitar.
> - ¿Y reconocen a sus amos?
> - Si los encuentran, ¡claro!

Esta escena bien podría recordarnos a la película *Tu mejor amigo* Dirigida por Lasse Hallström en 2017, en ella un perro va viviendo sucesivamente tras su muerte varias vidas perrunas siempre cerca de su familia.

Estamos, por lo tanto, ante una obra diferenciadora, que dota de nuevos esquemas a las relaciones entre los seres humanos y los animales.

Podríamos catalogarla también como una obra animalista ya que en otro fragmento incluso critica a las corridas de toro en un momento en el que eran símbolo de nuestra cultura andaluza y española.

> No quieras saber la que se arma, y el entusiasmo del público al ver caer redondo al toro a los pies del diestro. Suenan ¡olés! Por todas partes (…)
> - ¿Pero matan al toro de verdad?
> - ¡Claro, tonta, si en eso consiste la diversión!
> - ¿Y no hay nadie que tenga lástima y meta preso a los toreros?

Cierra con esta cita la obra que bien podría ser el epitafio de cualquiera que hubiese sido escrita por alguien que haya tenido la fortuna de compartir su vida con un animal.

> El palomo no era un perro cualquiera, ninguno lo es para su dueño.
>
> 3 de noviembre de 1.955.

4. LA GUERRA, LA POSGUERRA Y EL HAMBRE.

> Cuando alcanzaba el cuarto de bachillerato y de piano, estalló la guerra. Tuve que abandonar amigos, estudios, casa, libros, recuerdos; todo lo conseguido en estos años de trabajo y lucha para refugiarnos en Galicia, en una finca de la familia de mi marido (…) Allí pasé los años más tristes de mi vida en un ambiente extraño, hostil, difícil, sin más horizonte que la guerra. Hasta el clima parecía ponerse en contra. Meses y meses sin ver el sol. A grandes rasgos están descritos en El pantano, libro en prosa, el primero que escribí. (Gómez Gil, 1981, pp. 15-16)

Con estas declaraciones realizadas por la propia Concha Lagos podemos ver lo que supuso para ella ese exilio en Galicia, aunque no es objeto de este estudio su obra *El pantano*, no podíamos dejar de citarla como símbolo ineludible de lo que supuso para la autora ese destierro que ella sufrió en Galicia.

La guerra aparece, aunque tímidamente en toda la obra que estamos analizando, como escenario ineludible de toda la historia, aparece de forma sutil, velada, disimulada, no podemos olvidar que la censura acechaba por los rincones cualquier obra publicada.

Vamos a analizar algunos fragmentos donde podemos verlo para que podamos observar la forma en la que quedaba dibujada su crudeza, pese a la censura.

> Santiaguín, el hijo de la lavandera quería mucho a Palomo; frecuentemente podía vérselos por los rincones, dormitando juntos, la gruesa cabeza del muchacho apoyada en el lomo del animal.
>
> Desde hacía una temporada, Santiaguín acompañaba todos los días a su madre; era un pretexto de la abuela para alimentar al pobre muchacho, que acusaba todos los síntomas del raquitismo y del hambre. Santiaguín tenía unos inteligentes y hermosos ojos, llenos de vivacidad, resultaba cómido verlo caminar, vacilante, bajo la desproporcionada cabeza que su endeble cuerpecillo apenas podía sostener.
>
> Santiaguín, ¿te gusta la carne?- solía preguntar la cocinera.
>
> Santiaguín, antes de responder, giraba graciosamente los ojos hasta ponerlos en blanco, se relamía por anticipado y terminaba por decir, con un hondo suspiro:
>
> Manque sea de perro, manque sea de caballo.

También con nombre diminutivo, afectivo y familiar nos presenta la autora a este personaje, Santiaguín. A través de este personaje la autora nos hace un breve pero intenso retrato de lo que podemos llamar «la época del hambre en España», esa dura y larga posguerra española en la que los niños tenían poco más que un pedazo de pan para pasar el día, así podemos verlo en este fragmento, fiel reflejo de lo que ocurría en España durante aquellos años.

Con fragmentos como estos Concha Lagos nos describe una dura posguerra, en la que en muchas ocasiones la única compañía que tenían los españoles por la noche era el rugir de las tripas y el calor que daban los cuerpos al compartir cama incluso varios hermanos, algo que también queda evidenciado en esta obra.

Con el estudio de libros como éste es más fácil entender a aquellos que lamentablemente tuvieron que vivir esa posguerra. Finaliza el texto hablando de la carne, aunque sea de perro, teniendo en cuenta que el protagonista del libro es un perro podemos imaginar la importancia que la autora pretende darle a este fragmento, lo importante era comer, aunque fuese carne de perro, una época en la que no tenían las necesidades básicas cubiertas y no hace ni cien años.

Lamentablemente en la posguerra la carne se convirtió en un bien preciado que solo podían comer alguna vez por semana, en el mejor de los casos, y por supuesto solo aquellos que tenían esa posibilidad, no en todas las familias se podía comer carne. Estamos hablando de los primeros años de posguerra, de las cartillas de racionamiento y del HAMBRE en mayúsculas, esa hambre que hace que se peguen las tripas por falta

de alimento. En esta misma línea podemos analizar el siguiente fragmento de esta misma obra:

> El niño pobre vino a cantar villancicos ante la puerta; era un muchacho pálido y rubio. La abuela, atraída por el ruido de la pandereta, hizo acto de presencia; quedó observando las ateridas carnes del rapazuelo, casi al descubierto por los múltiples desgarrones de su chaquetilla; miró sus pies descalzos, las flacas piernas, y, mandando suspender el jolgorio, lo condujo a la cocina.

La imagen de este niño pidiendo, tan delgado, mal vestido y sin zapatos, hoy, en nuestra sociedad, no sería posible. La sociedad en España cuenta ya con los mecanismos necesarios para que los menores estén protegidos de estas atrocidades, lamentablemente no hace ni un siglo todavía que esto pasaba en las calles de Andalucía, niños que iban cantando con una pandereta pidiendo por las puertas, incluso hasta no hace demasiados años todavía se veían niños mendigando en el centro de las grandes ciudades como una forma de reclamo para conseguir más dinero, hoy en día hay leyes que prohíben la mendicidad infantil para evitar de esta forma su explotación.

Una vez más en esta obra de Concha vemos un retrato directo, cercano, de la triste realidad sufrida en España en los años 40, una vez finalizada la Guerra Civil en España, donde los niños en muchas ocasiones ni siquiera tenían zapatos para andar por las calles.

5. EL ANDALUZ

> Joseíto, que la vas a desnucar…
> Es verdad. Con este calor se le quitan a una las ganas de to. Me voy pa abajo.
> A pique ha estado de esnucarla
> Estío, La vida y otros sueños, 1969

Otro de los aspectos que podemos ver tanto en esta obra, *Al sur del recuerdo*, como en también en su obra *La vida y otros sueños* de la que hemos extraído el fragmento que podemos ver arriba es el andaluz escrito en una obra literaria.

Es cierto que se trata de un andaluz en un registro vulgar, propio de personas poco instruidas que son las protagonistas de este libro, que trabajaban el campo, que no tenían estudios, en la mayoría de los casos eran analfabetos que no sabían leer, ni escribir, en la época de posguerra en España que como ya sabemos es la que tan bien dibuja esta autora en esta obra.

Tomando como referencia la pirámide de las necesidades de Maslow para hacer este análisis lo importante se encontraba en la base de esta, por lo tanto, lo importante en este momento de nuestra historia era comer, y comer era, en muchos casos,

incompatible con el estudio, que se encontraba unos escalones más arriba en dicha pirámide.

Los niños, desde muy corta edad, madrugaban y salían a la calle antes de que saliese incluso el mismo sol para buscar algo que llevarse a la boca, con diez años ya estaban trabajando en el campo, esta realidad, no tan lejana en el tiempo, hoy nos suena a película de ciencia ficción, incluso con tintes de terror, pero lamentablemente es historia de España.

Sirva como reflexión solo una pincelada sobre el andaluz en este artículo que por extensión no puede abarcar tantos temas que, como estamos viendo, podrían ser estudiados a través de la obra de Concha Lagos, tal vez, si obras como ésta hubiesen pervivido en la historia y se hubiesen estudiado en los libros de literatura, al igual que otras obras similares, hoy estudiaríamos el andaluz con otras perspectiva en las aulas, sintiéndonos orgullosos de nuestras raíces y quitándole el tinte peyorativo que en muchas ocasiones acompaña a nuestro dialecto.

Analizando los dialectos en España, desde un punto de vista diacrónico, podemos decir que el andaluz es el que más vitalidad tiene en la actualidad y también el más extenso en su uso. Si por una razón hablamos de dialecto y no de lengua, es entre otros factores comentados, podría ser por la falta de tradición literaria, si obras como la de Concha Lagos hubiesen trascendido en el tiempo, tal vez hoy el andaluz gozaría de otro prestigio, de ahí la importancia de reivindicar obras como la de esta autora.

Y volviendo al idioma, a nuestra lengua, nuestro dialecto, el andaluz, veamos ahora el siguiente fragmento.

> La abuela fue a buscar dinero y golosinas. Entre tanto, el rapaz se enderezó y, golpeándose el abultado vientre, decía muy satisfecho a la cocinera:
>
> - ¡Me he puesto como el Quico!

Esta frase, muy utilizada en Andalucía quiere decir que ha comido mucho, es una expresión coloquial que se utiliza en la lengua oral. Realmente no se sabe si el Quico existió o no, buscando en la hemeroteca en el periódico *ABC* publicado el 11 de noviembre del 2014 nos cuentan que es una historia con base real, el señor en cuestión se llamaba Manuel Fernández Doña, todos en la localidad sevillana de Aznalcázar le conocían como «el Quico» y aún los cronistas de esta localidad sevillana recuerdan el atracón que se dio en un convite del Ayuntamiento por el día del Corpus en 1940, tanto comió que lo tuvieron que ingresar y de ahí viene esa frase que se sigue utilizando en Andalucía para decir que alguien comió copiosamente.

Al preguntar en Aznalcázar por esta historia, relativamente reciente de nuestra historia son muchos los que confirman que se trata de una historia real. Teniendo en cuenta que esta obra se publica en 1955 digamos que en aquel momento era una historia

relativamente reciente. Continuamos, por lo tanto, con la misma línea de nuestro artículo, costumbrismo andaluz unido a una sabiduría popular que nos hace identificarnos con cada una de las líneas del texto, de ahí la necesidad de estudio de obras como ésta que nos proporcionen referentes más cercanos a nuestra realidad que otras muchas obras de estudio pertenecientes al canon literario.

6. COSTUMBRISMO DE LA OBRA

En ambas obras, *Entre el sueño y el recuerdo* y *La vida y otros sueños* podemos ver el costumbrismo en la obra de Concha Lagos, nos vamos ahora al detalle de un villancico que aparece en la obra *Entre el sueño y el recuerdo*.

> Madre en la puerta hay un niño
> Más hermoso que el sol bello;
> Debe estar muerto de frío
> Porque viene casi en cueros.

El folclore andaluz, la literatura oral, que pasa de generación en generación, se refleja fielmente en este fragmento, con hondo sabor a Andalucía y sus fiestas navideñas.

Hemos hablado hasta ahora de la influencia en Concha Lagos de dos grandes maestros, Machado y Juan Ramón, cabezas visibles de las dos primeras generaciones de la Edad de Plata, el 98 y el 14, nos faltaría un tercero, entre los grandes maestros, estandarte de la única que nos falta, la Generación del 27, hablamos por supuesto de Federico García Lorca. No podemos olvidar que hablamos en todos los casos de autores andaluces con los que Concha seguro se sentía estrechamente identificada. Reminiscencias de Lorca podemos ver en este fragmento:

> ¡ Jesús!- dijo la abuela, santiguándose.
> ¡Hija!- gritó con voz desgarrada la madre.
> Bueno, Dolores, déjate de locuras y vamos a lo principal. ¿ Quién ha sido?
> La Dolores volvió a esconder la cara; pero, al fin, dijo, en voz baja:
> El Manuel, mi ama.
> ¡Granuja!- gritó la guardesa cerrando los puños.
> Nada de escándalos-prohibió, enérgica, la abuela- cada uno a su trabajo. Aquí no ha pasado nada. Ya me encargaré de Manuel y de arreglar las cosas como Dios manda.

Aunque no vemos en esta obra el final fatídico que podemos recordar de *La casa de Bernarda Alba*, sí que nos recuerda esa frase de «nada de escándalos» a la intervención de Bernarda cuando descubre que Adela se ha suicidado y a ella lo único que parece importarle es que parezca que ha muerto virgen, por el qué dirán, por las apariencias que deben mantenerse.

De nuevo la autora nos describe un escenario andaluz donde lo único que importa es el qué dirán, la dictadura franquista había impuesto una rígida moral fascista en la que la mujer tenía que llegar virgen al matrimonio y si no lo hacía así, había que aparentarlo, la solución inmediata tal y como ocurre en esta obra es obligar a casarse al responsable.

Reincido una vez más en esta idea para confirmar que este Sur de Concha Lagos, el que pervive en sus recuerdos toda su vida, es también el Sur de toda una generación que hubiese necesitado leer este libro para entender aspectos históricos que han perdido trazabilidad en los libros, de ahí la importancia de que las niñas y las mujeres, y más concretamente las mujeres andaluzas, cuenten con estos referentes de escritoras andaluzas que dan sentido y color a nuestras raíces, y las ennoblecen.

7. CONCHA, MUJER Y ESCRITORA

Sin duda alguna, con todo lo que hemos visto hasta ahora ya podemos concluir que Concha Lagos no era una mujer más de la época, aunque no tuvo que exiliarse, literalmente fuera de España, siempre se mantuvo activa y fiel a sus ideas, llegó incluso a ser detenida en 1962 por participar en una manifestación antifranquista.

Si Concha Lagos no era una mujer al uso, de las que quería el régimen podemos intuir que su alter ego en la obra, Berta, tampoco lo era, y para analizar esta cuestión vamos a ver otro fragmento de la obra:

> Desde hacía varios días, la campanilla de la cancela no cesaba de sonar. Había llegado la época de los gusanos de seda, y los rapazuelos de los contornos acudían a solicitar de Berta hojas de morera de los hermosos árboles que crecían junto a la noria. Berta tenía las piernas desolladas de trepar por ellos…Entre todos hicieron un frente de protesta, afeándole su conducta «Es impropio de una señorita subirse a los árboles». «Es impropio de una señorita silbar». «Es impropio…» Todo lo divertido terminó por ser impropio. Berta llegó a pensar que ser una señorita era la cosa más aburrida de la tierra.

Y sin duda alguna así era, ser una señorita durante los años de posguerra e incluso algunas décadas de Democracia siempre ha sido aburridísimo. Analicemos este fragmento como un alegato feminista, casi imposible en los años en los que estamos hablando. A través de la niña Berta hace una crítica directa y sencilla Concha a todas las personas que consideraban que había cosas de chicos y cosas de chicas. La imagen es mucho más evidente porque son los chicos los que vienen a buscar a Berta, curiosamente, para que coja las hojas de morera, por otra parte, imagen habitual de nuestras infancias, no deja de ser irónico e intencionado que sea la niña Berta la que tenga que subirse a los árboles para poder alimentar a los gusanos.

Sin duda alguna, podemos concluir que Concha Lagos no era una mujer de la época al uso, de las que quería el régimen dedicadas a los cuidados del hogar y los hijos.

Y siguiendo con el análisis de Berta como alter ego de Concha Lagos vamos a analizar un fragmento en el que la autora habla del proceso creativo de la niña.

> Entre los árboles, el preferido era un paraíso, en una de cuyas fuertes ramas tenía instalado el columpio. Al balancearse se desprendían las menudas flores, en continua y perfumada lluvia; Berta cerraba os ojos para mejor embriagarse. Seguramente fue allí donde aprendió a soñar y a crear fantásticas historias. A veces imaginaba ser princesa; otras, heroína o niña abandonada y pobre que andaba descalza por los caminos, a esta historia llegó a tomarle gran afición porque, en parte, podía ponerla en práctica.

En este fragmento nos llegan recuerdos de la obra de Carmen Martin Gaite *El cuarto de atrás* publicado en 1978, en la que también la autora, mediante el alter ego de su protagonista reflexiona sobre el proceso creativo de contar historias, aunque con mayor profundidad de lo que lo hace Concha en esta obra.

Podemos concluir desde las diferentes perspectivas estudiadas que la autora, Concha Lagos, debe quedar como escritora perenne de nuestra literatura, como referente para las niñas andaluzas que estudian en nuestras aulas, que tienen el derecho de conocer la historia con la voz de sus orígenes para que encuentren en ella las respuestas que planteen sus almas.

OBRAS CITADAS

Lagos, C. (1969). *La vida y otros sueños*. Editorial Nacional

Lagos, C. (1993). *Tercera trilogía*. Ayuntamiento de Córdoba

Lagos, C. (1955). *Al Sur del Recuerdo*. Editorial Ágora

Gómez Artal, M.L. (2021). *Los motivos literarios en la obra de Concha Lagos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Zaragoza.

Toledano Molina, J. (2024). *La narrativa de Concha Lagos. La obra de Concha Lagos en el contexto de la narrativa femenina española de la época* (1954-1988). CVC. https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/concha_lagos/acerca/articulo_05.htm

Gómez Gil, A. (2015). *Variedad, evolución y desarrollo de temas y lenguaje en el verso y prosa de Concha Lagos: vida y obra de Concha Lagos*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

EL HOMBRE COMO OBJETO DE DESEO EN LA POESÍA DE ANA ROSSETTI

Micaela Moya
Universidad de Salamanca

Una de las características más representativas de la producción poética de las autoras que comienzan a publicar en la transición es su abordaje del erotismo. Algunos sectores de la crítica, incluso, utilizan el concepto de neoerotismo para hablar de la producción de las poetas. En este sentido, es evidente que lo novedoso se encuentra en la mirada: el erotismo había sido terreno exclusivo del hombre, la mujer había sido siempre objeto del deseo y nunca sujeto. Noni Benegas lo explica así en el estudio introductorio de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española (*1997)[1]:

> Conviene recordar que no hay experiencia directa de lo corporal salvo mediatizada por la palabra, y que el cuerpo femenino ha sido construido por y para la mirada masculina a través del arte, la medicina o la moda, y su comportamiento -gestos, posturas, actitudes-, polarizado en dos estereotipos extremos, de sobra conocidos ¿Cómo regenerar, entonces, a esa mujer escindida y recuperar por entero sus vivencias, incluso las sexuales? Y, más aún, ¿cómo transmitir las impresiones sensoriales, tanto placenteras como desagradables, con palabas e imágenes devaluadas, entre otros discursos, por el de la pornografía para hombres? Así, pues, decir el cuerpo será uno de los desafíos, si no el mayor, con el que se enfrenten las poetas en esta década crucial. Ante la imposibilidad de inventar vocablos inéditos, o de inventar otro idioma que nadie entendería, optan por representarse con las mismas palabras, pero cargándolas de intenciones y significados propios (1997, p. 60)

En este sentido, el hecho de que las autoras comiencen a manifestar su deseo erótico en el poema se entiende como una subversión, tal como la define Sharon Keefe Ugalde: «La subversión es una táctica destructora con énfasis en desarmar la

[1] Cabe recordar que *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997) se ubica dentro del grupo de las denominadas antologías de género. Estas colecciones intentan recuperar y reivindicar, con distintos mecanismos de selección y aparatos críticos,

simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer» (1991, 118). En este conjunto de poemas, hay distintas manifestaciones del erotismo que merece la pena comentar: la mujer como ejecutora del propio deseo erótico se manifiesta en poemas de corte homoerótico, en un conjunto pequeño pero significativo de poemas que abordan el onanismo[2] y entre otras formas, en la construcción del hombre como objeto del deseo o muso de la poesía erótica femenina, aspecto del que nos ocuparemos en esta ocasión. Para Noni Benegas el ingreso del cuerpo masculino es «el más novedoso» (1997, 62). En este sentido, explica «pues, si bien los hombres hablan y han hablado de cuerpos ajenos, nunca lo han hecho del propio, salvo escasas excepciones que corresponden, casi siempre, a poetas que no encajan en las estrechas definiciones de su género y tienen el valor de disentir» (1997, pp. 62-63).

En este terreno, en el de describir al cuerpo masculino como el objeto de deseo erótico, Ana Rossetti[3] es la mayor y mejor representante no sólo de las poetas del período, sino también, desde nuestro punto de vista, de toda la poesía escrita por mujeres en español. Es difícil encontrar, dentro de las voces poéticas femeninas, ejemplos en los que el hombre amado esté descripto desde su corporalidad, a la manera de un muso. Rossetti es el mejor ejemplo de esto porque lo hace en distintas ocasiones, sobre todo en sus poemarios iniciales y entronca estas descripciones con tradiciones diversas.

Nos proponemos, entonces, realizar un recorrido por algunos de los poemas en los que propone al hombre como objeto de deseo a lo largo de su trayectoria poética[4] para evaluar cómo son las imágenes que la autora propone y qué diálogos se establecen entre ellas y la tradición. El primer poema de toda la producción de Ana Rossetti, es

[2] Hemos estudiado una serie de poemas en esta línea temática en un trabajo anterior:
Moya, M. (2022). Un acto de deseo irremediable: el onanismo en la poesía contemporánea y en español escrita por mujeres. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas,* N 20, pp 69-81. Disponible online en: https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/6785

[3] Cabe destacar que en la poesía de Rossetti encontramos todas las rupturas que hemos enumerado previamente e incluso algunas otras que no hemos referido, aunque en esta ocasión nos concentremos en la descripción de cuerpos masculinos.
Rossetti estalla de manera plena los estereotipos preexistentes. Coincidimos con Fernando Candón Ríos en que «Ana Rossetti entra presentando una propuesta que rompe con los tradicionales cánones literarios al exhibir un trabajo donde la voz femenina se manifiesta como un sujeto liberado de las condiciones socioculturales del franquismo» (2020, p. 221)

[4] Hemos elegido un *corpus* de sólo tres poemas de la producción de Rossetti porque, desde nuestra mirada, estos tres textos pueden pensarse en conjunto: tanto por su carácter ekfrástico como por el tipo de descripción que proponen. Asimismo, la voz poética también presenta, como veremos, puntos de contacto en los tres textos. Habrá otros poemas en los que Rossetti desarrolle descripciones similares con otro tono o desde otra perspectiva (como «A San Sebastián, virgen», «Mi marinero en tierra», entre otros), que igualmente puedan inscribirse dentro de descripciones del hombre como muso o como objeto de deseo, que dejaremos para trabajos posteriores.

decir, el que abre su poemario inicial *Los devaneos de Erato* (1980) es un poema en el que el hombre se erige como objeto de deseo. Nos referimos al poema «Paris»:

> PARIS
> Dime, en dónde, en qué avenida tus pies,
> por dónde el rastro, en qué sendero.
> Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha
> y en la ojiva, el pubis, manojo de tu vientre,
> la dovela.
> Crece en tu torno el gladiolo,
> llave anal, violador perenne,
> y tres diosas
> quieren morder contigo la manzana.
> La negra mariposa se entretuvo en tu pecho,
> en la brizna más rosa ya tiernamente liba.
> Y tu rostro, en lo alto,
> ignora todo el fruto
> que tu mano contiene.
> (2004, p. 49)

Como el mismo título indica, se alude a la figura del mítico príncipe troyano que es, a su vez, el destinatario explícito del poema, lo que se puede ver en la forma verbal que abre el texto («Dime»), en los sucesivos usos de posesivos en segunda persona del singular («tus pies», «tus piernas», «tu vientre», «tu torno», «tu pecho», «tu rostro», «tu mano») y en la aparición de ciertos pronombres personales («quieren morder contigo la manzana»). En este poema, Rossetti recupera los rasgos más esenciales del mito clásico: se refiere a las tres diosas (recordemos que en el mito la disputa se produce entre Atenea, Hera y Afrodita) y al episodio de la manzana de la Discordia que, como sabemos, es la que provoca que las diosas bajen del Olimpo y pidan a Paris su veredicto sobre quién es la más bella («tres diosas/ quieren morder contigo la manzana»), pero también se recupera la belleza de Paris que es el eje sobre el que se edifica todo el poema. De hecho, uno de los puntos más interesantes del poema es que subvierte el mito: si antes Paris era quien, embelesado, contemplaba a las tres diosas sin poder decir cuál de las tres era más bella, ahora es él quien representa la belleza.

La descripción de la imagen masculina se produce, en este caso, siguiendo un orden claro desde abajo hacia arriba, ya que se comienza por los pies y se concluye con el rostro y la mano que, por lo que se desprende del poema, suponemos que tiene en alto. La primera sección, la que refiere a los pies, se construye a partir de una serie de preguntas que se le hacen al sujeto deseado sobre cuál es el camino que han seguido sus pies, lo que refuerza la idea de que el interlocutor es el propio Paris. En segundo lugar, el sujeto poético se refiere a las piernas que se describen a partir de dos símiles: por un lado, se evoca la idea de la cinta («Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha») y por el otro, se despliega un campo semántico en relación con la arquitectura (ojiva y dovela)

que le permite introducir una nueva zona del cuerpo: el pubis («y en la ojiva, el pubis, manojo de tu vientre, / la dovela»). Luego, se incide sobre el miembro sexual masculino al que se refiere, inicialmente, a partir de una imagen asociada al mundo natural: el gladiolo («Crece en tu torno el gladiolo») para luego dar lugar a figuraciones más explícitas y/o cargadas de erotismo («llave anal, violador perenne»). También se detiene en el pecho, momento en el que se recurre a otra imagen natural, la de la mariposa. Aunque, a diferencia de lo que ocurría con el gladiolo al que se acudía por su similitud con el órgano sexual masculino, la mariposa parece emular o reproducir la mirada erótica que tiene el sujeto poético sobre Paris: «La negra mariposa se entretuvo en tu pecho,/ en la brizna más rosa ya tiernamente liba»). No se aportan grandes informaciones sobre el rostro, del que solo se dice que está «en lo alto», ni sobre la mano que solo se caracteriza por contener el fruto. Sobre este último, el fruto, cabe destacar que como bien ha apuntado la crítica (Luján Martínez, Haramboure, Medina Puerta, entre otros) tiene una valencia doble: ya que, por un lado, refiere a la manzana del mito griego, pero, por el otro, a la de la tradición judeocristiana. Para Sherno, por otra parte, la manzana funciona como una metonimia del propio París como objeto de deseo. Por otro lado, la escasa atención que se le presta al rostro responde a un modelo que Rossetti cultivará también los siguientes poemas que analizaremos: lo esencial es el cuerpo. De esta manera, aunque este sujeto sí porta un nombre propio porque se retoma el mito clásico, su imagen se encuentra erotizada y podríamos afirmar, incluso, cosificada.

Un último punto interesante para apuntar respecto a este poema es que se trata de un poema claramente ekfrástico, según declaraciones de la propia autora, a Sharon Keefe Ugalde: «Paris era un cuadro, pintado por una de las gentes [del grupo de teatro]. El poema es una descripción de arriba abajo de lo que yo estaba viendo» (2004, p. 64). Por tanto, en palabras de Haramboure, se «toma al mismo tiempo la referencia simbólica implícita en la figura elegida, y su propia experiencia personal. De la conjunción entre simbología tradicional y recuerdo personal evocado, la autora logra ampliar los niveles de significación» (Haramboure, 2011, pp. 3-4). Al mismo tiempo, se habilita un posicionamiento de *voyeur* en el sujeto poético. La imagen que inaugura nuestra galería de musos está, entonces, diseñada a partir del visionado de un cuadro.

Otro poema que puede situarse en esta estela y es muy productivo para nuestro análisis es «Chico Wrangler» perteneciente a su libro *Indicios vehementes* (1985). Desde nuestro punto de vista, es uno de los poemas más relevantes en la producción de Rossetti, y en la última poesía de mujeres en general, para pensar en la construcción de una imagen masculina erotizada:

> CHICO WRANGLER
> Dulce corazón mío de súbito asaltado.
> Todo por adorar más de lo permisible.

Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en sus jugosas sedas se humedece.
Porque una camiseta incitante señala,
de su pecho, el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan.
(2004, p. 128)

El poema presenta una mirada sensual muy clara e igualmente propone la descripción de un cuerpo masculino que se encuentra cosificado. En el poema, además, se escenifica una mirada de *voyeur* que, como señalamos en «Paris», es característica de buena parte de la producción erótica de nuestra autora. Por otra parte, «Chico Wrangler» habilita el ingreso del discurso de la publicidad, al que Rossetti acudirá también en el último poema de nuestra selección «Calvin Klein Underdrawers» de *Yesterday* de 1988. Para Sharon Keefe Ugalde (1991) acudir a imágenes masculinas del mundo de la publicidad genera una doble subversión: por un lado, se revierte el modelo femenino en relación con lo amoroso, pero también el de la mujer en relación con la publicidad.

En este caso, el sujeto poético describe al muso de manera a inversa a como lo hacía en «Paris»: en este caso el recorrido es descendente. El poema empieza con la sorpresa y el impacto que le sobrevienen al sujeto poético frente a la contemplación de la imagen publicitaria: «Dulce corazón mío de súbito asaltado», lo que parece también inscribirlo dentro de una larga serie de poemas de la tradición erótico- amorosa en los que la contemplación de la amada perturba el estado de ánimo del poeta. En este sentido, Jesús Ponce Cárdenas «detecta la relación de los dos primeros versos con el poema sentimental de tradición cancioneril o petrarquista, así como la procedencia católica del íncipit» (en Bianchi, 2018, p. 187). Aunque cabe aclarar, en el caso del poema de Rossetti no se contempla al amado, sino al modelo de la marca de jeans. Esta despersonalización del «muso» puede anticiparse en el título del poema «Chico Wrangler», en el que el único rasgo que lo distingue es la marca de pantalones que se encuentra representando. A este verso inicial, se suma otro que da cuenta de los sentimientos del sujeto poético «Todo por adorar más de lo permisible». De esta manera, se incide en lo prohibido que claramente se vincula, en este caso, con lo erótico. Desde ahí, se comienza la descripción de este sujeto deseado, que inicia, como decíamos, desde la parte superior de la imagen: «Todo porque un cigarro se asienta en una boca». El uso de artículos indeterminados, recurso que Rossetti empleará a lo largo de todo el poema, también colabora con la despersonalización del objeto de deseo. Desde la boca, «Todo porque un cigarro se asienta en una boca/ y en sus jugosas sedas se humedece» se pasará al pecho «Porque una camiseta incitante señala, / de su pecho, el escudo durísimo», y de allí a los brazos «y un vigoroso brazo de la manga sobresale».

Como podemos observar, los adjetivos calificativos son la clave en el poema para construir la mirada erótica sobre esta figura (jugosas, incitantes, durísimo, vigoroso). Como podemos apreciar, en «Chico Wrangler» se destaca esencialmente el carácter vigoroso de la figura, recuperando así todos los estereotipos del «hombre idea» que, claramente, se ven cumplidos por el modelo publicitario. Carmela Ferradáns, incluso, entiende que aquí Rossetti convierte «las fotografías de Wrangler en chicos- calendario, en hombres- objeto» (1997, p. 25). Sin embargo, aún no ha llegado el clímax del poema, que va cargándose de erotismo a medida que avanza, encontrando su punto más alto sobre el final: «Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas, / dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan. / Se separan». De esta manera, se recupera la estructura del comienzo («Todo porque…») y se focaliza en las piernas y, sobre todo, en la zona del pubis que, mediante otras imágenes y referentes textuales, había también sido puesta en un lugar relevante en «Paris». La repetición de «se separan», ahora como un verso nuevo, genera que el lenguaje haga lo que dice, dado que, como las piernas, el verso también se separa y además enfatiza el carácter erótico.

En *Yesterday* (1988), encontramos «Calvin Klein, Underdrawers» que se encuentra en línea con el planteamiento que Rossetti propone en «Chico Wrangler»:

> CALVIN KLEIN, UNDERDRAWERS
>
> Fuera yo como nevada arena
> alrededor de un lirio,
> hoja de acanto, de tu vientre horma,
> o flor de algodonero que en su nube ocultara
> el más severo mármol Travertino.
> Suave estuche de tela, moldura de caricias,
> fuera yo, y en tu joven turgencia
> me tensara.
> Fuera yo tu cintura,
> fuera el abismo oculto de tus ingles,
> redondos capiteles para tus muslos fuera,
> fuera yo, Calvin Klein.
> (2004, p. 198)

«Calvin Klein, Underdrawers» recupera, igualmente, la imaginería del mundo de la publicidad. Esta vez se recurre a la imagen de un anuncio de una marca de ropa interior masculina. Algo a destacar respecto de este poema es que se construye, en su origen, como un poema visual, aunque luego se desprende de la imagen para ser incorporado en *Yesterday*. Así nos lo cuenta Marina Bianchi:

> El poema visual 'Calvin Klein Underwear' fue compuesto para la exposición Poemas autógrafos, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1985, es insertado en el catálogo correspondiente (Rossetti, 1987, p. 87); en el versión original (…) los versos

> aparecen colocados alrededor de los calzoncillos, escritos a mano y en letra mayúscula, en la fotocopia en color de la publicidad de ropa interior de Calvin Klein (Rossetti, en Bravo, 2002, p. 108; Rossetti, 2007, p. 32). El autor de la foto, de 1983, es Bruce Weber, mientras que el retratado es el campeón olímpico brasileño Tom Hintaus (Manning Muñoz, 2006, p. 76) (Bianchi, 2018, p. 177).

A diferencia de «Chico Wrangler», en este poema se trabaja mucho más con lo sugerido y se evita aludir, hasta el final, a vocablos que den cuenta de manera clara del referente corporal. Como si la primera sección del poema se encargara de sugerir para descubrir solo al final el verdadero referente y a su vez destinatario del poema. Carmen Ferradáns afirma que el poema «desarrolla un juego erótico de ausencia/ presencia: ausencia de los significantes —calzoncillo y pene— y de las metáforas, y presencial palpable de esa ausencia a través del deseo de posesión del otro que la voz poética expresa» (1997, p. 25). Una hipótesis nos permite inferir que el poema presentaba este tono de sugerencia porque no hacía falta explicitar cuáles eran las referencias porque allí mismo, en el centro del poema, se encontraba la imagen publicitaria. Este pacto de lectura se modifica con la inclusión del poema en *Yesterday*, aunque cierto es que el paratexto nos anticipa cuál es el objeto de deseo que se revela en el último verso.

Todo el texto se construye a partir de una misma estructura que encuentra variaciones en su ordenación, pero emula el deseo del sujeto poético de convertirse en distintos elementos que rodean o forman parte del sujeto deseado y destinatario del poema que se explicita al final: Calvin Klein. Tal como ocurría en el poema anterior, este muso vuelve a ser un hombre con el que el sujeto poético no tiene ningún tipo de relación y al que se solo se conoce mediante la marca que promociona. Aquí, incluso, el gesto va aún más allá porque en «Chico Wrangler» al menos el vocablo «chico» humanizaba al modelo, mientras que en este caso solo se hace referencia a la marca de manera general al cerrar el poema y al producto que específicamente se promociona en el título. En este sentido, podemos ver cómo en los tres poemas que analizamos el sujeto va progresivamente borrándose y ocupando un lugar cada vez más secundario: si a «Paris» se lo nombraba con su nombre propio, «Chico Wrangler» ya implicaba una despersonalización, aunque se asumía su carácter humano y en «Calvin Klein, Underdrawers» el sujeto ya desaparece completamente.

Los primeros versos del poema recuperan un campo semántico relativo a la naturaleza y específicamente a lo floral para hacer referencia a este deseo del sujeto poético de transformarse y acercarse al objeto del deseo: «Fuera yo como nevada arena/ alrededor de un lirio, / hoja de acanto, de tu vientre horma». Así, Rossetti acude a distintas metáforas e imágenes en vinculación con lo natural para referir, de manera velada, a los cuerpos, al del sujeto poético, pero sobre todo al del objeto del deseo. Igualmente, en este sentido funciona el siguiente verso «flor de algodonero que en su nube ocultara/ el más severo mármol». Cabe destacar que las imágenes que se

despliegan en esta primera sección generan un campo semántico relativo a lo claro o blanco (nevada, algodonero, nube, mármol travertino) que guardan relación con el color de la ropa interior del modelo del anuncio publicitario.

En la siguiente sección se recurre, asimismo, al campo semántico de la arquitectura («en su nube ocultara/ el más severo mármol travertino», «Suave estuche de tela, moldura de caricias», «redondos capiteles para tus muslos fuera»). En todos los casos, la recuperación de estos materiales obedece a enfatizar la dureza del cuerpo masculino al que se exalta, sobre el final, de manera más directa «fuera yo, y en tu joven turgencia/ me tensara».

Finalmente, la última sección elige distintas partes del cuerpo masculino a las que el sujeto poético desea acercarse y/o transformarse: «fuera yo tu cintura, / fuera el abismo oscuro de tus ingles, /redondos capiteles para tus muslos fuera». De nuevo, como en los dos poemas que vimos antes, el tren inferior del sujeto- objeto masculino adquiere un lugar central.

CONCLUSIONES

En los tres poemas que analizamos podemos ver cómo Ana Rossetti subvierte de manera plena la noción de la mujer como musa silente de la poesía e inscribe en este rol al hombre, que ahora se convierte, de manera inédita, en objeto del deseo. En estos textos, el erotismo se construye desde una actitud de *voyeur* del sujeto poético, dado que nunca hay un involucramiento amoroso- sexual directo, sino que todos los musos son producto de una imagen que se contempla. Este es otro punto de coincidencia entre estos poemas: todos se construyen a partir de una imagen, ya sea el cuadro de Paris que Rossetti visiona o las publicidades de Wrangler o Calvin Klein. Aunque, como lectores, sólo podemos reconstruir de manera clara la imagen del último poema (porque sabemos, gracias a los testimonios de Rossetti y el trabajo de la crítica especializada, cuál es específicamente el anuncio de Calvin Klein), tenemos acceso a distintas pinturas que representan el mito de Paris y las tres diosas o a diferentes anuncios de Wrangler que nos permiten reconstruir esta mirada ekfrástica. Por otro lado, el hecho de que los poemas se piensen de esta manera nos habilita el ingreso de otras tradiciones: tanto la mitológica como el mundo de la publicidad. Como hemos visto, Rossetti subvierte y parodia algunos de los códigos de estos estos discursos.

El carácter visual de los poemas no concluye en el hecho de que sean ekfrásticos, sino que los tres poemas coinciden en que son esencialmente visuales. En este sentido, será productivo recuperar los aportes de Ferradáns, quien vincula este afán visual con la estética barroca, clave en la producción de la gaditana: «La plasticidad típica del

discurso de Rossetti, la preponderancia de lo visual sobre lo verbal, está basada en una estética barroca que incorpora elementos de la cultura de masas, como en los poemas 'Chico Wrangler' y 'Calvin Klein Underdrawers'» (1997, p. 25).

En cuanto al tipo de descripciones que se presentan, hay un marcado énfasis en la descripción corporal. De hecho, en los tres textos podemos encontrar una clara cosificación del sujeto masculino, que ya ha perdido su condición de sujeto para transformarse en el objeto de deseo de un sujeto poético que lo contempla. La estructura de los tres poemas se vincula estrechamente con la relevancia otorgada a la corporalidad, ya que el afán por describirlo todo y dar cuenta de manera acabada del cuerpo deseado, es el que lleva a que los poemas se organicen siguiendo el orden del cuerpo masculino, en un sentido u otro. Del cuerpo masculino se destacan en los tres textos las mismas partes: el pecho que es siempre fuerte y muestra de la virilidad, las piernas y sobre el miembro viril, aunque esto no se menciona nunca de manera explícita (Bianchi, 2018, p. 188). Las descripciones de los cuerpos en «Paris», «Chico Wrangler» y «Calvin Klein Underdrawers» están asociadas fundamentalmente con dos campos semánticos: el de la naturaleza y el de la arquitectura. Este último habitualmente refuerza la dureza del cuerpo deseado.

En conclusión, este pequeño recorrido por los hombres descritos como objetos de deseo en la poesía de Ana Rossetti nos muestra un aspecto que la lectura de su obra completa no hace más que confirmar: Rossetti es una de las voces más innovadoras de la última poesía española. Hay que tener en cuenta, además, que poemas como los que hemos analizado eran especialmente reveladores y rupturistas en una España que acababa de abandonar la dictadura franquista, contexto en el que la mujer carecía de cualquier tipo de libertad sexual. La voz de la gaditana se erige, cargada de referencias textuales y culturales, y con un tono permeado, en muchas ocasiones, por la parodia o la ironía, como un grito de libertad.

OBRAS CITADAS

Benegas, N. y Munárriz, J. (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española.* Hiperión.

Bianchi, M. (2018). Poesía y publicidad en Ana Rossetti: una lectura desde la ironía desmitificadora. En Luis Bagué (ed), *Cosas que el dinero puede comprar: del eslogan al poema* (pp. 175-194). Iberoamericana Vervuert.

Candón Rios, F. (2020). Erotismo y provocación en Los devaneos de Erato de Ana Rossetti. En M. Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la transición* (pp. 219-237). Visor.

Ferradáns, C. (1997). La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Otoño 1997, Vol. 22, No. 1 (Otoño 1997), 19-31.

Haramboure, J. (2011). Ana Rossetti y la configuración de su universo poético en los poemas de La ordenación. En *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011*, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos. Disponible en Memoria Académica (online): http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2855/ev.2855.pdf

Luján Martínez, E. R. (1997). Los devaneos de Erato: el mundo clásico de Ana Rossetti. *EPOS*, 13, 77-88.

Medina Puerta, C. (2022). *El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991).* [Tesis doctoral]. Disponible en: https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/83109

Moya, M. (2022). Un acto de deseo irremediable: el onanismo en la poesía contemporánea y en español escrita por mujeres. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, N 20, 69-81. Disponible online en: https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/6785

Rossetti, A (2004). *La Ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*. Fundación José Manuel Lara.

Sherno, S. (1995). Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico. José B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990* (pp. 295-315). Akal ediciones.

Ugalde, S. K (1991). Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca. En B. Ciplijauskaité (ed), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: poesía de los años 80 en España* (pp. 117-139). Orígenes.

Ugalde, S. K (2004). Theater and Performance in Los devaneos de Erato. En J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*. Bucknell University

APROXIMACIÓN A LA AVELLANEDA CON EL ANÁLISIS DE *DOS MUJERES* (1842): UN INCIPIENTE PROTOFEMINISMO ROMÁNTICO

Sara Mª de los Ángeles Ruiz-Henestrosa Noguerol
Universidad de Cádiz

1. ¿PODEMOS HABLAR DE PROTOFEMINISMO O ANTECEDENTES DEL FEMINISMO EN EL SIGLO XIX?

Al igual que sucede con todas las épocas y los distintos movimientos que son estudiados en el plano de la historiografía o en el de la historia de la literatura, delimitar los principios de una lucha, un pensamiento, una filosofía, como lo es el feminismo, resulta increíblemente complicado, ya que son una gran multitud de voces en su contexto histórico y social las que deben analizarse para intentar esbozar un mapa del estado de la cuestión. Y, además, la crítica y la investigación de campo al respecto varía en perspectivas, formas de acercamiento o entendimiento de los fenómenos, y por lo tanto no existe un consenso definitivo acerca de los períodos exactos que puedan servirnos como un punto de referencia concreto.

Sin embargo, quizá es cierto que debería dejarse atrás la idea de que un período deba tener establecida una fecha exacta de germinación, solamente con la finalidad de simplificar el hecho histórico y reducirlo a un suceso marcado que eclipsa o arrebata el espacio a otros que también son contribuyentes a la gestación de algo nuevo. Evidentemente, nada sucede de repente, ni simplemente porque sí, ni de forma simultánea o coordinada respecto a otras sociedades. Nuestra realidad se cimienta en cada ladrillo que todos aquellos individuos que pisaron este mundo antes que nosotros colocaron antes de marcharse para siempre. Cada vida humana es valiosa porque ese es su legado y también el nuestro, y cada carta, nota, documento o producto literario de

épocas pasadas posee un valor incalculable porque *scripta manent*[1], y no solo permanece, sino que nos traslada percepciones de la realidad que necesitamos conocer y someter a estudio para poder conocernos a nosotros mismos, como sujetos y como sociedad.

Y así también sucede con la historia del feminismo. La realidad más justa e igualitaria que hoy en día las mujeres contemporáneas vivimos en España es puramente debida a todas las mujeres que lucharon antes que nosotras, y con mención especial a aquellas que ni siquiera habían escuchado el término feminismo en todo su recorrido vital, y aun así, lucharon en sus vidas, desde el pensamiento, desde el agotamiento que produce estar restringida a la esfera privada, doméstica y familiar, desde la reflexión y la toma de conciencia, desde la valentía y también desde la resignación, porque durante siglos las mujeres han tenido que apretarse en corsés sociales tan constreñidos, que no han podido moverse libremente, y no pudieron sino resignarse ante sus circunstancias personales e históricas, y en ese acto de resignación, cabe toda la dignidad del ser humano.

Este estudio es solo una aportación más destinada a vislumbrar y comprender con detenimiento qué fondo de carácter feminista, o al menos aproximado o encaminado al nacimiento de este movimiento, subyacía en el pensamiento decimonónico español antes de que se diera lugar a la Primera Ola del feminismo en España, que se postergará hasta finales del siglo XIX tras La Gloriosa, donde se abre un período de corte revolucionario en España con la I República que, tras darse por acabado el largo reinado de Isabel II, empieza a hacerse visible paulatinamente una forma de pensar un poco menos restrictiva respecto a la situación de la mujer, con mayor difusión y relevancia social, el cual todavía en esos momentos se encuentra en debate, pero que aun así late con más fuerza en comparación con décadas pasadas, sobre todo gracias a las ideas krausistas de reforma pedagógica que ya comienzan a calar en nuestro país, y que hacen prosperar a un estado que se había quedado estancado en diversas cuestiones sociales por los anquilosados preceptos cristianos y monárquicos[2]. Como muestra de ello, fue vanguardista en el panorama español la fundación en 1869 del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid.

Y este pequeño pero significativo progreso podemos observarlo en publicaciones periódicas[3] como *La mujer* (1871), mismo año en el que podemos notar un poco más de

[1] Cita latina, que completa sería «verba volant, scripta manent», extraída de: Manguel, A. (2005). *Una historia de la lectura*. Random House Mondadori, p. 99.

[2] Contexto histórico y social extraído de: Roma García, M. (2018). Protofeminismo y masonería, factores influyentes en la España Contemporánea (1868-1900). *Revista de estudios históricos de la masonería latinoamericana y caribeña, 9*(2), 133-154.

[3] Para un estado de la cuestión completo, véase: *La prensa protofeminista de la Historia de España.* (s/f). Biblioteca Nacional de España. Recuperado el 1 de marzo de 2024, de https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-prensa-protofeminista-de-la-historia-de-espana

aperturismo en cuanto a instituciones educativas se refiere, ya que ocurre el primer examen de acceso de una joven a la educación secundaria así como el primero de otra mujer que hace historia siendo la primera en acceder a la universidad, y un año antes, se funda la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

Asimismo, de corte similar, dos años después tenemos como otro ejemplo válido *La ilustración de la mujer* (1873), que también es reivindicativo respecto a la situación de la mujer, pero no en todos los ámbitos de la vida pública, sino que se incide especialmente en el educativo, ya que se piensa que las damas deben tener acceso a la educación para no crecer ignorantes, y así poder ellas mismas instruir a los futuros ciudadanos que les tomarán el relevo, es decir, sus hijos.

Sin embargo, la educación no es el único bastión a conquistar por las mujeres que forman parte de la redacción de estos periódicos que hemos puesto como ejemplos de esas reivindicaciones que coinciden con lo que la crítica feminista ha establecido en España como Primera Ola. Además, a esas alturas del siglo XIX ya había una gran cantidad de mujeres trabajadoras (sectores agrícolas, textiles, industriales, como la industria cigarrera, etc.), y se estaba comenzando a poner el foco de atención en la explotación laboral sufrida, en la cual las mujeres resultaban más perjudicadas que los hombres, ya que a su vez asumían el trabajo doméstico, así como las peores condiciones y la desigualdad salarial. (Fernández Fraile, 2008, p.13)

Sin duda, dos áreas pertenecientes a las aras públicas como lo son el sistema educativo y el laboral, son ya un significativo avance en la situación de la mujer española decimonónica. Ya durante el reinado de Isabel II, también existían estos reclamos por parte de escritoras tan destacadas como Carolina Coronado entre otras, en los artículos que conformaban el periódico de mitad de centuria *Ellas* (1851), el cual marca claramente un antes y un después en la prensa hecha por y para el público femenino por un tono de reclamo y de crítica que no era en absoluto común (Requena Hidalgo, 2014), sobre todo en plena época de régimen isabelino de corte moderado, en la cual el único de modelo de mujer posible era el «ángel del hogar», tan estudiado por la crítica literaria por ser este el canon que atravesó a todas las escritoras decimonónicas y que absolutamente condicionó la literatura creada por mujeres, así como la destinada a las damas.

Aun así, hay un tercer ámbito público fundamental al que tenemos que atender siguiendo los orígenes o principios de la lucha feminista entendiéndola como movimiento organizado de forma colectiva. Este ámbito es el político, el de los derechos y el del reconocimiento de las mujeres como ciudadanas legítimas, así como actores sociales, y por ende políticos, de igual importancia que el hombre en la sociedad. En la historia del feminismo a nivel internacional, se suele entender el sufragismo y el

consiguiente derecho al voto de las mujeres como puntos clave a la hora de estimar una fecha para determinar el primer evento canónico feminista en cada nación.

Como anteriormente se expuso, no resultaría del todo justo limitar algo tan complejo y amplio como la historia del feminismo a un hecho marcado, ya que no se llega hasta ese éxito porque sí, sino tras numerosas organizaciones, debates, luchas y contra-discursos al discurso patriarcal hegemónico. Tan solo por abrir horizontes y poner algunos ejemplos, Beatriz Cienfuegos, pionera dieciochesca en el periodismo español, lleva a cabo su ambicioso proyecto *La pensadora gaditana* (1763-64), donde expone sus avanzados ideales en cuanto a educación femenina y el valor del bello sexo más allá de las aras domésticas[4]. Si nos trasladamos a Francia, tras el gran impacto en el curso de la historia europea que supuso la Revolución Francesa, la cual llevó a la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en 1789, nos encontramos con una reivindicación llena de valentía en la figura de Olympe de Gouges, que, tan solo tres años después, hace pública la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791), ya que el optimista y en teoría igualitario proyecto ilustrado había dejado de lado a las mujeres, reduciéndolas a meros instrumentos para el progreso masculino, en gran parte influenciado este pensamiento por las teorías rousseaurianas sobre la educación y la diferencia «natural» entre los dos sexos (Amorós, 1990). Igual de importante es en el panorama inglés de finales del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft, cuya teoría protofeminista *Vindication of the Rights of Woman* (1792) nos hace saber la preocupación que ya existía entre las mujeres ilustradas acerca de la infravaloración del sexo femenino en todos los sentidos, exponiendo con contundencia que las mujeres son seres humanos tan merecedores de derechos, libertades, educación y dignidad como los hombres (Reverter, 2019, 34). Si nos trasladamos al continente americano, en Estados Unidos se entiende como un punto de partida contundente para el feminismo estadounidense la Convención de Séneca Falls en 1848 poco después de la Declaración de Independencia, también acompañado este hito de otros movimientos sociales muy trascendentales y relacionados entre sí como el abolicionismo y el sufragismo (Boylan, 1990, p. 364).

De hecho, es el sufragismo el más común de los puntos de partida para establecer un primer período en las etapas del feminismo moderno. Rusia, a raíz de la revolución, fue el primero en 1917, justo el año después también se estaba consiguiendo en Reino Unido, al siguiente en Alemania, y al posterior en Estados Unidos, del cual ya sabemos que había un bagaje de lucha y concienciación bastante importante. Francia, curiosamente, siendo uno de los países europeos más abanderados con la insignia revolucionaria, y, por lo tanto, se entiende que avanzada, postergó el derecho al voto de

[4] La primera periodista española fue «pensadora» y gaditana. (s/f). Biblioteca Nacional de España. Recuperado el 1 de marzo de 2024, de https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-primera-periodista-espanola-fue-pensadora-y-gaditana

las mujeres hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, en 1945[5], publicándose en la misma década una obra que también se considera como inaugural del feminismo no solo como activismo, sino también como ideología, como una filosofía con una importante base teórica. Hablamos de *El segundo sexo* (1949), de Beauvoir, una obra fundamental para comprender la problemática que el género encierra a nivel social y filosófico, y que trata detalladamente la cuestión del género femenino como constructo social[6].

Tras haber hecho esta contextualización a niveles que sobrepasan las fronteras españolas, es imposible no darse cuenta de la complejidad y heterogeneidad del feminismo, y de la dificultad terminológica que conlleva hablar de feminismo como tal bajo todas las circunstancias y épocas históricas, por ello la necesidad de añadir el prefijo *proto-* para realizar una diferenciación del antes y después de las primeras organizaciones de mujeres que se definen como feministas porque ya se ha creado el término, y que comienza a utilizarse con el significado de la lucha consciente y organizada por la emancipación de la mujer como sujeto de su propio discurso. En el caso español, esto no ocurre hasta 1918 con la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (AMNE), de la cual también germinaría la Juventud Universitaria Femenina (JUF), de donde salen figuras tan relevantes en esta escena como Victoria Kent, la cual mantendrá un debate crucial con Clara Campoamor sobre si la mujer está preparada para acceder al voto, lo cual acabará siendo posible con la II República Española en 1931 (Fernández Fraile, 2008, 14).

Vista esta evolución, podría considerarse completamente anacrónico hablar de Victoria Kent y de Gertrudis Gómez de Avellaneda bajo las mismas premisas, y bajo los mismos conceptos y la misma terminología, ya que a nivel de avances sociales y políticos, no podemos comparar la primera mitad del siglo XIX, cuando se escribe la obra a tratar, *Dos mujeres* (1842), con el acelerado progreso que sucedió en las primeras décadas del siglo XX. Por esto mismo, es importante puntualizar que entendemos la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda como protofeminista, ya que, aun no existiendo todavía un movimiento colectivo con conciencia feminista, la Avellaneda lucha con su propia vida y su pluma, las cuales son pruebas de la temprana formación de un ideario avanzado a la época que vivió, y que por su excepcionalidad es merecedora de estudio.

[5] Se puede revisar la historia del sufragismo en: Castaño Sanabria, D. (2016). El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción. *Polis (15)*(43), pp. 229-250.

[6] Para explicar esta idea, suele ejemplificarse la popular cita: «No se nace mujer, se llega a serlo» (Beauvoir, 2006, p. 13).

2. POR QUÉ CONSIDERAR A AVELLANEDA UNA REFERENTE PROTOFEMINISTA.

Una vez habiendo establecido una propuesta para la diferenciación terminológica entre los términos «feminista» y «protofeminista», nos decantamos, por ende, por considerar a Gertrudis Gómez de Avellaneda, no solo una figura protofeminista, sino un referente en el campo de los estudios de género y literarios en el marco del Romanticismo español, como desarrollaremos a continuación.

Antes de adentrarnos en cuestiones puntuales sobre la escritora cubana, primero es importante entender el contexto en el que se encuentra para valorar sus ideas como un fenómeno poco habitual que desafía al discurso hegemónico. En primer lugar, debemos tener en cuenta que, para la gran mayoría de la población femenina, ya fuera en la Cuba o en la España de principios del siglo XIX, el papel de la mujer se encontraba totalmente limitado al ejercicio de las labores domésticas o agricultoras (en el caso de que pertenecieran a áreas rurales), así como al cuidado y atención del marido y de los hijos, o de otros familiares que pudieran encontrarse en el hogar, por lo tanto, la mayoría de la población femenina era analfabeta. A pesar de esto, sí es cierto que las muchachas nacidas en la alta alcurnia podían gozar de una educación un poco más amplia, lo cual les permitía aprender algún idioma, nociones básicas humanísticas de historia, literatura, cultura o geografía, y ciertas artes como la de la danza y algún instrumento musical[7]. Este fue el caso de Gertrudis, así que, teniendo las cualidades de una escritora nata desde muy joven, pudo leer todos los libros que encontraba a su alcance, sobre todo de literatura francesa ilustrada[8], y eso contribuyó a que pudiera entrenar su intelecto y a formarse como una ávida lectora y como la futura intelectual que llegaría a ser.

Sin embargo, a pesar de contar con una educación esmerada, ni Gertrudis ni ninguna joven mujer podía escapar del único destino que se le otorga a la mujer: el matrimonio. Esa institución católica que garantiza mantener la familia como principal forma de organización social. Esa transacción de la mujer como moneda de cambio por los bienes económicos, patrimoniales o el estatus del marido, hacia la que Gertrudis desde una temprana edad sentirá un gran rechazo[9]. Por ello, quizá el acto de rebeldía más temprano de Gertrudis sea su negación total a una unión matrimonial concertada cuando ella tenía tan solo catorce años. Ella, todavía residente en Cuba por aquellos momentos, le costó ser desheredada por su abuelo, un gran escándalo a nivel familiar y

[7] Para ampliar información en cuanto a la alfabetización de la mujer, se recomienda consultar a Viñao, A. (2009). La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme. Perspectivas históricas de la educación de personas adultas, (3)(1), p. 17

[8] «Decían que era atea, y la prueba que daban era que leía obras de Rousseau» (De Avellaneda, 2003, 63).

[9] «Le dije que me daría a la muerte antes que casarme con el hombre que me destinaban» (De Avellaneda, 2003, p. 42)

su posterior marcha a España, donde realiza una serie de cortas estancias por Galicia, Cádiz, Sevilla, y la capital, Madrid, donde ya estaba bullendo una profusa, entusiasta y juvenil actividad literaria en diversos campos como el narrativo, el poético, el periodístico, el dramático, que la llevarán en pocos años a ser conocida como una escritora de gran ingenio y prestigio.

Un importante inciso debemos hacer sobre esta cuestión de ser escritora decimonónica, que en absoluto podemos tomar a la ligera. Al hablar de ser escritora en el siglo XIX, estamos hablando del desafío que esto supone al entrar una mujer en las aras públicas, las cuales son dominadas en su totalidad por hombres. Ser escritora significa tener voz propia, ser poseedora de tu propio discurso, y el que una mujer entre en estas aras es de por sí problemático, porque se asume a la mujer como un instrumento por el cual resuena la voz de su marido. Además, también se asume que si una mujer se está dedicando a escribir y publicar, está, por el otro lado, descuidando las tareas y roles asignados a su sexo. Esta falta de compatibilidad entre lo que las escritoras quieren ser o quieren escribir y a lo que deben de restringirse en cuanto a ser y escribir, causa una serie de fenómenos analizados magníficamente por el imprescindible estudio de Gilbert & Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), cuyas hipótesis sobre la denominada «ansiedad de autoría» se verán perfectamente reflejadas en la novela Dos mujeres, concepto que retomaremos en el siguiente apartado.

Por tanto, debemos comprender la dificultad que afrontó Gertrudis al ser una defensora férrea del valor del «bello sexo», y al mismo tiempo, tener que gestionar la cuestión de la censura, mucho mayor en Cuba que en España, pero, aun así, nuestra autora mantenía un contra-discurso que tenía que moderar, ya que no era el predominante en pleno régimen isabelino.

Resulta interesante señalar a raíz de esta problemática, el hecho de que en numerosas ocasiones, una vez que Gertrudis consigue integrarse en los círculos intelectuales de la época y su obra comienza a ser leída y valorada, se la señale, por su ingenio y agudeza en la escritura, como «hombre», «poeta» y no «poetisa», o «varonil», por parte de escritores como Zorrilla[10], Ángela Grassi[11] o José Martí[12], periodistas como

[10] Consideró a Gertrudis como «un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina» (citado en Pastor, 2014, p. 111)

[11] Esta autora escribe un artículo llamado «Gertrudis Gómez de Avellaneda: Necrología» para El correo de la moda, publicado el 26 de noviembre de 1873, en el que define a Tula como «musa enérgica, poderosa y varonil» (p. 57)

[12] Martí, J. «Luisa Pérez». (1875). *Luisa Pérez de Zambrana. Elegías familiares*, pp. 9-13. Hace referencia a Gertrudis comparando su «ánimo potente y varonil» (p. 11) con el de otra escritora considerada femenina.

Antonio Ferrer del Río[13] y críticos literarios como Manuel Bretón de Herreros, con el famoso «es mucho hombre esta mujer» (Citado en González Heras, 2018, p. 8)

Analizar el motivo de esta dislocación de género con la que se identificó a la Avellaneda nos resulta de gran interés, porque nos acerca a entender el lastre que los moldes de género suponían para las mujeres que se desmarcaban de esos estrechos caminos. Es decir, en aquella época, una mujer que derrocha inteligencia, seguridad en sus palabras y una gran creatividad artística, aparte de un impecable dominio del lenguaje poético, no tiene «alma de mujer», ya que en teoría esta es, por naturaleza, intelectualmente inferior al hombre. Al no concebir sus contemporáneos la posibilidad de que una mujer pudiera escaparse del concepto del «ángel del hogar», no existía otra forma posible de encasillarla que dentro del sexo contrario, exponiéndolo como si fuera un halago a sus capacidades. Lo que sus coetáneos no alcanzaron a ver fue que, Gertrudis, escribía como escribió dada su experiencia vital como mujer, es decir, como un ser humano capaz al cual siempre se le ponen en duda sus capacidades. Gertrudis como escritora pudo representar con gran maestría las cadenas del esclavo, la hipocresía de la sociedad, el yugo del matrimonio, la angustia vital de no sentirse comprendida y el amor como el sentimiento supremo del ser, precisamente por el alma de mujer romántica que resplandecía en ella. Realmente, incluso ella misma se refería al espíritu de las mujeres como «al sexo glorioso al que concedió el Eterno la soberanía en todos los afectos, y por los merecimientos de todos los sacrificios, la primacía de todos los triunfos» (De Avellaneda, 1860, p. 37), con lo cual pretendía «probar no ya la igualdad de los dos sexos, sino la superioridad del nuestro en el desempeño de aquella misión augusta, la mas ardua de cuantas pudo al cielo encargar á los humanos» (p. 229).

En definitiva, Gertrudis era perfectamente consciente de la carga y las limitaciones que la sociedad patriarcal imponía a las mujeres, y lo denunció en sus obras y en sus artículos periodísticos en contundentes sentencias como la siguiente: «¡Triste e injusto destino el de la mujer! ¡Siempre generosa, hasta en sus extravíos, se inmola sin cesar, y se inmola por lo común a divinidades indignas!» (De Avellaneda, 1843, p. 12). Nuestra autora nunca se cansó de luchar por defender la capacidad de las mujeres, sobre cuyo tema tenía una serie de artículos hablando de las habilidades de estas en diversos ámbitos, gozando en aquel momento de una importante repercusión «Capacidad de las mugeres para el gobierno», que se reprodujo en diferentes periódicos, y del cual merece la pena señalar un extracto revelador que nos permite saber que Gertrudis ya intuía una revolución a favor de los derechos de la mujer, aunque tuviera que suceder

[13] «No es la Avellaneda poetisa sino poeta. Sus elevados tonos, sus acentos valientes son impropios de su sexo», Galería de literatura española, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D.F. de P. Mellado, 1846, p. 309.

paulatinamente: «La revolución moral que emancipe a la muger debe ser forzosamente mas lenta que la que sentó las ya indestructibles bases de la emancipación del pueblo» (De Avellaneda, 1848, p. 381).

Tula nunca aceptó de buen grado la calificación del sexo femenino como «débil», adjetivo que, para ella, no se encontraba en absoluto a la altura de la fuerza femenina que vive dentro de la mujer. Gertrudis se dirige al hombre, que, aparte de referirse al sexo femenino como «bello», osan «con llamarlo también débil. [...] Mucho también habría de costarle encontrar en la historia de las naciones un pueblo, un siglo que no le suministrasen ejemplos gloriosos de mujeres magnánimas» (De Avellaneda, 1860, p. 35).

Sin duda, Gertrudis tenía una especial devoción a estas figuras femeninas de la historia por la inspiración que supondrían para ella, de ahí las numerosas «Galerías de mujeres célebres» que podemos encontrar en los periódicos dirigidos por ella. Para Gertrudis exponer la historia de estas mujeres ilustres y rendirles homenaje, era su forma de defender con los argumentos que la propia historia le daba el valor del sexo femenino, que tanto pretendía el patriarcado empequeñecer. Nadando a contracorriente, la autora cubana se decide a mostrarlas, a celebrarlas, con la intención de elevar la consideración que existía sobre su género, y para nosotros aquello es rotundamente una de las tantas pruebas que existen de la formación temprana de un ideal que busca el reconocimiento de las mujeres como agentes activos e importantes en el devenir social, literario e histórico. Así que, una vez introducida a Gómez de Avellaneda como un icono protofeminista, procedemos a seguir excarvando en su obra para reafirmar esta hipótesis planteada.

2.1. *Dos mujeres:* Una confrontación a la idea dicotómica de la naturaleza ambivalente de la mujer.

Dos mugeres (1842) se prometió en los periódicos como la próxima novela de la Srta. Avellaneda[14], que ya había conseguido un estatus gracias a su opera prima novelística reconocida como un producto literario de gran calidad entre sus coetáneos (*Sab*, 1841), e incluso se la comparaba con la francesa George Sand, a la cual Gertrudis admiraba. Lo que resulta curioso es que estas dos primeras novelas que comenzaron a construir el nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda en España como literata, serán censuradas en Cuba (Fibla, 2013, p. 197), y no incluidas por ella misma en la elaboración de su obra completa en el ocaso de su vida.

[14] El 17 de junio de 1842, se anuncia lo siguiente en *El castellano* (Madrid): «Parece que va á imprimirse una novela de la señorita Avellaneda, titulada Las dos mujeres, que aseguran rivaliza en mérito con las de Jorge Sand y otros escritores estrangeros» (p. 4)

Por este mismo motivo ambas han resultado de gran interés para la crítica literaria, y sobre todo desde un enfoque de género. Ya desde *Sab*, se teorizaba sobre el paralelismo que Avellaneda pretendía crear entre el yugo del esclavo y el de la mujer, que sufre otro tipo de esclavitud condicionada por una cuestión de sexo. Pero es quizá *Dos mujeres* la obra más reivindicativa de Tula respecto a la «cuestión de la mujer», en la que sin duda influye su temprano desencanto con el funcionamiento de la sociedad, su rebeldía de talante romántico y la valentía que la juventud proporciona. La censura a la que se vio sometida esta obra hace que nos resulte interesante de analizar porque nos está indicando que su lectura y difusión implicó una problemática que el estado intentó silenciar, y aquello que se intenta silenciar merece tener voz, tiene voz porque nos está enviando un mensaje, y al fin y al cabo, la literatura es comunicación.

En primer lugar, debemos entender que esta novela se escapa de las limitaciones de su propio género. La novela sentimental que comienza a cultivarse en el siglo XVIII, sigue produciéndose en el siglo XIX, y siempre tendrá un fin moralizante en cuanto a la educación de las jóvenes lectoras como mujeres devotas al marido, el hogar y los hijos. La literatura también es un modo de manipulación de masas, y a todas las mujeres que leían (chicas alfabetizadas, por tanto, de clase burguesa o aristocrática) se les conducía mediante estos productos literarios cargados de ideología patriarcal hacia el modelo de mujer que el reciente Estado moderno pretendía inculcar, con el fin de mantener la familia como principal unidad básica y sustentadora del orden social.

Como estamos diciendo, las novelas sentimentales están destinadas a las mujeres, con una trama de tipo melodramática, con constantes fluctuaciones entre la afirmación y la negación, con giros argumentales e intriga, que mantienen a las lectoras pendientes de nuevas entregas. Pero, como puede verse fácilmente, no hay complejidad sino entretenimiento didáctico femenino, en cuyos desenlaces siempre suele quedar restablecido el orden que durante el conflicto de la trama se altera, para que las lectoras asimilen de forma inconsciente que sus finales también deben ser matrimonios felices y estables.

Dos mujeres se sitúa en este género, es en su base una novela folletinesca de corte sentimental, sin embargo, es innegable que a su misma vez es revolucionaria porque tras el revestimiento sentimental, encontramos crítica y denuncia hacia injusticias de las que hablaremos en este apartado, y por eso entendemos la censura en Cuba, la autocensura que ella misma se hace en sus últimos años de vida, y el latente temor a la opinión pública que expresa en el prólogo, disminuyendo con palabras de modestia el valor de su obra, consecuencia de la «ansiedad de autoría» (Gilbert & Gubar, 1998).

Este fenómeno recién comentado estuvo realmente extendido entre las escritoras decimonónicas. Las mujeres que osaban tomar la pluma, debían casi de forma reglamentaria disculparse por ello y restarse importancia para no parecer su ejercicio de

escritura como un desafío al sexo dominante. Este comportamiento excesivamente humilde y empequeñecido es producto de la manipulación ejercida hacia las mujeres para excluirlas de todo acto social, y así permanecer encerradas en el estrecho ámbito del hogar. Por este mismo motivo Gertrudis nos explica en su prólogo que ofrece uno de sus «ligeros trabajos», ya que dice no poder escribir un ensayo acerca de los temas que quiere tratar por temor a no estar a la altura en semejante género (lo cual desmentimos por completo al leer sus artículos periodísticos). La «obrita», en teoría, «más humilde y menos profunda, se ha limitado a bosquejar caracteres verosímiles y pasiones naturales» (De Avellaneda, 2011, p. 3), y se desentiende de cualquier intencionalidad crítica, de carácter moral o social, puesto que «la autora no se cree en la precesión de profesar ninguna doctrina» (p. 3), y por ello mismo, ruega que no se haga ningún juicio acerca de esta especie de cuadro de costumbres, o estas «opiniones vertidas sin intención» que dice presentarnos, ya que escribe «por mero pasatiempo» (p. 3).

A partir del final del prólogo, su novela demuestra todo lo contrario que se expone en la primera página de la obra. Gertrudis utiliza el acto de novelar como una forma de canalizar su yo más íntimo, más subversivo, más personal y a su vez político mediante el recurso de la ficción. Gracias al estudio de su legado epistolar, sabemos que esta ficción no es tan solo un abanico de opiniones o impresiones de la Avellaneda sobre cuestiones de su época, sino un testimonio autobiográfico oculto bajo su protagonista, su heroína romántica.

Pero antes que nada, vamos a exponer cuál es el punto de partida de esta novela, la problemática que surge en el choque de mundos opuestos entre los dos personajes femeninos principales, la resolución que decide darles Avellaneda y por qué.

Partimos del planteamiento de la novela. Dos primos son concertados desde niños por intereses familiares en un matrimonio que se realiza a partir de su mayoría de edad, el cual, según nuestra voz narrativa, «fue una ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo mezclado de terror» (De Avellaneda, 2011, p. 33). Los jóvenes casados son Carlos y Luisa, los cuales vienen de dos crianzas completamente opuestas. Por un lado, Carlos, cuenta con un padre liberal, afrancesado, y de carácter afable y sosegado; mientras, la madre de Luisa se podría considerar perfectamente una caricaturización del prototipo de español recio y excesivamente tradicional, como si fuera un producto directo del Antiguo Régimen, partidaria, sin duda, de la monarquía absolutista de Fernando VII, y en su comportamiento más parecida a una regenta que a una madre. Y decimos que la madre funciona como una caricatura porque es el único personaje tratado con ironía por la voz narrativa, exponiendo con sutileza lo ridículo de mantener ideas y costumbres más que añejas. Bien, es esta mujer, símbolo de la España más reaccionaria, en contraposición a su hermano, símbolo de una más progresista, quien cría religiosamente a Luisa como

una devotísima «ángel del hogar» decimonónica. Literalmente, e incluso de forma exagerada, una apariencia celestial acompañado de una naturaleza y un comportamiento frágil, delicado, ingenuo, puro y bondadoso en su totalidad. Por otro lado, podríamos describir al joven Carlos con las mismas palabras, así que ambos, de carácter fácil y afectuoso, aceptan de buen grado su matrimonio y sus respectivos papeles a desempeñar en él.

El orden de los acontecimientos se altera en el momento que Carlos debe viajar a Madrid por motivos burocráticos, sale de su primigenio estado de inocencia, también de ignorancia, y, a raíz del fuerte enamoramiento que va a experimentar por la condesa Catalina, el mundo que conocía nunca volverá a ser el mismo. Lo que más nos viene a interesar no es el argumento en sí, sino de la forma que la autora nos expone a los dos modelos de mujeres que predominan en el imaginario literario decimonónico, fruto de una milenaria tradición patriarcal, y que son completamente antagónicos. Este modelo contrario al «ángel del hogar» lo encarna perfectamente Catalina, heroína romántica por su inconmensurable instinto pasional, al mismo tiempo que por su gran inteligencia y su rechazo y desencanto hacia la sociedad, buscando entonces una soledad auto-destructiva. La heroína romántica es ante todo ser humano, y por su misma naturaleza es contradictoria, además de encontrarse en la búsqueda del amor como el gran sentimiento del ser y de la libertad. Esta heroína al mismo tiempo no es más que un trasunto de su autora, la cual logra canalizar su rabia y su frustración mediante la creación de «personajes ferozmente independientes que tratan de destruir todas las estructuras patriarcales que tanto sus autoras como las heroínas sumisas de éstas parecen aceptar como inevitables» (Gilbert & Gubar, 1998, p. 92). Por esto, no podemos evitar pensar en la creación de Catalina por parte de Gertrudis cuando leemos la teoría feminista de *La loca del desván*:

> Así pues, aun cuando no critiquen abiertamente las instituciones o convenciones patriarcales (y la mayoría de las mujeres del siglo XIX que estudiaremos no lo hacen), estas escritoras, de forma casi obsesiva, crean personajes que representan su furia creadora encubierta. [...] Pero una y otra vez proyectan la que parece ser la energía de su propia desesperación en personajes apasionados e incluso melodramáticos que representan los impulsos subversivos que sin remedio siente toda mujer cuando contempla los males profundamente arraigados del patriarcado. (p. 91)

Así que, en resumen, Catalina era, en sus propias palabras, «la Julia de J. J. Rousseau! ¡El Werther de Goethe!» (De Avellaneda, 2011, p. 100). Se nos presenta a esta atormentada mujer, vendida de joven como esposa a un hombre mucho más mayor, ya que, según nos relata, se le habló del matrimonio como «un contrato por el cual una mujer daba a su persona a un hombre, en cambio de una posición social que recibía de él» (p. 97), luego, tras un tiempo, viuda y adinerada por la herencia del marido, sin

propósito vital, reflexionando ella misma sobre esta invalidez de la mujer al quedarse fuera de la unión matrimonial, preguntándose: «¿Qué recurso le queda cuando ha perdido su único bien, su único destino: el amor? Ella tiene que luchar cuerpo a cuerpo, indefensa y débil, contra los fantasmas helados del tedio y la inanición» (p. 101), y por último, víctima de sus pasiones, enzarzada en una relación adúltera con un joven muchacho, el cual es su última esperanza en la vida para volver a amar.

Este adulterio se encuentra bajo todo momento justificado por la autora, ya que Gertrudis es perfectamente consciente de que el amor romántico no es eterno, y por el carácter finito de este, no tiene sentido mantener enlazadas a dos personas el resto de sus vidas. Como nos ilustra en *Diario de amor*, «el amor es un fuego divino, que Dios enciende y apaga a su voluntad, y la voluntad del hombre es impotente para mantenerlo o reanimarlo una vez extinguido» (De Avellaneda, 2003, p. 125). Asimismo, debemos tener en cuenta lo problemático que puede resultar tratar con compasión y entendimiento una situación de adulterio que va totalmente en contra de los preceptos católicos. Aun así, Gertrudis también expone en la novela la cara negativa de este «crimen», como se denomina en la novela, que son las constantes crisis morales que sacuden bestialmente a los amantes, aparte del marchitamiento y angustia de la joven casada, Luisa.

De este modo, mediante el dilema ético que supone esta encrucijada sentimental, quedan presentados los dos tipos de mujeres antitéticos que se repiten en la literatura decimonónica una y otra vez. Sin embargo, resultaría superficial quedarnos en este punto y no intentar comprender de dónde nace esta dualización de la naturaleza femenina.

Bien, antes que nada, debemos saber que esta doble cara de la moneda ya la encontramos desde la cultura mesopotámica con la figura de Lilith, que era entendida como un ser maligno con apariencia femenina relacionada con la muerte de infantes, el adulterio y las desgracias humanas. Posteriormente, acorde con la tradición folclórica judeocristiana, se trató de la primera hembra acompañante de Adán, la cual rechazó subordinarse a los deseos masculinos, y por su desobediencia, acabó siendo desterrada del Edén, pasando a convertirse en demonio (Cirlot, 2005, p. 278). Si nos regimos por las escrituras bíblicas, Eva también carga con la culpa de los males de la humanidad por haber sido la primera hembra en arrastrar a la tentación al hombre, y por llevar en su nombre grabado el pecado original. Esta convención milenaria, por lo tanto, repercutirá en el imaginario colectivo de las sociedades posteriores, en cuyos productos literarios encontraremos a «la mujer fuerte y dominante que, con su embriagadora belleza, conduce a los hombres, víctimas débiles ante sus perversiones, hacia el infierno"» (Párraga, 2009, p. 236). Así que aquí podríamos establecer un punto de partida del que nacerá la figura de la *femme fatale* francesa, o la *fallen woman* británica:

> Eve is the original archetype of the fallen woman—the woman who is seduced into sinning against the patriarchy, her Father and husband. In the Victorian Era, the tale of the fallen woman, whose origins can be traced back to the Biblical fall, becomes an outright obsession. (Clifton, 2013, p. 1)

Este concepto relativo a la idea de mujer como monstruo y al mismo tiempo como arma seductora, será especialmente popular en el Romanticismo, por el interés que en este movimiento se despierta por lo oscuro o lo oculto, como se nos indica en el estudio de Párraga (2009):

> La definición de este tipo de mujer y el camino hacia la construcción del estereotipo es propia de la segunda mitad del siglo XIX (la primera mitad está dominada más por el hombre fatal, el dandy de constitución byroniana, el tipo de seductor que habita en relatos como El vampiro, de Polidor, que tenía como víctima propicia a una mujer débil y enfermiza, la joven tísica oprimida por el corsé). (p. 235)

En el estudio de Gilbert y Gubar (1998), se cita a Simone de Beauvoir para hablar de la aparente necesidad del hombre por crear a una critatura monstruosa, ya sea Lilith, Medusa o Pandora, con aspecto de mujer, que acarree con el peso del mal del mundo y de aquello que se escapa de nuestro dominio, por lo que la mujer habría sido creada «para representar todos los sentimientos ambivalentes del hombre sobre su propia incapacidad de controlar su existencia física, su nacimiento y su muerte» (49). Entonces, en definitiva, nos encontramos con una sociedad dirigida por hombres, los cuales no quieren entender el alma ni la naturaleza de la mujer, ni la ven como un ser humano con cualidades y complejidades, por lo que, a raíz de esta ignorancia, se tiende a dicotomizarla en dos extremos, sin ser particularmente ninguno de ellos representativos de la realidad que vivían las mujeres en el siglo XIX. En aquella época, un elemento que se utilizaba para situar a una mujer en un extremo (el de ángel) o el otro (el de demonio o mujer caída), era el matrimonio y el estatus que este proporcionaba. De tal forma, que si una mujer se quedaba fuera del matrimonio por cuestiones diversas, siempre contaría con el rechazo social por no cumplir un rol doméstico como esposa y madre. Así lo confirma Quispe-Agnoli (1998):

> Casarse o no casarse era la disyuntiva social prácticamente esencial ante la cual se encontraba la mujer en el contexto que estudiamos. El matrimonio le aseguraba una posición estable y 'decente' en la sociedad. El no casarse, aparte de ser indicador de un fracaso social, abría a su vez otras posibilidades poco apetecibles: ir al convento o llevar una vida pública, de la calle, que condena moral y socialmente a la mujer. (p. 338)

Por tanto, sabemos que Avellaneda vivía con esta imagen doble de la mujer, que, como hemos visto, se encontraba especialmente latente en la segunda mitad del siglo XIX, y era consciente de que llevar una vida de literata se acercaba más a la cara negativa

de esta dicotomía que a la «positiva», y que no cumplía con las exigencias del sistema patriarcal hacia la mujer, por eso mismo trata con benevolencia a su trasunto, a Catalina, porque es a su vez una forma de justificar su vida y su forma de ser, al igual que refleja en Luisa todo aquello que ella sentía que debía ser y no fue.

Entonces, nos queda la última cuestión, la cual es cómo resuelve esta historia de adulterio y por qué. Bien, tras Luisa ser consciente de la atormentada doble vida que su marido lleva en Madrid, lo primero que hace es culparse a sí misma por no haber estado a la altura como esposa, ya que, como hemos visto, tradicionalmente la culpa de los errores o desviaciones del hombre, recae en la mujer. Tras esto, Luisa querrá tener una conversación cara a cara con la condesa Catalina, «en un instinto sublime de abnegación» (De Avellaneda, 2011, p. 190). Este término es muy importante, puesto que supone la negación del yo, acto al que siempre se ha visto sometido el sexo femenino. Desde toda la bondad de su corazón, perdona los pecados del amor de Catalina hacia Carlos, y, ofrece el sacrificio de quedarse en España cuidando de su suegro, mientras ellos pueden partir a Inglaterra a comenzar una nueva vida, felices, lo cual hace que la culpabilidad que siente Catalina sea todavía mayor. Resulta especialmente revelador este fragmento final de la única interacción entre los dos personajes femeninos de la novela en el que se abrazan entre sollozos de dolor compartido, en un profundo acto de respeto, apoyo y entendimiento: «Dos corazones, dos nobles corazones ligados en aquel momento por todos los sentimientos generosos se confiaron el uno al otro. ¡Y eran dos corazones de mujer sin embargo!» (p. 228).

Por ende, entendemos como revolucionario que Avellaneda una a los dos modelos en teoría incompatibles de mujeres, y que esta unión nazca a través del entendimiento de que todas, indiferentemente de su condición, sufren las mismas injusticias sociales y comparten el mismo sufrimiento. Sin embargo, esta historia no acabará con el triunfo de esta relación adúltera, sino con el suicidio de Catalina poco antes de su fuga, «encerrada en una estrecha alcoba, sofocada por una atmósfera mefítica» (p. 247), siendo este pecado también justificado por la autora: «¡Hasta su suicidio ha sido expiado por su larga y terrible agonía!» (p. 247), y como la propia Catalina dice en la última frase de su carta de suicidio: «El amor salva mi alma, y mi muerte expía mi amor» (p. 249). Según Garfield, aunque es cierto que el suicidio femenino se encuentra muy popularizado e incluso banalizado en la literatura decimonónica, no podemos entenderlo como una flaqueza, sino como una denuncia de la figurada y literal asfixia de las mujeres en esta sociedad. El suicidio de Catalina ocurre porque no existe cabida para mujeres como ella en el mundo:

> En Avellaneda la femenización del suicidio se vincula estrechamente con la falta del derecho de la mujer de escoger libremente su destino. Por un lado los escritores ven

> el suicidio femenino como un problema de pasividad; mientras, por otro, muchas escritoras lo representan como una cuestión del ejercicio de la voluntad. (1993, p. 144)

Así que, tras este traumático suceso, Luisa y Carlos deben volver a su vida de casados y retomar una falsa normalidad. Por un lado, Carlos, a raíz de su duelo, se vuelca en sus deberes y en el trabajo, y mientras, Luisa, atrapada en su papel del ángel del hogar, queda muerta en vida, sin otra opción ni otro destino posible que la resignación. Si el divorcio así como la independencia de la mujer hubiera sido posible, esta historia no habría acabado con este final trágico, pero que, por desgracia, es representativo de las limitadas opciones de la mujer en la sociedad de la España del siglo XIX. Por tanto, Catalina, hecha mártir romántica; Luisa, convertida en santa abnegada, no se sintieron contrarias ni enemistadas a pesar de sus diferencias, unidas así en un acto de hermandad femenina, un sentimiento y tipo de relación que mucho más tarde Unamuno denominaría como sororidad en su artículo «Sororidad. Ángeles y abejas», en *Caras y Caretas* (Buenos Aires):

> Y Antígona queda como el eterno modelo de la piedad fraternal y del anarquismo femenino. ¿Fraternal? No: habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de fráter, hermano, Antígona era sóror, hermana. Y convendría acaso hablar de sororidad [...], de hermandad femenina. (1921, p. 55)

Es palpable por el legado escrito de Avellaneda que creía en la igualdad entre las propias mujeres por compartir las mismas luchas, puesto que «la suerte de la mujer es infeliz de todos modos; que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces en una cadena tanto más insufrible» (De Avellaneda, 2011, p. 255). Por consiguiente, entendiendo la sororidad como un «pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras» donde «no hay jerarquía, sino un reconocimiento de la autoridad de cada una, [...] basado en el principio de la equivalencia humana, igual valor entre todas las personas» (Lagarde, 2009, p.3), podemos ver este ideal claramente reflejado en la obra avellanedina, especialmente teniendo en cuenta que su obra iba a llamarse en primera instancia *Dos hermanas*[15], lo cual refuerza nuestra tesis acerca de la sororidad en Tula. Aun no existiendo este concepto todavía, hemos podido ver estas «experiencias contenidas en las relaciones entre mujeres desde siempre, con variadas formas de expresión histórica» (Rapiño, 2023), siendo Avellaneda un ejemplo de ello.

[15] Trece días antes del anuncio definitivo en *El castellano* (Madrid), el 5 de junio de 1842 se promocionó un título distinto: «Pronto va á publicarse el primer tomo de una novela que con el título de las Dos hermanas acaba de escribir la distinguida poetisa señorita Avellaneda» (p. 4)

3. CONCLUSIONES.

En definitiva, este estudio ha intentado demostrar el papel de esta autora en el camino hacia la lucha por la emancipación femenina como icono protofeminista del Romanticismo español, y su valiosa aportación a los estudios literarios de género, que nos ayudan a comprender la raíz de la cultura patriarcal que han heredado los siglos XX y XXI, como la demonización de la mujer, o, en su contrario, la santificación de esta misma, prototipos que no son realistas ni justos, y solamente nos separan.

Debido a la vigencia de estructuras e ideas patriarcales, no consideramos la lucha finalizada, puesto que todavía quedan anquilosados en nuestra sociedad contemporánea prejuicios y limitaciones sociales que nos siguen afectando a las mujeres hoy en día, en cuestiones como la sexualidad, la maternidad, el poder sobre nuestro propio cuerpo y nuestras decisiones personales, que siempre son juzgadas cuando no resultan convenientes con respecto a los intereses masculinos.

Por esto mismo es tan importante el conocimiento así como su difusión y divulgación, porque nos han mantenido separadas y aisladas demasiado tiempo de espacios que también son nuestros y que debemos reclamar, porque somos capaces de hacerlo y es nuestro derecho, que durante tanto tiempo nos ha sido arrebatado.

Nuestra fuerza se encuentra en intentar ser cada día un poco más libres gracias a la información, al estudio de mujeres que nos inspiran como Gertrudis Gómez de Avellaneda, y al uso de nuestra voz, que resuena más alta que nunca porque estamos hablando por una misma causa.

OBRAS CITADAS

Almeida, B. (2022). Una materia tan delicada: divorcios del siglo XVII al siglo XIX. *Rinconete (1).* Recuperado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_22/27042022_01.htm

Amorós, C. (1990). El feminismo: senda no transitada de la Ilustración. *Isegoría, 1*, 151-160.

Aresti Esteban, N. (2000). El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX. *Historia contemporánea, 21*, 363-394.

Ballarín Domingo, P. (1989). La educación de la mujer española en el siglo XIX. Historia de la educación. *Revista interuniversitaria*, *8*, 245-260.

Beauvoir, S. (2006). El Segundo Sexo. Ediciones Catedra S.A.

Boylan, A. M. (1990). Women and politics in the era before Seneca Falls. *Journal of the Early Republic, 10*(3), 363-382.

Castaño Sanabria, D. (2016). El feminismo sufragista: entre la persuasión y la disrupción. *Polis (15)*(43), 229-250.

Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela.

Clifton, K. M. (2013). *Saving Adam, saving eve: construction of the fallen woman in eighteenth and nineteenth century english novels*. ScholarWorks. https://scholarworks.calstate.edu/concern/theses/2j62s6521

De Avellaneda, G. G. (1843). La dama de gran tono. *El Álbum del Bello Sexo, 1,* 1-12.

De Avellaneda, G. G. (1848). Capacidad de las mugeres para el gobierno. *El Fénix, 144*, 381-382.

De Avellaneda, G. G. (1860). *Álbum cubano de lo bueno y lo bello. Revista quincenal de moral, literatura, bellas artes y modas / dedicada al bello sexo y dirigida por Gertrudis G. de*

De Avellaneda, G. G. (2003). *Diario de amor*. Linkgua Digital.

De Avellaneda, G. G. (2011). *Dos mujeres*. Red Ediciones S L.

Fernández Fraile, M. E. (2008). Historia de las mujeres en España: historia de una conquista. *La aljaba, 12*, 11-20

Gilbert, S. M. & Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, Col. Feminismos.

Gómez Trueba, T. (2002). Imágenes de la mujer en la España de finales del siglo XIX. *CiberLetras. revista de crítica literaria y de cultura*, *6*.

González Heras, N. (2018). Revisando a Gertrudis Gómez de Avellaneda desde la historia de las mujeres. *La aljaba, 22*(1), 1-10.

Grassi, A. (1873). Gertrudis Gómez de Avellaneda: Necrología. *El Correo de la Moda*, 57.

Grupo España (2011). Historia del feminismo en España. Disponible en http://www.nawey.net/wpcontent/uploads/downloads/2012/05/Historia-del-feminismo-enEspa%C3%83%C2%83%C3%82%C2%B1a.pdf (fecha de consulta: 05/03/2024)

La primera periodista española fue «Pensadora» y gaditana. (s/f). *Biblioteca Nacional de España*. Recuperado el 1 de abril de 2024, de https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/la-primera-periodista-espanola-fue-pensadora-y-gaditana

Lagarde, M. (2009). La política feminista de la sororidad. *Mujeres en Red, el periódico feminista, 11*, 1-5.

Manguel, A. (2005). *Una historia de la lectura*. Random House Mondadori.

Párraga, G. E. (2009). Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, 18*.

Pastor, B. (2014). La Peregrina: Exilio y escritura en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *PUÑALES ALPÍZAR, Damaris (ed.), El Atlántico como frontera. Mediaciones culturales entre Cuba y España*, 108-124.

Quispe-Agnoli, R. (1998). De la mujer caída al ángel subvertido en Fortunata y Jacinta: Las funciones ambivalentes de Mauricia la Dura. *Bulletin of Hispanic Studies*, *75*(3), 337-354.

Requena Hidalgo, C. (2014). Una revista distinta: Ellas. *Arbor, 190*(767), a131.

Reverter, S. (2003). La perspectiva de género en la filosofía. *Feminismo/s, 1,* 33-50.

Riaño, P. H. (2023). Historia de una palabra nueva que existe desde hace siglos: sororidad. *elDiario.es.* https://www.eldiario.es/sociedad/historia-palabra-nueva-existe-siglos-sororidad_1_9902288.html

Roma García, M. (2018). Protofeminismo y masonería, factores influyentes en la España Contemporánea (1868-1900). *Revista de estudios históricos de la masonería latinoamericana y caribeña, 9*(2), 133-154.

Unamuno, M. (1921). Sororidad. Ángeles y abejas. *Caras y Caretas*, *1171*, p. 55. Puede verse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Valero, A. V. (2013). Elisabeth Bennet y Bridget Jones: del protofeminismo al postfeminismo. *Fórum de Recerca, 18*, 27-44.

Viñao, A. (2009). La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme. Perspectivas históricas de la educación de personas adultas. *Universidad de Murcia, 3*(1), 5-19.

CADA NOCHE, CADA NOCHE , DE LOLA LÓPEZ MONDÉJAR: TRANSFICCIONALIDAD Y RE/ESCRITURA FEMINISTA DE *LOLITA*[1]

Mónica María Martínez Sariego
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. INTRODUCCIÓN

El personaje de Lolita, creado por Nabokov, originalmente una niña víctima de un pederasta, fue reinterpretado como una adolescente seductora en la cultura de masas. Este estudio propone una revisión crítica de dicha interpretación a través del análisis de la reescritura hispánica del mito en *Cada noche, cada noche* (2016), de Lola López Mondéjar (1958-). Esta novela, que toma su título de uno de los pasajes más desgarradores de *Lolita,* ofrece, mediante el recurso a la transficcionalidad, una reinterpretación de lo relatado en el texto nabokoviano por Dolores Schiller, la hija que Lolita dio a luz en la novela de Nabokov y en cuyo parto falleció. López Mondéjar, que combina su profesión de escritora con la de psicoanalista, se adentra transficcionalmente en el universo narrativo de Nabokov para profundizar en las repercusiones psicológicas y sociales del mito de Lolita. Así, al tiempo que desafía las interpretaciones convencionales, explora las complejidades de la victimización y la representación femenina. Este trabajo se centra, en suma, en desentrañar cómo *Cada noche, cada noche* contribuye a una comprensión más matizada y crítica de la novela *Lolita*, alejada de las simplificaciones y distorsiones habituales en la cultura mediática. Brevemente reconoceremos también la originalidad de esta re/escritura frente al conjunto de hipertextos generados en la literatura hispánica en torno al mito.

[1] Este trabajo ha sido realizado en la Universitat de Barcelona gracias a una ayuda de Recua-lificación del Sistema Universitario Español concedida a la ULPGC por el Ministerio de Univer-sidades.

2. LA RESEMANTIZACIÓN DEL PERSONAJE NABOKOVIANO[2]

El personaje de Lolita surge con la obra homónima de Vladimir Nabokov, publicada en 1955 por Olympia Press. Tras su publicación en Estados Unidos en 1958, la obra empezó a ser traducida a otras lenguas. Para sorpresa del propio autor, el personaje, que era tan solo, en su concepción original, una niña que cae en las garras de un pederasta, acabó muy pronto convertida en la cultura de masas en una adolescente seductora que ejerce una atracción irresistible y letal sobre los hombres (Vickers, 2008; Durham, 2008; Martínez Sariego, 2022). Esta imagen de Lolita, la que ha prevalecido, supone una lectura misógina del texto, en tanto que no solo culpabiliza injustamente a la víctima, una niña de doce años, transformándola en una especie de depredadora sexual o *femme fatale* en ciernes, sino que también exonera al agresor, un hombre adulto y plenamente consciente de sus actos, de su responsabilidad. Nabokov, que siempre consideró a su Lolita una pobre niña pervertida por un monstruo, se mostró sorprendido al respecto. En una entrevista de 1966 se refirió a ella mediante el sintagma «my poor little girl» (Nabokov, 1973, p. 94). Posteriormente, en una participación televisiva en el programa *Apostrophes* (1975), fue todavía más claro con respecto a la interpretación que debía darse a la novela:

> -Lolita no es una niña perversa. Es una pobre niña a quien corrompen, y cuyos sentidos no ceden jamás bajo las caricias del inmundo señor Humbert, a quien una vez pregunta: «¿Siempre viviremos así haciendo toda clase de porquerías en camas de hotel?» (…). Es interesante plantearse, como hacen ustedes los periodistas, el problema de la inepta degradación que el personaje de la nínfula, que yo inventé en 1955, ha sufrido entre el gran público. No solo se exageró grotescamente la perversidad de la pobre criatura, sino también el aspecto físico, la edad. Todo quedó modificado en las ilustraciones de publicaciones extranjeras. Muchachas de 20 años o más, pavas, gatas callejeras, modelos baratas o simples delincuentes de largas piernas son llamadas nínfulas o «Lolitas» en revistas italianas, francesas, alemanas, etc. Y las cubiertas de las traducciones turcas o árabes… El colmo de la estupidez. Representan a una joven de contornos opulentos, como se decía antes, con melena rubia, imaginada por idiotas que jamás leyeron el libro (…) Es la imaginación del triste sátiro la que hace una criatura mágica de esa pequeña colegiala americana, tan trivial y normal en su género como el poeta frustrado Humber lo fue en el suyo… Lolita, la nínfula, no existe fuera de la obsesión que destruye a Humbert, y este es un aspecto esencial de un libro singular que ha sido falseado por una popularidad artificiosa.

La esposa de Vladimir Nabokov, Véra, primera lectora y dedicataria de *Lolita*, lamentaba en sus diarios que la crítica tendiera a despreciar a la protagonista femenina, reduciéndola a una figura procaz, sin prestar atención a uno de los pasajes más perturbadores de la novela (Parte II, Cap. 3), donde se narra el sufrimiento de la niña

[2] Sobre la tergiversación del personaje literario en la cultura mediática y digital, véase cuanto hemos expuesto en Martínez Sariego (2022, 2023a, 2024a), que en este apartado retomamos.

tras ser violada y llorar silenciosamente «cada noche, cada noche», mientras Humbert ignora su dolor con una frialdad egoísta (*apud* Vickers, 2008, p.223):

> I wish someone would notice the tender description of the child helplessness, her pathetic dependence upon the monstruous HH, and her heartrending courage all along, culminating in that squalid, but essentially pure and healthy marriage, and her letter, and her dog. And that terrible expression on her face when she had been cheated by HH out of some little pleasure that had been promised. They all miss the fact that «the horrid little brat» Lolita is essentially very good.

En la cadena de resemantización o corrupción del personaje en la cultura mediática la película *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) constituyó probablemente el primer eslabón y aparece, por ende, como responsable última del significado que eventualmente adquirió el sustantivo *lolita* en la lengua común[3], apuntalado por *Lolita* (Adrian Lyne, 1997), la readaptación de los años noventa. Al margen de las adaptaciones, el impacto del personaje de la adolescente seductora en la cultura contemporánea fue abrumador y especialmente incuestionable en el cine norteamericano (Agirre, 2010), donde, documentamos, incluso en las últimas décadas, numerosas decantaciones[4]. En la canción popular son numerosos también los ejemplos que explotan el cliché (Martínez Sariego, 2024a). Aunque algunas producciones en la estela de Lolita cuestionan el estereotipo –tanto en cine como en canción, pero, sobre todo, en literatura–, son las menos. De ahí el interés de la re/escritura propuesta por Mondéjar que constituye, asimismo, un ejemplo del todavía menos frecuente fenómeno de la transficcionalidad.

3. TRANSFICCIONALIDAD, INTERTEXTUALIDAD Y RE/ESCRITURA EN *CADA NOCHE, CADA NOCHE*

3.1. Transficcionalidad, intertextualidad y re/escritura como procedimientos literarios

La transficcionalidad, concepto acuñado por Richard Saint-Gelais en los años noventa (Saint Gelais, 1999) y desarrollado durante la siguiente década (Saint-Gelais, 2011), es el fenómeno en virtud del cual al menos dos textos, independientemente de si son del mismo autor o no, se interrelacionan a través de la misma ficción. Esta conexión puede manifestarse a través de la reutilización de personajes, la extensión de tramas

[3] Según el *DRAE,* una *lolita* es una adolescente seductora y provocativa.

[4] Sánchez Noriega llama «decantaciones» a obras en las que no hay voluntad de adaptación, pero donde el cineasta, inspirado consciente o inconscientemente, parece haber asumido un bagaje previo (Sánchez Noriega, 2000, p. 77; Martínez Sariego, 2012, pp. 146-149). En Martínez Sariego (2024b) analizamos algunas decantaciones españolas.

previas (precuelas) o posteriores (secuelas), o el universo de ficción mismo. Para Saint-Gelais, es crucial que entre las dos manifestaciones del elemento ficticio exista una identidad o, al menos, una «reivindicación de identidad», pues la mera similitud no sería suficiente para establecer una conexión transficcional (Saint-Gelais, 2011). En ese caso hablaríamos, simplemente, de intertextualidad (Genette, 1982). Besson (2015) ha contribuido también al estudio de la transficcionalidad, definiéndola como el «viaje de un nombre y sus principales características entre varios universos de ficción». Besson enfatiza que, dado que los personajes suelen tener una identidad más reconocible y definida en comparación con objetos o lugares, son ellos quienes frecuentemente sirven como el enlace transficcional entre diferentes textos.

Aunque la transficcionalidad no es un artificio narrativo tan ubicuo como la intertextualidad[5], se da la circunstancia de que ya existía un experimento transficcional previo con el universo de *Lolita*: *Diario di Lo* (1995), de Pia Pera (1956-2016). En esta obra Pera reescribe la novela desde la perspectiva de la niña. Traspone secciones del libro de Nabokov fielmente, supliendo detalles para reconstruir la narrativa de manera convincente desde el punto de vista de Lolita. Son novedades los detalles de que se presenta a la niña como manipuladora, sádica y psicópata (disfruta matando animalitos) y a Humbert Humbert como un hombre poco atractivo, incluso repulsivo. También afirma que Lolita no murió en el parto, que Humbert no asesinó a Quilty y que, en el momento de la redacción, los tres siguen vivos. *Diario di Lo* fue objeto de una famosa causa por derechos de autor, ya que Dmitri Nabokov tomó medidas legales para evitar su publicación en los Estados Unidos, pero finalmente se llegó a un acuerdo que permitió su publicación.

En su obra *Cada noche, cada noche*, Lola López Mondéjar nos ofrece un experimento narrativo no solo de carácter intertextual[6], sino transficcional. El título de la novela de Mondéjar, en tanto que paratexto, marca ya la deuda con *Lolita*, el principal hipotexto. *Cada noche, cada noche* evoca, en efecto, un pasaje al final del capítulo 3 de la segunda parte de *Lolita:* «her sobs in the night – every night, every night – the moment

[5] Las novelas y relatos relacionados intertextualmente de uno u otro modo con *Lolita* son muchos. En el ámbito hispánico destacamos *Narciso* (1979), de Germán Sánchez Espeso; *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli; *Match Ball* (1989), de Antonio Skármeta; «La gentileza de los desconocidos» (*Nada del otro mundo*, 1993), de Antonio Muñoz Molina*; La flaqueza del bolchevique* (1997), de Lorenzo Silva; *Humbert Humbert* (2005), de Juan Bonilla; *La ninfa inconstante* (2008), de Guillermo Cabrera Infante; y *El funeral de Lolita* (2018), de Luna Miguel (Martínez Sariego, 2023b). En otras literaturas encontramos ejemplos como *Ekatherina* (1993), de Donald Harrington; *The End of Alice* (1996), de A. M. Homes; *Roger Fishbite* (1999), de Emily Prager*; Taming the Beast* (2004), de Emily Maguire; o *The Sacred Book of the Werewolf* (2005), de Victor Pelevin.

[6] Contiene referencias a «La continuidad de los parques», de Cortázar, y a «Los muertos» (*Dublineses*), de James Joyce, además de incorporar architextualmente componentes de la novela policíaca.

I feigned sleep» (Nabokov, 1995, p. 176)[7]. En sus «Agradecimientos» (2016, p. 191) Mondéjar no cita a Pia Pera, su más clara predecesora, por haber partido también del universo ficcional de *Lolita,* pero reconoce haber seguido el camino trazado por Jean Rhys, J. M. Coetzee y Siri Hustvedt[8].

Los siguientes apartados del análisis se centran en cómo Mondéjar dialoga con el universo creado por Nabokov, expandiéndolo y reescribiéndolo transficcionalmente. Al mismo tiempo que rinde homenaje a *Lolita,* marcando su dependencia paratextualmente, Mondéjar cuestiona la representación de la adolescente como nínfula perversa en el imaginario erótico masculino desde la perspectiva indignada de Dolores Schiller[9], que pretende hacer justicia a su madre. Y actúa desde una perspectiva feminista, abordando críticamente las representaciones de género y la victimización. Por eso podemos definir *Cada noche, cada noche* como la única re/escritura transficcional generada en la literatura hispánica en torno al mito, ya que los restantes hipertextos constituyen un tipo diferente de reelaboración[10].

3.2. La transficcionalidad en *Cada noche, cada noche*: la fusión de planos narrativos

En la línea de *Diario di Lo* (1995), López Mondéjar retoma el universo narrativo de Nabokov y opta también por convertir a una mujer en narradora, con la peculiaridad de que aquí no es Lolita quien desgrana, en forma de diario, sus percepciones, sino la hija de Lolita, en un contexto que expande las historias originales de los personajes para cuestionarlas críticamente. La acción se sitúa en el año 2009 y, en lo que supone una variante de la técnica narrativa del manuscrito encontrado, la propia López Mondéjar, en el «Epílogo», se constituye en parte de la ficción al declararse la destinataria de los

[7] La propia Mondéjar incluye esta cita en español entre los exergos («y sus sollozos en la noche — cada noche, cada noche— no bien me fingía dormido»), junto a otras dos de *Pedro Páramo* (Juan Rulfo) y *¡Mira los arlequines!* (Nabokov) (López Mondéjar, 2016, p. 9). Al final de la novela, a modo de cierre, introduce fragmentos de la ya citada entrevista a Nabokov en *Apostrophes* (López Mondéjar, 2016, p. 189).

[8] Es de suponer que refiere a los experimentos transficcionales de estos autores: *Wide Sargasso Sea* (1939), donde Jean Rhys da voz a un personaje de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; *Foe* (1986), donde J. M. Coetzee retoma el testigo de Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* (1719); y *The Blazing World* (2014), de Siri Hustvedt, que evoca la obra homónima de Margaret Cavendish: *The Description of a New World, Called The Blazing-World* (1666).

[9] Schiller es el apellido del hombre con quien, al final de la novela de Nabokov, se había casado Lolita. En la carta que le dirige a Humbert al final de la novela Lolita firma como «Dolly (Mrs Richard Schiller)» (Nabokov, 1995, p. 266).

[10] Otra re/escritura desde una perspectiva de mujer, no transficcional, es la de Luna Miguel: *El funeral de Lolita* (2018). Aunque el contrato de intertextualidad está también marcado paratextualmente en el título, no hay elementos del universo ficcional de *Lolita* en la obra y, por lo tanto, no constituye ejemplo de transficcionalidad.

correos electrónicos que Dolores Schiller manda a otra persona por error (2016, pp. 183-184):

> No encontré el manuscrito olvidado en ningún cajón de ningún viejo hotel veneciano o suizo, ni tampoco en Zaragoza; ni me lo envió el abogado de Dolores Schiller tras su muerte, solicitando que lo publicase sin mayor dilación. No. Las cosas fueron de un modo mucho más prosaico, menos literario.
>
> Por un error informático que ahora considero afortunado, comencé a recibir los mensajes de Dolores Schiller durante los últimos días de mayo de 2009. Mi dirección de correo electrónico coincidía, excepto en una letra, con la de la persona a quien iban dirigidos (…)
>
> De los cinco mensajes que Dolores supuestamente envió a su amigo Jim Oates, el profesor americano que estaba de vacaciones, el último llevaba anexo el manuscrito que ustedes han leído.

La inclusión de sí misma en el universo narrativo de *Cada noche, cada noche* enriquece la textura de la trama y plantea, asimismo, cuestionamientos sobre la autoría, la creación literaria y la realidad frente a la ficción. La creación literaria se entiende como un proceso dinámico y colaborativo, que tiende puentes entre realidades y ficciones y trasciende las intenciones originales del autor para cobrar vida propia en la interpretación de los lectores y en nuevas creaciones.

El original del manuscrito que Mondéjar dice recibir a través del correo electrónico está organizado por secuencias identificadas con lugar y fecha de los hechos narrados, que avanzan mediante saltos temporales entre 2009, punto de referencia desde el que Schiller, consciente de que ese aproxima su muerte, efectúa la redacción, y la década de los 70, en la que, siendo una veinteañera, escribió una serie de notas motivadas por su descubrimiento de la identidad de su madre. Se reproducen también, intercalados, pasajes del diario original de Lolita, datado en los años 40 y 50, que Dolores Schiller recibe de su padre como regalo al cumplir los 20 años. Además de estos tres ejes temporales, la protagonista se sitúa en espacios muy variados: Nueva York, Florence (Oregón), Montreux, Venecia y Zúrich.

Por las entradas de 2009 el lector conoce el dato de que Dolores Schiller padece un cáncer de páncreas inoperable y, desahuciada, viaja a Europa, concretamente a Zúrich, para morir, auxiliada por la asociación Lifecircle. Antes de implementar el suicidio asistido, se propone dar cuenta de su vida y en particular de un hecho que considera crucial: la dolorosa realidad del abuso que Humbert Humbert ejerció sobre su madre, la famosa Lolita. Fue durante su juventud, al recibir los diarios de su progenitora y contrastarlos con su lectura de *Lolita,* cuando empezó a sospechar que su madre era la célebre nínfula de Nabokov (López Mondéjar, 2016, p. 37):

> Cuando leí los diarios, el dolor por lo que le había ocurrido a mi madre fue tan intenso que, tal y como he dicho, traté de olvidarlo. En algún momento incluso lamenté que mamá hubiese deseado que yo, veinte años después de su muerte, supiese de su violación. ¿Qué pretendió al pedirle a papá que su hija los leyese?, ¿qué esperaba mamá de mí?
>
> Pero aquel dolor reapareció intacto con la lectura de *Lolita*, y pronto comencé a sospechar que mi madre y la protagonista de la novela eran la misma niña.

En primer lugar, movida por la curiosidad, consultó con su padre, a quien mostró una foto de Nabokov y le preguntó si acaso él era el tío Humbert, a quien aquel conoció una vez[11] y cuyo recuerdo ambos evocan como el de un «benefactor». Ante su negativa, no se descorazona y prosigue con sus pesquisas. El último año de sus estudios universitarios, un profesor facilita a Dolores el contacto de una mujer, la princesa Marilyn Zoltowski, que manifestaba haber conocido a Nabokov e incluso a Humbert, y a la que la protagonista visita en marzo de 1975 (pp. 43-46). A través de la princesa, que le habla separadamente de ambos[12], tiene conocimiento del dato capital de que no solo Nabokov, sino también Humbert, siguen vivos y habitan en Suiza, concretamente en Montreux (López Mondéjar, 2016, p. 47):

> La dama conoció a Nabokov, quien la visitaba en su casa cuando su marido todavía vivía, antes de que el escritor se marchase definitivamente a Europa (…). [P]oco tenía su testimonio que añadir a mi investigación (…) [L]o que me impresionó y reconfortó fue que mantuviese correspondencia con Humbert. Que Humbert existiera y viviera en Montreux era, sin duda, la mejor noticia.

Contra lo que se relata en la novela, en efecto, Dolores Schiller descubre que Humbert no falleció en la cárcel y decide emprender un viaje a Europa para conocerlo y entrevistarlo.

---

[11] «Papá hablaba siempre de ese hombre con respeto; era un intelectual, un caballero con estudios, los mismos que pretendía que yo tuviese. El tío Humbert, como solía llamarle, o mejor, el recuerdo de mi padre sobre él, fue siempre un ejemplo para mí. Poco más sabía de aquel hombre. La única anécdota que papá repetía, hasta parecerme que yo misma había estado presente, tenía que ver con una visita que les hizo cuando mamá estaba embarazada de mí, en la que le entregó dinero y la escritura de la casa de la abuela Charlotte» (López Mondéjar, 2016, p. 40). Se refiere Mondéjar al famoso episodio de la novela en que Humbert, tras recibir una carta de Lolita en que esta, años después de su desaparición, le comunica que se ha casado, que espera un hijo y que necesita dinero, se desplaza a visitarla en su hogar de casada y ve a lo lejos a Richard Schiller realizando tareas de reparación y mantenimiento domésticos (Parte II, Caps. 28-29, 1995, pp. 267-280).

[12] De Nabokov la princesa dice: «Nabokov, Dios mío, ¡qué caballero más arrogante! (…) Era un hombre apuesto, aunque algo encorsetado. Parecía esconder algún secreto» (López Mondéjar, 2016, p. 45). Con respecto a Humbert se expresa con menor benevolencia: «Era un hombre al que le gustaba darse importancia. Creía gustarle a todas las mujeres, se consideraba de un atractivo sin igual. Y ciertamente no carecía de él, pero de ahí a lo que suponía... Verá, la fatuidad de los hombres falsamente tímidos no tiene límites, mi querida Dolores...» (López Mondéjar, 2016, p. 45).

Dolores Schiller viaja a Europa el 11 de diciembre de 1976 y la primera de sus sucesivas entrevistas con Humbert, que se prolongan hasta el 21 de diciembre de 1976, tiene lugar el 13 de diciembre en Le Mandarin, una cafetería situada en la planta baja del hotel Montreux Palace, en cuyo séptimo piso es bien sabido que vivió Nabokov los últimos años de su vida. López Mondéjar mezcla habilidosamente los planos de realidad y ficción al incluir en su narración no solo a personajes de *Lolita*, como Humbert Humbert y Dolores Schiller, sino también figuras históricas, como Nabokov y su esposa, y emplazamientos reales, como Montreux. La autora nos presenta a Humbert como un hombre petulante y engreído, célibe, que vive completamente aislado y cuyos únicos pasatiempos son la lectura (solo de los clásicos, ya que sus contemporáneos le parecen, como las mujeres escritoras, «bazofia») y seguir a Nabokov durante los paseos vespertinos de los que este disfruta por la orilla del lago con Vera.

Dolores Schiller lo escucha, graba sus intervenciones y transcribe las grabaciones cada noche. De un lado, Humbert se presenta ante Dolores Schiller como el objeto de observación y experimentación del entomólogo Nabokov (López Mondéjar, 2016, pp. 75-76):

> Estuvo mucho tiempo detrás de mí, pendiente de mí. Empezó a conocerme en 1935, pero no se atrevió conmigo hasta 1946. Lo acompañé muchos años y, como ve, luego nunca me dejó marchar. Pasó su vida explorándome, investigándome como si fuese uno de sus queridos insectos. Se sirvió de mí, le odio… le admiro… le odio.

Humbert percibe en Nabokov no solo a su creador sino a un *alter ego* en quien proyecta sus propias obsesiones y a quien simultáneamente envidia, por su genio y fama literarias, y compadece, por no ser capaz de dar cauce a sus pulsiones (López Mondéjar, 2016, p. 95):

> Lo envidio, lo envidio. Solo el conocimiento de su secreto, el minucioso análisis de sus síntomas apacibles, esa meticulosidad con que responde previamente por escrito a las preguntas de los periodistas, la dependencia enfermiza de esa inseparable hembra adulta me consuelan, pues lo sé privado de los placeres sensuales que yo disfruto.

Refiriéndose al conocido pasatiempo de Nabokov, la lepidopterología, considera también el sadismo del ruso con las mariposas una metáfora de sus actos innombrables con Lolita (López Mondéjar, 2016, p. 67):

> —Mírelo, es idéntico a mí, estoy seguro. Siente como yo siento, soy él, pero él es mucho más que yo. (…) Vengo hasta aquí cada tarde y le observo. Contemplo la pulcritud de sus costumbres minuciosas, aristocráticas. Imagino sus mariposas quietas, clavadas en el corcho con el mismo sadismo que yo empleé en actos innombrables. El símil parece cursi, no soy él, y me lamento, pero su madre, Dolores, usted ahora bien lo sabe, fue mi mariposa.

Esta asimilación entre Humbert y su artífice invita a reflexionar sobre la compleja relación entre creador y creación, así como sobre las implicaciones éticas y estéticas en la obra de Nabokov. Mondéjar nos ofrece, por tanto, no solo una reescritura crítica de *Lolita*, sino también de la figura de Nabokov, cuyo mito explora y deconstruye, presentando el lado más humano y complejo del autor. La autora argumenta, de hecho, haber decidido escribir una novela, en vez de un ensayo, porque la ficción le permitía plantear hipótesis que como psicoanalista no se habría atrevido científicamente a sostener[13].

Humbert, por su parte, cuestiona a la propia Dolores Schiller sobre su verdadera motivación al desear entrevistarse con él (López Mondéjar, 2016, p. 109):

> Pero ¿cuáles son sus motivaciones, Dolores? ¿Va a decirme que está aquí solo para llevar a cabo un virtuoso acto de justicia? ¿Para rehabilitar la memoria de una niña enmudecida? Por Dios, la creía más decidida. (…) Reflexione y dígame: ¿por qué ha venido hasta aquí a buscarme? ¿Quiere la justicia o la gloria, Dolores? Conteste.

Pero Dolores Schiller no se deja manipular por la aguda inteligencia de Humbert. Introducir la sospecha en la intencionalidad de los actos ajenos –considera– es una perversa manera de negar la justicia que en verdad los motiva, atribuyéndoles motivaciones tan poco altruistas como las suyas: «Quiero saber la verdad sobre mi madre. No me mueve más que eso» (López Mondéjar, 2016, p. 109). De hecho, la mera idea de perseguir la fama sirviéndose de la memoria de su madre le parece a Dolores tan horripilante que conserva durante toda su vida inéditos tanto los diarios como las notas surgidas de sus encuentros con Humbert.

Todos los pasajes mencionados evidencian una clara utilización de la transficcionalidad, es decir, la travesía de personajes, situaciones o universos narrativos de una obra literaria a otra. Junto al cruce de límites entre distintas ficciones, apreciamos un sofisticado uso de diversos artificios metaliterarios, pues López Mondéjar reescribe el destino de algunos de los personajes, además de integrar a figuras históricas en la trama. Mediante esta técnica no solo desdibuja las fronteras entre lo real y lo ficticio, sino que también ofrece una nueva dimensión interpretativa a ambos planos. En su

[13] «Como ensayista no podía decir que Nabokov reprimía su homosexualidad como pedófilo, como psicoanalista no me autorizo a mí misma para afirmar tal cosa, pero sí lo puedo aventurar en una ficción» (López Mondéjar en Paniagua, 2016). En uno de los párrafos de la novela, por boca de Dolores Schiller, Mondéjar plantea: «Ambos eran europeos, cultos, cínicos y egocéntricos, con un narcisista e innegable sentimiento de superioridad que los hermanaba hasta hacerlos casi idénticos. Humbert, como un álter ego especular, tal y como interpretaron algunos críticos cuando el libro se publicó; un personaje-exorcista que sublima las tentaciones más inconfesables y permite al autor convertirlas en literatura, en arte (…) hacer desaparecer mediante la palabra aquello que nos amenaza. No se escribe sobre el mismo tema durante décadas si el asunto no nos atormenta. Fíjense, si no, en mí» (López Mondejar, 2016, p. 63).

narración posmodernista la autora invita a reflexionar sobre la naturaleza de la ficción y su relación con la realidad. Su reintepretación, sin duda, desafía y enriquece nuestra comprensión del texto nabokoviano y de su legado.

3.3. Crítica y re/escritura desde una perspectiva feminista

Cada noche, cada noche se presenta como una declaración de amor a la madre muerta, un canto a la relación de amor madre e hija –aunque nunca llegaran a conocerse, pues Lolita murió en el parto– y una reflexión sobre los traumas transgeneracionales, pues si la madre vivió marcada por la realidad del abuso sexual infantil, la de una sexualidad impuesta durante su infancia, la hija sufre, en cambio, de anhedonia (López Mondéjar, 2016, p. 159):

> El cerebro es consolador y frío, y yo he sido una mujer fría. Una mujer virgen, a qué ocultarlo. Ensayé, juro que lo hice, busqué torpemente amoríos sin conseguir que mi cuerpo se excitara. Con cada encuentro crecía el rechazo y la distancia, y con la distancia el desafecto, la desconfianza y hasta cierta hostilidad educada hacia los otros. Así he sido yo.

Esta asexualidad[14], incluso arromanticismo[15], se relaciona, además de con una racionalidad excesiva, a la que se convierte en responsable del cáncer, con la realidad del trauma intergeneracional. Al hablar de cómo se encontró con la novela *Lolita* durante el segundo año de universidad, Dolores Schiller, en efecto, comenta (López Mondéjar, 2016, pp. 36-37):

> Mis estudios de Literatura me emocionaban. Jamás me había sentido tan interesada por la vida. (…) Seguía siendo virgen, pero no me detenía a pensar en ello (…) Para la joven virgen que yo era, las reiteradas violaciones sufridas por Lolita y por mamá eran atrocidades sin nombre que me costaba imaginar. Leía con el estómago encogido y el intelecto despierto, admirada. A mi alrededor el sexo lo ocupaba todo, mis amigas eran promiscuas como Mesalina, enardecidas por la convicción inocente de estar haciendo exactamente lo que debían hacer. Yo no. No me atraían los chicos, insisto, ni las chicas.

[14] «Los otros sospechaban de mi castidad. La castidad es siempre sospechosa en un mundo presidido por el sexo. Murmuraban. No existen los ángeles, decían, proyectando de nuevo su pansexualismo en mí. No existen los ángeles. Pero mi carne no se excita» (López Mondéjar, 2016, p. 159).

[15] El arromanticismo es una orientación dentro del espectro LGBTQ+, con diferentes formas de relación o expresión afectiva, en que las personas no experimentan atracción romántica por otras: «Tampoco amé. No hubo nadie que despertase ese anhelo de fusión que, sospecho —¿ven?, al hablar de mí han desaparecido las certezas, solo albergo incertidumbres—, es el prolegómeno del amor. ¿Con quién iba a fundirme si me arrojaron al mundo ya completamente sola?» (López Mondejar, 2016, p. 159).

Más adelante, en presencia de Humbert Humbert, establece ya de forma explícita la relación entre lo sucedido a su madre y su asexualidad (López Mondéjar, 2016, p. 78):

> Pensé en mi castidad, en el alejamiento involuntario del sexo que había regido mi vida, como si la aversión de los abusos sufridos por mi madre se hubiese transmitido hasta mí por el mismísimo cordón umbilical. La sangre dolorida de Dolores Haze transmitiendo a su hija, Dolores Schiller, tal y como se expresan a través de los genes el color del pelo o de los ojos, los devastadores efectos de un periplo ignominioso. Es pensamiento mágico, lo sé, no puedo caer en él, me he propuesto una minuciosa exégesis. Pero caigo. Irremediablemente, caigo. Imagino que mi falta de deseo tiene que ver con ese puente entre mamá y yo y la explicación me satisface más que la incertidumbre.

En realidad, no se trata de «pensamiento mágico». Está científicamente demostrado que los efectos de los traumas no solo afectan a quienes los experimentan directamente, sino que también pueden ser transmitidos a las siguientes generaciones. Patrones de comportamiento aprendidos, respuestas emocionales y psicológicas condicionadas y hasta cambios biológicos pasan de padres a hijos. En el contexto de la epigenética, esta transmisión de trauma intergeneracional adquiere una dimensión biológica adicional: aunque la secuencia genética (el código genético) permanezca inalterada, la manera en que se leen estos genes (su «expresión») puede cambiar debido a factores ambientales, incluidas las experiencias traumáticas. Desde esta perspectiva, Humbert, al haber violado a Lolita, sería el responsable último de la asexualidad de Dolores Schiller. Esta, además, por lo terrible de las confesiones de Humbert y por el dominio retórico que ejerce este sobre ella, se siente también violentada, y hasta violada, por quien agredió sexualmente a su madre durante las entrevistas[16]. Dolores Schiller aparece ante el lector, por tanto, como objeto de una doble victimización.

López Mondejar plantea también en esta novela la tesis de que Lolita es víctima de un doble ultraje, primero a manos de Humbert Humbert y luego de los propaladores del mito, que la convirtieron en una *fille fatale* obviando que se trataba de una niña indefensa (López Mondéjar, 2016, pp. 77-78):

> La mayoría aplaudió mi hazaña. Acuñó un nombre para las niñas abusadas como Dolores, las niñas precozmente erotizadas como su madre, un nombre que las demoniza y las culpa del arrebato que producen en los hombres, (…) ¿Por qué cree que fue así? (…) El rapto y la dominación de la niña virgen es la máxima aspiración de los hombres. Yo fui el vocero, el emergente de las fantasías más arcaicas de los machos de nuestra especie. Poseer a un ser indefenso, acomodarlo a nuestros antojos, ser Pigmalión (…).

[16] «Le he pedido a Humbert un descanso, una moratoria para reponerme. La conversación con él me hace tanto daño, como si la violada fuese yo» (López Mondéjar, 2016, p. 133). «Abusaba de mí como lo hizo, casi treinta años antes, de mi madre» (López Mondéjar, 2016, p. 94).

> Los hombres se justifican unos a otros, convirtiendo en objetos estéticos sus bajos instintos. Todos desean la pasividad y el silencio de las mujeres, la aquiescencia de los niños. Si no se la conceden, la inventan. Inventan a la niña lúbrica para ocultar la violencia de su impulso. Yo odiaba la voz chillona de su madre, me irritaba su llanto nocturno que, a menudo, le confieso, interfería el atroz devenir de mi deseo... por poco tiempo... por poco tiempo.

A Dolores todo esto le parece inquietante y, por más que intenta comprenderlo, no logra explicarse qué arrogancia lleva a un hombre a imaginar que una niña de doce años desea que se la viole. Afirma también que detecta una ceguera cómplice en quienes comparten con él esa «absurda suposición». Todos ellos «inventan a las niñas tal y como desearían que fueran» (López Mondéjar, 2016, p. 99). En última instancia, Dolores consigue arrancar una confesión a Humbert: «Su madre no participó, quédese tranquila. Su madre estaba sola, era una pobre niña huérfana y sola (…) Su madre supo sobrevivir, se adaptó a mis requerimientos para no sufrir más de lo estrictamente necesario» (p. 123).

La novela, en suma, se convierte en un vehículo para revisar críticamente el mito de la nínfula, que utiliza la voz de Dolores Schiller para reivindicar la historia de su madre y, por extensión, la suya propia. Durante las entrevistas que mantiene con Humbert, este le pide perdón por lo que hizo a su madre, pero ella decide no concedérselo: «No le odio, pero tampoco puedo perdonarle» (López Mondéjar, 2016, p. 69). Dolores Schiller considera, en un primer momento, que su falta de comprensión de los hechos y motivaciones de Humbert se debe a su esencial asexualidad, pero, reflexionando más cuidadosamente, no encuentra disculpas para su dejadez moral ni argumentos para justificar su comportamiento, que consistió, al fin y al cabo, en violar a una niña asustada «tan temblorosa como yo misma frente a él. Una niña sin historia. Huérfana también» (López Mondéjar, 2016, p. 69). El perdón –reflexiona– es recordar todo y, aun así, conseguir que el afecto y la paz se sobrepongan al rechazo. Por eso concluye: «[s]i es así, definitivamente no le perdono» (López Mondéjar, 2016, p. 69).

De hecho, no solo no lo perdona, sino que, años después, ejecuta un acto de venganza. Desde Estados Unidos emprende un nuevo viaje a Europa, esta vez en secreto: «en mi segundo viaje a Europa, volver a Montreux se me impuso como un mandato sádico: ¡Ve!» (López Mondéjar, 2016, p. 121). Visitó previamente diversas ciudades y en un pequeño mercado de objetos usados de San Petersburgo adquirió una pistola: «Reposaba escondida en un monedero de terciopelo violeta, con el puño de ébano y el cañón y el tambor plateados. En la recámara una única bala» (p. 121). En su viaje anterior había tomado buena nota de dónde habitaba Humbert, a quien había seguido tras una de las entrevistas, con la misma meticulosidad y determinación que previamente había caracterizado el proceder de Humbert con su madre. Cuando llega, Humbert le abre la puerta sin dudar (López Mondejar, 2016, p. 139):

> —Es usted. La estaba esperando.
>
> Empuñé el arma con ambas manos y la levanté hasta la altura de mis ojos. El sol del atardecer iluminaba su cara. Luego apunté hacia su cerebro, pues no alcanzaba a suponerle un corazón, y disparé.

El pasaje refleja un acto final de venganza que pone fin al periplo emocional de Dolores Schiller, marcado por la obsesión y la retribución. Esta escena en que Humbert reconoce a su agresora y acepta su destino revela un nivel de resignación que resuena con la inevitabilidad de las tragedias clásicas. Humbert aparece investido aquí de una dignidad sombría, diferente a la actitud cobarde de Quilty frente al Humbert armado con pistola del texto nabokoviano original. El hecho de que Dolores Schiller no sea descubierta por las autoridades, gracias a su capacidad para pasar desapercibida, implica, un ahondamiento de la reflexión sobre la justicia y el castigo. Mientras que en la *Lolita* de Nabokov Humbert sufre las consecuencias de sus actos, pues es inmediatamente apresado por la policía, en este relato especular Dolores ejecuta su venganza fuera de los confines de la ley y la moral convencional.

Esta inversión de roles, donde el cazador se convierte en la presa, y el hecho de que el verdugo permanezca en las sombras invitan a una reflexión más profunda sobre los ciclos de violencia y la naturaleza del perdón. ¿Es la venganza una forma de justicia o simplemente perpetúa un ciclo de dolor y sufrimiento? Ha de destacarse, desde esta perspectiva, que la novela de López Mondéjar vio la luz en 2016, en vísperas del #metoo, movimiento surgido en 2017 que supuso una mayor toma de conciencia sobre la realidad de la explotación sexual de las mujeres y las niñas por parte de hombres poderosos. La adopción de represalias frente al abuso y la agresión, canalizadas a través del sistema judicial, es hoy más frecuente de lo que en tiempos lo fue. Desde una perspectiva feminista este constituye un interesante punto de reflexión[17].

4. CONCLUSIONES

En este estudio, hemos explorado *Cada noche, cada noche* de Lola López Mondéjar como un acto de reescritura transficcional y feminista profundamente significativo del mito de Lolita. Hemos evidenciado cómo Mondéjar subvierte el estereotipo de la nínfula seductora al tiempo que recontextualiza a Lolita como una víctima de abuso, enfrentándose a las interpretaciones que la cultura de masas ha perpetuado y que injustamente han distorsionado la percepción del personaje de Nabokov.

[17] *Cf.* Rakhimova-Sommers (2021). Además del prefacio es interesante la reflexión de Edelstein (2021) sobre cómo enseñar *Lolita* desde una perspectiva feminista.

La novela de Mondéjar, enmarcada en una perspectiva feminista, no solo desafía las interpretaciones convencionales del mito, sino que también indaga en las complejidades de los traumas transgeneracionales y el poder curativo del vínculo madre-hija. A través de Dolores Schiller, Mondéjar honra la memoria de Lolita al mismo tiempo que interpela críticamente a una sociedad que ha favorecido la narrativa del agresor, despojando a la víctima de su voz y agencia. *Cada noche, cada noche* se erige, entonces, como una pieza literaria transgresora que no solo dialoga con el universo nabokoviano, sino que también se inscribe en los debates contemporáneos sobre la representación de las mujeres y las niñas en la literatura y la cultura. La novela invita a una revisión crítica de un mito literario de importancia capital, el de Lolita, así como de sus implicaciones en la percepción y tratamiento de la realidad del abuso sexual.

Al entrelazar realidad y ficción, Mondéjar logra no solo una reinvención del mito sino también una reflexión sobre la propia naturaleza de la narrativa y su poder para moldear, y eventualmente transformar, la conciencia colectiva. En un momento en que la sociedad se enfrenta a una necesaria revisión de sus narrativas sobre género, poder y violencia, la obra de Mondéjar se presenta como un espejo crítico. Este análisis demuestra, por tanto, la relevancia de *Cada noche, cada noche* no solo como un acto de justicia poética hacia *Lolita* y su legado, sino también como una contribución al diálogo sobre cómo las historias de abuso y victimización se narran y reinterpretan. La obra de Mondéjar, en este sentido, trasciende el marco literario para situarse en el corazón de las discusiones feministas actuales, subrayando la urgencia de reexaminar y revalorar las voces históricamente silenciadas.

OBRAS CITADAS

Agirre, K. (2010). *Lolita: mito y representación en el cine de Hollywood* [Tesis doctoral, UPV-EHU].

Besson, A. (2015). *Constellations: Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. CNRS.

Durham, M. G. (2008). *The Lolita Effect: the Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do about it*. The Overlook Press.

Edelstein, M. (2021). (How) Should a Feminist Teach Lolita in the Wake of #MeToo. En E. Rakhimova Sommers (Ed.), *Teaching Nabokov's Lolita in the #metoo Era* (pp. 11-30). Lexington Books.

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.

Martínez Sariego, M. M. (2012). Literatura y cine: de la adaptación a la decantación a través del ejemplo del monstruo y la doncella. En G. Santana Henríquez (Ed.), *Literatura y cine* (pp. 137-178). Ediciones Clásicas.

Martínez Sariego, M. M. (2022). My Poor Little Girl: cómo la cultura popular corrompió a Lolita. En T. Aránguez Sánchez y O. Olariu (Eds.), *Algoritmos, teletrabajo y otros grandes temas del feminismo digital* (pp. 730-756). Dykinson.

Martínez Sariego, M. M. (2023a). De la literatura a la cultura digital: el viaje de Lolita de la novela a Tumblr. En T. Aránguez Sánchez y O. Olariu (Eds.), *Ensayos ciberfeministas* (pp. 747-770). Dykinson.

Martínez Sariego, M. M. (2023b). La recepción de Lolita en la literatura hispánica. En A. E. Parra Sánchez et alii (Eds.), *3rd AICDS. Book of Abstracts* (p. 320). Universitas Miguel Hernández.

Martínez Sariego, M. M. (2024a). The Migration of Lolita from High-Brow Literature to Pop Music: An Overview. *The IAFOR International Conference on Arts & Humanities – Hawaii 2024 Official Conference Proceedings* (1-19). IAFOR. https://doi.org/10.22492/issn.2432-4604.2024.28

Martínez Sariego, M. M. (2024b). *Lolita, un mito de la cultura de masas en el cine español: de la transición a la actualidad*. Egregius.

Mondéjar Solé, L. (2016). *Cada noche, cada noche*. Siruela.

Nabokov, V. (1959). *Lolita. Sur*. Trad. E. Tejedor.

Nabokov, V. (1973). *Strong Opinions*. McGraw Hill.

Nabokov, V. (1995). *The Annotated LOLITA*. Penguin. Ed. A. Appel.

Paniagua, A (2016, 16 de febrero). Desmontando el mito de Lolita. *Diario Sur*. https://www.diariosur.es/culturas/libros/201602/27/desmontando-mito-lolita-20160227000140-rc.html

Pera, P. (1996). *Diario di Lo*. Marsilio.

Rakhimova-Sommers, E. (ed.) (2021). *Teaching Nabokov's Lolita in the #metoo Era*. Lexington Books.

Saint-Gelais, G. (1999). Adaptation et transfictionnalité. En A. Mercier y E. Pelletier (Ed.), *L'adaptation dans tous ses états* (pp. 243-258). Nota Bene.

Saint-Gelais, G. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.

Vickers, G. (2008). *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago Review Press.

CÓMO ESTAR AL FRENTE DE LA LÍNEA DE FUEGO: EL LEGADO FEMINISTA EN LA OBRA DE MARÍA DE MAEZTU WHITNEY

María Curros Ferro
Universidad Alfonso X El Sabio

1. EL CAMINO A UN PAÍS MEJOR

1.1. Las pasiones de la primera pedagoga española

Dos cuestiones han llevado a la obsesión a la educadora vasca María de Maeztu Whitney (1881-1948) durante toda su vida. Nos referimos a la educación y al feminismo. Por sus propias circunstancias personales estos asuntos se convirtieron en sus principales ocupaciones. Ella misma sabía de primera mano que, a pesar de los problemas financieros familiares, había sido una privilegiada si se comparaba con otras mujeres coetáneas. La figura de su madre, su primer referente femenino y ejemplo a seguir, le había abierto caminos y la convertiría, con el tiempo, en la persona que habría de cambiar el rumbo de la mujer en España: la primera pedagoga española en palabras de Ortega y Gasset. Tanto es así que sus inquietudes intelectuales se convirtieron en sus dos pasiones o, lo que es lo mismo, en sus dos frentes de lucha. Tenía a su madre, Jane Whitney, como el mejor ejemplo. No todas las mujeres de aquella época corrieron la misma suerte que María de Maeztu. Recordemos lo que aconteció a Concha Méndez cuando su madre se enteró de que había ido a la universidad:

> Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: «Venga usted aquí». Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. (…) Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre (…). Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible. (Méndez *et al*, 1990, p. 45)

María de Maeztu descubrió su vocación de la mano de su progenitora y gracias a la Academia familiar que esta había fundado en Bilbao. Allí ejerció un tiempo como

maestra, pero sin dejar de aumentar su formación educativa hasta llegar a la madurez. De hecho, no había mujer en España que estuviese a su nivel académico: era políglota y contaba con tres titulaciones: maestra, maestra superior y graduada en filosofía y letras. Así que, valiéndose de todo ello, no dudó en fomentar la implementación de los modelos educativos de las naciones europeas más fuertes, primeramente en su escuela del barrio de las Cortes en Bilbao, pero también años más tarde en su Residencia de Señoritas y en la sección preparatoria del Instituto-Escuela.

Dentro de la titulación de Filosofía y Letras se especializó en Filosofía en la Universidad Central de Madrid, pues, a pesar de haber comenzado la carrera en Salamanca, en la ciudad del Tormes era imposible cursar dicha rama. Pero no podemos obviar su inclinación natural por formarse fuera de nuestras fronteras –en buena medida influenciada evidentemente por su madre, Jane Whitney, que era extranjera– con la finalidad de investigar y conocer de primera mano el funcionamiento de las escuelas no españolas, para así europeizar su país, siendo la labor de la educación, como ella misma admite, lenta, perseverante y tenaz –adjetivos que podrían definir asimismo su propia trayectoria laboral–. Dicho proceso lleva el poder transformativo en su génesis, aunque no solo, son más que necesarios sus profesionales, como sugiere Taine según María de Maeztu (1909a). En sus obras, suele la educadora vasca citar a este pensador francés, Hippolyte Taine, probablemente debido al impacto que causó en su querido maestro Miguel de Unamuno: «son numerosas las referencias o menciones –más bien positivas– a Taine en lo que se ha dado en llamar el primer o joven Unamuno» (Vauthier, 2004, p. 108). Sin embargo, Maeztu (1909a) no concuerda con el pensador francés cuando se trata de justificar las causas del éxito de la educación inglesa, pues, según este, el promotor de tal notoriedad es la raza (p. 290). Para ella no hay duda:

> Es este uno de tantos prejuicios fatalistas que conviene desterrar porque esparce el pesimismo. Lo mismo que en la antigüedad pensaban que el hombre por naturaleza nace libre o esclavo, así hoy afirmamos que hay razas superiores e inferiores, naciones nobles y naciones plebeyas (…). Es muy cómodo atribuir a ésta lo que es causa de nuestra ignorancia y pereza de espíritu; así matamos la energía del trabajo y el mejoramiento propio. (Maeztu, 1909a, pp. 310-311).

Se advierte en sus escritos, por tanto, que María de Maeztu conoce bien la obra de los más prestigiosos pensadores y educadores: Platón, Froebel, Taine, Pestalozzi… así como también la de aquellas grandes autoras *madres* del feminismo en España.

> El siglo XIX se había caracterizado por la ausencia de la mujer en la labranza espiritual; algunas mujeres ilustres como Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, habían prestado una gran contribución a la cultura, pero era un esfuerzo aislado, no colectivo. En este sentido había sido el siglo XIX un siglo estéril. El siglo XX iba a abrir una nueva era; comienza a surgir entonces el tipo de instituciones que

> había de posibilitar la realidad de aquella empresa. (Curros, 2022, p. 560, como se citó en Maeztu, 1926)

En «La Pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos», el primer texto de María de Maeztu –el primero, al menos, del que tenemos constancia–, pronuncia una de las palabras que marcará su vida, feminismo, y lo hace alabando la enseñanza de la mujer en la sección británica (1909a). El feminismo fue uno de los asuntos que trató también en la Sociedad «El Sitio» de Bilbao en donde la habían invitado «para inaugurar la serie de conferencias que han de estar a cargo de mujeres» (Curros, 2022, p. 344, como se citó en Maeztu, 1909b), así como el tema de la conferencia que impartió en abril de ese mismo 1909 en el Centro Obrero de Oviedo y que recogió Federico de Onís para *Nuevo Mundo*.

> Mucho tendría que decir sobre las ideas que acerca del feminismo sostuvo y defendió María de Maeztu, con elocuencia vibrante y apasionada. Cada una de sus frases merece un extenso comentario. Pero en este artículo no me he propuesto más que hacer resaltar el hecho, y dar a conocer al público la labor de esta mujer ilustre, que está haciendo en Bilbao, silenciosamente, hombres «valientes, sinceros, odiadores de la cobardía y de la mentira». ¿Y sabéis a qué costa? Ello lo dijo en la conferencia, no de sí misma, sino del maestro ideal –que yo, por mi cuenta personificaría en María de Maeztu–. «Es verdadero –dijo [María de Maeztu]– el dicho antiguo de que la *letra con sangre entra*, pero no ha de ser con sangre del niño, sino del maestro». (Onís, 1909, p. 29)

La pedagoga Maeztu Whitney presenta, por tanto, dos inclinaciones vitales en las que invertirá sus esfuerzos: su misión educadora de la infancia y juventud, así como también de la mujer.

2. SUS REFERENTES FEMINISTAS

El diccionario de la Real Academia Española de la lengua define referente como aquel término modélico de referencia. Y, aunque María de Maeztu es todavía una desconocida en la actualidad, aquellas mujeres que toma como arquetipos en los que inspirarse no lo son. Analizar los referentes feministas es, en la actualidad, más necesario que nunca si queremos alcanzar a conocer a las pioneras del feminismo. Lo que no se ve, no existe. Lo que se desconoce, tampoco. La intención de este trabajo es divulgar aquellos textos en los que la educadora vasca María de Maeztu Whitney alude a aquellas mujeres que adelantaron el reloj social de Europa. Sin embargo, por cuestión de espacio nos centraremos, sobre todo, en las mujeres españolas que más alcance dejaron en nuestra pedagoga, si bien es cierto que no fueron las únicas. Nos referimos sobre todo a Teresa de Cepeda y Ahumada, conocida también como Santa Teresa de Jesús,

Concepción Arenal, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán. Frecuente es, también, encontrar otros nombres en sus conferencias, tales como Concha Espina o Virginia Woolf, en las que elogia sus trayectorias profesionales que le sirven de espejo, llegando a «advertir que las mujeres de más talento del siglo XIX han sido gallegas. La condesa de Pardo Bazán, Rosalía de Castro, doña Concepción Arenal, han venido de Galicia, tierra fecunda» (Curros, 2022, p. 571, como se citó en Maeztu, 1927). En definitiva, queremos ayudar a construir ese imaginario colectivo de referentes feministas en el pensamiento feminista maeztiano. A pesar de que han sido varias las mujeres que sirvieron de inspiración a la educadora vitoriana, hasta el momento presente ningún estudio ha abordado las influencias feministas en la pensadora vasca. Por eso, era necesario llevar a cabo este trabajo. Pero, por encima de todas esas mujeres feministas que la auparon aún sin saberlo, había una que destacaba, la Condesa de Pardo Bazán, la precursora, tal como la denominó María de Maeztu.

> En la historia femenina de las letras españolas, la figura de doña Emilia ocupa un lugar único. Ni a Cecilia Böhl de Faber ni a Rosalía de Castro las encontramos presentes en la línea de fuego, del fuego literario. La una vive recluida en Sevilla; la otra vive olvidada en Padrón. Ven los toros desde la barrera. Doña Emilia, en cambio, se bate con ellos en el ruedo. Vive en Madrid, que es la única manera de vivir en público en España; es poseedora de un título nobiliario y catedrático de la Universidad Central sin haber tenido ni el título de bachiller, lo cual quiere decir que se le confirió la cátedra solo por sus méritos y levantando, por consiguiente, una polvareda enorme. Está no solo en la línea de fuego –hablando, discutiendo, peleando por las ideas que considera justas o valiosas–, sino al frente de la línea de fuego, como valeroso capitán presto a dar la batalla en cuanto el enemigo se presente, y si no se presenta, se le suscita, se le atrae, se le inventa. (Urioste, 2020, p. 153, como se citó en Maeztu, 1939)

María de Maeztu nunca quiso ver los toros desde la barrera, es por eso que decidió dejar Vasconia e instalarse en Madrid a comienzos del curso 1909-1910. Allí fue donde en el otoño de 1909 conoció a su idolatrada Emilia Pardo Bazán. En Madrid María terminó la titulación de Filosofía y Letras con la especialidad en Filosofía, mientras cursaba estudios en la recién creada Escuela Superior del Magisterio, titulación que sería con el tiempo la de Pedagogía. En aquel momento, Emilia Pardo Bazán presidía la sección de Literatura del Ateneo, razón por la cual la invitó a impartir una conferencia que tardó unos cuantos años en preparar. «Me negué (asegura María de Maeztu en este artículo), pero su insistencia generosa fue tan grande que hube de aceptar, aunque tardé ocho años en preparar la conferencia y realizar el acto». (Urioste, 2020, pp. 178-184, como se citó en Maeztu, 1939) Sin embargo, en ningún momento argumenta el por qué de haberse demorado tanto. ¿Consideraba, quizá, no estar a la altura de la Condesa? Si esto era cierto o no, lo desconocemos. Sí se sabe que coincidían con frecuencia y que compartían actos públicos, así lo indica la prensa de la época. La activa participación en la vida social madrileña era de sobra conocida en ambas. Por eso,

a nadie puede sorprender que tanto la una como la otra fuesen elegidas miembros de un tribunal de oposición: Se trataba de cubrir «una plaza de Profesor o Profesora (…) en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer» (Anónimo, 25 de abril de 1914, p. 163). Emilia Pardo Bazán ejerció de presidenta de dicho Tribunal, mientras que Maeztu había sido nombrada miembro suplente. (Anónimo, 25 de abril de 1914, p. 163)

Tan solo un par de años más tarde, María de Maeztu ya disponía de un mejor posicionamiento en el Madrid de principios de siglo. Su Residencia de Señoritas le estaba dando la popularidad que se merecía y es por eso, con toda seguridad, que en el Segundo Congreso Internacional de Ciencias Administrativas, se pidió su participación. Las secciones del Congreso se componían de lo selecto de España en ciencia y política: «la colaboración femenina iba encabezada en la Sección Primera por María de Maeztu (…) y en la Segunda Sección la insigne Profesora y escritora Condesa de Pardo Bazán». (Anónimo, 14 de abril de 1916, pp. 1-2) Unas semanas después, las encontramos a ambas, de nuevo, en un acto significativo mostrando la relevancia alcanzada por la Residencia de Estudiantes en el Madrid de la época. (Anónimo, 2 de mayo de 1916, p. 4) Entre las personas asistentes estaban, pues, no solo, Emilia Pardo Bazán y María de Maeztu, sino también Gumersindo de Azcárate, Menéndez Pidal, Gustavo Pittaluga, Julián Besteiro, Ortega y Gasset, García Morente, Américo Castro, José Castillejo, entre otros. (Anónimo, 3 de mayo de 1916, p. 5)

El hecho de que Emilia Pardo Bazán sea un referente para María de Maeztu resulta evidente si leemos sus textos. Sin duda, no la admiraba solamente por su labor literaria, sino también por todo aquello que representaba doña Emilia en un mundo de hombres. Si bien no la dejaron entrar en la Real Academia Española de la Lengua, sí alcanzó a ser consejera en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, creado en 1900, hasta entonces «los asuntes educativos (…) dependían del Ministerio de Fomento» (López, 2007, p. 83). Imaginamos la alegría que debió sentir María de Maeztu cuando doña Emilia llegó al Ministerio de Instrucción Pública. Sin embargo, algo que ansiaba y merecía la autora de *Los pazos de Ulloa* le fue negado por el mero hecho de ser mujer.

> La gran ambición de doña Emilia era ser académica, penetrar en la Real Academia de la Lengua y ocupar un sillón con una letra del abecedario junto a los doctos varones. No lo consiguió. (…) Al correr de los años y cuando ya doña Emilia no existía, una mujer, otra, consiguió este gran honor y no fue, por cierto, una española, sino una sudamericana casada con un español. Pero esta señora, «la de Ballesteros»[1], no hubiera subido al estrado si antes que ella no hubiese luchado, invocando ese derecho, una

[1] Se refiere Maeztu a Mercedes Gaibrois de Ballesteros (1891-1960), nacida en París, de nacionalidad colombiana y posteriormente española, fue la primera mujer en entrar en la Real Academia de la Historia. (Urioste, 2020, p. 153)

> condesa sin par, que fue en esto, como en tantas otras cosas, la precursora. (Urioste, 2020, pp. 152-153 como se citó en Maeztu, 1939)

Maeztu Whitney, al igual que Pardo Bazán, tenía ambiciones. No fue casual su cambio de residencia de la recóndita Vasconia de comienzos del siglo XX a Madrid (la capital en la que llegaría a ser alguien). Tras conocer a la perfección la Residencia de varones, creada en 1910 por la Junta para Ampliación de Estudios, se puso –sin titubeos– al frente de la Residencia de Señoritas.

> Acogiéndose al Real Decreto de 6 de mayo de 1910, creador de la Residencia de Estudiantes, se fundó mediante Reales Órdenes que no aparecieron en la *Gaceta*, sino circulares del Ministerio de Instrucción pública, el Grupo de Señoritas que había de dar origen a la Residencia de las mismas, en 1915, con igual finalidad educadora destinada a los varones, de la cual dependía administrativamente a través de un comité que presidía Alberto Jiménez Fraud. Ya funcionaba un grupo de niños también dependiente de la Residencia en condiciones análogas. (Jiménez-Landi, 1996, p. 94)

Resulta sorprendente que la Residencia de Señoritas dependa de su versión masculina en vez de hacerlo directamente y sin intermediarios de la Junta para Ampliación de Estudios. Sin embargo, el centro femenino, a diferencia del masculino, era mucho más moderno, más cosmopolita. La Residencia que lideró Maeztu Whitney tenía interés en colaborar con otros proyectos pedagógicos extranjeros, pero similares, tales como los *colleges* de la costa este de los Estados Unidos. Esta situación generó, en numerosas ocasiones, intercambio de alumnado entre los diferentes centros, lo que nutría a la Residencia de Señoritas de un número considerable de estudiantes extranjeras. El aludido intercambio de alumnas parece que solo se vio interrumpido, por razones evidentes, durante los últimos años de la Gran Guerra: era peligroso cruzar el Océano Atlántico en barco.

María de Maeztu contaba ya con una experiencia docente dilatada y con formación suficiente como para poder ejercer aquel cargo en el año 1915, pues había pasado por la Academia familiar y por la escuela del barrio más humilde de la ciudad de Bilbao: la Escuela de las Cortes, pero nunca había liderado un proyecto de semejante magnitud. En 1902, con apenas 21 años, y nada más aprobar la oposición, le adjudicaron la escuela más pobre y más problemática de Bilbao, pues estaba localizada en un barrio conflictivo y de prostitución. Mientras trabajaba en este colegio, estudiaba, además, por libre el Bachillerato –destacando por ser ya entonces la única mujer que participaba en los exámenes libres del Instituto de Vitoria–. Durante algunos llegó a compaginar su puesto como docente con su posición de estudiante a distancia (en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca). Sus primeros estudios reglados fueron en la Escuela Normal de Maestras de Vitoria a lo largo de los cursos 1896-1897

y 1897-1898 con el fin de obtener el título de Maestra de Primera Enseñanza Superior. (D'olhaberriague, 2013, p. 35)

Cuando se trasladó a Madrid también compaginó su puesto de directora de la Escuela de las Cortes de Bilbao, en donde la habían nombrado en 1907, con sus estudios en la capital de España. Pese a lo que pueda parecer, no lo hacía con indiferencia, pues solía viajar a menudo para supervisarlo todo. No llegó a abandonar esta posición en el equipo directivo hasta algún tiempo después. También se organizó durante años para dirigir *su* Residencia mientras desempeñaba otros empleos, algunos de los cuales en entidades dependientes del centro educativo que era la llamada Junta para Ampliación de Estudios (JAE). (Palacios, 1979, p. 85) El siguiente cargo que asume es la dirección del Grupo de Niñas del Instituto-Escuela, creado en 1917 y subordinado a la JAE. En el momento de su creación era masculino, pero a partir de aquella fecha fue mixto. (Fructuoso, 1998, p. 68) En la sección primaria la profesora responsable era solo una: Amparo Cebrián; en cambio, en la secundaria y bachillerato la dirección la ejercían los diferentes departamentos, con lo que a Maeztu «se le encargó dirigir los estudios filosóficos, pedagógicos y, de manera provisional, también los geográficos». (Lastagaray, 2015, p. 91) Al año siguiente se hizo cargo de la dirección de la Sección Primaria –de 8 a 10 años– (también denominada Sección Preparatoria) del Instituto-Escuela. En Secundaria, por el contrario, la dirección la ocupaba la Junta para Ampliación de Estudios. Por tanto, como se puede advertir, la labor educativa de la educadora Maeztu Whitney es inmensa abarcando todas las etapas educativas de la vida de una persona.

Es de justicia recordar que ha sido una de las primeras docentes universitarias en España, al igual que su admirada doña Emilia. Siendo presidenta de la Juventud Universitaria Femenina viajó a Londres en julio del año 1921, Emilia Pardo Bazán había fallecido apenas dos meses antes, para impartir la conferencia *The Higher Education of Women in* Spain, en la que tuvo a bien mencionar a la autora gallega para destacar su puesto como docente: «Up to the present, the only woman professor in the University has been Señorita Emilia Pardo Bazán, who attained the position on account of her distinguished work as a novelist» (Porto y Vázquez, 2015, p. 210), es decir, sin oposición. El acto tuvo lugar con motivo de la *International Federation of University Women*. El discurso de Maeztu Whitney fue en inglés, como era políglota disertar en este idioma no le suponía ningún esfuerzo extraordinario.

Recordemos que para cuando María de Maeztu llegó a Madrid allá por 1909 doña Emilia era ya una agitadora cultural, andando el tiempo, como se puede advertir, lo será también la educadora vasca. La vida social y cultural del Madrid de principios del siglo XX no habría sido la misma sin estas rebeldes activistas. Sin embargo, no olvidemos que, por edad, María de Maeztu podría haber sido hija de Emilia Pardo Bazán, es decir, no pertenecen a la misma generación. Pese a ello, estas dos mujeres provincianas mostraban

un objetivo común, su ambición por triunfar en la vida: la gallega dentro del ambiente literario; la vasca, en el ámbito educativo. Con el tiempo ambas compartieron un hecho destacadísimo, haber sido dos de las primeras docentes universitarias en Madrid y, por tanto, en España: doña Emilia en Filología y doña María en Pedagogía[2]. Los proyectos que Maeztu y Pardo llevaron a cabo durante sus vidas eran el resultado de sus propias necesidades espirituales y vitales. Eran la vasca y la gallega dos mujeres provincianas que llegaron a la capital del estado para seguir sus sueños en un mundo masculino. Lucharon de modo semejante contra las habladurías y fueron sembradoras de feminismo en un momento histórico en el que eran muchas más las críticas que las alabanzas. Desgraciadamente no consiguieron todo lo que se propusieron, pues algunos ansiados puestos no dependían solamente de ellas. Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán nunca fue admitida en la Real Academia Española por ser mujer. Preguntada sobre ello en el *Heraldo de Madrid* en enero de 1928, Maeztu Whitney respondía de este modo:

> Yo creo que nadie puede desconocer el derecho de la mujer a entrar en las Academias. Concretamente, en la Española, me parece, no ya que puedan ingresar. Algo más: que hace falta que ingresen... Que ganaría mucho la Academia con tenerlas, aportando a su labor todo lo que es capaz de aportar el entendimiento femenino... Esto no quiere decir, por supuesto, que se inste a los académicos para que abran las puertas a damas que no tengan los merecimientos debidos. No se piden, en nombre de la galantería, injusticias. Lo que se desearía es sencillamente que no se las hiciera víctimas de arbitrariedades como la que privó de asiento entre ellos a doña Emilia Pardo Bazán. (Anónimo, 18 de enero de 1928, p. 1)

Hemos indicado con anterioridad que Doña Emilia y María de Maeztu se trataron y coincidieron en numerosas ocasiones en diferentes lugares y por motivos similares, ya que compartían inquietudes e inclinaciones laborales, así que no debería resultar desconcertante que la profesora Maeztu Whitney recuerde a la perfección el momento en que vio por última vez a doña Emilia. Lo relata en un artículo interesantísimo que escribió en el exilio.

> Vi por última vez a doña Emilia un año antes de morir (…), en un almuerzo que le ofrecieron mis alumnas de la Residencia (...) como homenaje a la mujer que había sido la primera en descubrir nuevos caminos a las mujeres de España. (…) Al salir la acompañamos hasta la verja del jardín. Nos despedimos con honda melancolía sin

[2] La Universidad Complutense de Madrid preparó hace un tiempo una exposición itinerante que lleva por título: «110 años de las mujeres en la universidad. Las primeras docentes e investigadoras en la Universidad Complutense de Madrid», anteriormente denominada Universidad Central. Emilia Pardo Bazán y María de Maeztu Whitney protagonizan, junto a otras mujeres precursoras, esa exposición. Nos hallamos delante de las primeras profesoras de la Universidad Central: Emilia Pardo Bazán en Filología y María de Maeztu en Pedagogía. Tenemos la intuición de que esta exposición viajará por todo el país; ya pasó por Coslada (Madrid) gracias a un acuerdo entre la Concejalía de Cultura de este ayuntamiento y la Universidad Complutense de Madrid.

> sospechar que no íbamos a volver a vernos. Ella, un tanto emocionada, al contemplar la obra de cultura que habíamos realizado gracias, en parte, a su influjo y a su ejemplo, me dijo: «Algunas de esas flores las sembré yo; no lo olvide, María». No, ciertamente, no lo he olvidado nunca. (Urioste, 2020, p. 154, como se citó en Maeztu, 1939)

Pese a su profunda admiración por la autora de *Los pazos de Ulloa*, cuando María de Maeztu comenzó a impartir conferencias no lo hizo citando a esta escritora, sino a otra gallega: Concepción Arenal, tal vez porque esta había fallecido ya. La autora ferrolana fue también para María de Maeztu un gran referente y no solo la recordaba en diversas ponencias, sino que le dedicaba hermosas palabras en diferentes actos educativos, como aquel de julio de 1909 que tuvo lugar en Valencia con motivo del reparto de premios a los alumnos de las Escuelas Municipales de Valencia. (Anónimo, 19 de julio de 1909, p. 2) En las tribunas, las conferencias de María de Maeztu fueron garantía de éxito y de público siempre y es que el pensamiento de Doña Concepción Arenal interesaba mucho, pero, además, la educadora Maeztu Whitney era una magnífica transmisora de conocimiento.

En el año 1920, siendo ya una autora referente en la España del momento, fue invitada a Asturias para impartir unas conferencias que le habían de dar el éxito que se merecía. En el Ateneo Obrero de Gijón se ocupó de Concepción Arenal y de abogar por la cultura de la mujer y lo hizo en una ponencia que fue muy ovacionada (Anónimo, 2 de mayo de 1916, p. 5), pero que tuvo, también, ulteriores consecuencias.

> La influencia de su conferencia así como la de los señores Azcárate, Calandre, Gascón y Marín, Morente, Ors, Ossorio y Gallardo, Pittaluga y Luis de Zulueta y de otras iniciativas acertadísimas de los entusiastas presidentes y secretario del Ateneo (señores Orueta, Estébanez-Calderón y Vela) se ha hecho sentir notablemente en la cifra de préstamos de libros, que ha aumentado de 5000 a 11.000 volúmenes al año. (Anónimo, 31 de agosto de 1920, p. 250)

No fue la única localidad asturiana que visitó María de Maeztu en su vida para hablar de Concepción Arenal. Lo hizo también en el pueblo de Avilés cosechando igual éxito.

> Ante una enorme concurrencia disertó anoche María de Maeztu en la Casa del Pueblo acerca de Concepción Arenal. Comenzó su brillantísima conferencia recordando la época en que figuró Concepción Arenal, estudiándola como escritora. Trató luego del cambio que ha ido operándose en nuestras costumbres y de la evolución que se inicia en el espíritu femenino, merced a lo cual hoy ya pueden ser realizables para la mujer los ideales que solo se aventuró a bosquejar Concepción Arenal. Citó casos como el de Concepción Arenal, en que las mujeres tuvieron que recurrir al traje masculino para poder discutir sin escándalo. Estudió las principales obras de Concepción Arenal y terminó invitando a sus oyentes, especialmente a las muchachas, a tributar un homenaje a aquella mujer bondadosa y sabia: el de leer sus obras y seguir sus doctrinas. Al terminar fue largamente ovacionada. (Anónimo, 18 de enero de 1920, p. 5.)

Además, todo eran ventajas para la villa y para su biblioteca municipal.

> La biblioteca de Avilés tiene asegurada su vida económica con un ingreso que se aproxima a 200 pesetas mensuales, la mitad del cual procede de subvenciones, y la otra mitad, de las cuotas del préstamo de libros. Los gastos fijos ascienden actualmente a unas 150 pesetas mensuales, destinándose el remanente a adquisiciones de obras nuevas, encuadernaciones, mobiliario y conferencias. Hasta la fecha se han celebrado en Avilés cuatro conferencias: de D.ª María de Maeztu, del doctor Calandre, de D. Manuel G. Morente y del doctor Pittaluga, patrocinadas por la biblioteca. (Anónimo, 31 de agosto de 1920, p. 248)

Días más tarde, pero en esta ocasión procedente de Bilbao, se dirigió a Salamanca la ilustre publicista para ocupar la tribuna del paraninfo de la Universidad con el objetivo de hablar de nuevo de «Doña Concepción Arenal y su obra». (Anónimo, 11 de marzo de 1920, p. 1)

Años después el Patronato de la biblioteca de Avilés, con *Lumen* –detrás de este pseudónimo estaba el avilesino difusor cultural Luis Menéndez Alonso– a la cabeza, sigue considerando una gran labor la organización de las «conferencias que han estado a cargo de personalidades tan competentes como los doctores Pittaluga, Calandre y Villalaín, doña María de Maeztu, don Manuel G. Morente, don Miguel de Unamuno…». (Anónimo, 21 de abril de 1926, p. 7) Como se puede observar, la maestra vasca, que había descubierto el pensamiento de Arenal a través de los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, trató de dar a conocer su obra en numerosas ocasiones y lugares. Pero las conferencias que María de Maeztu impartía no tenían como único público el español. En Cienfuegos (Cuba), la ciudad en la que reposan los restos de su padre llegó a impartir una ponencia en aquel viaje de 1929.

> Por la noche, y ante lo más selecto y representativo de esta sociedad, ofreció una Conferencia en los salones del Casino Español (…). Su conferencia versó sobre Cultura Femenina. Hizo un concienzudo y profundo estudio psicológico sobre la influencia de la cultura del hombre en los destinos de la sociedad y la necesidad en que está la mujer de crear una cultura eminentemente femenina. Citó como tipos de esa cultura a Concepción Arenal, la Condesa de Pardo Bazán, Concha Espina, significando como figura excelsa y fundamental a Teresa de Cepeda y Ahumada, a la que estudió no en su obra literaria y mística, sino como mujer puramente. (Anónimo, 23 de diciembre de 1929, p. 13.)

Además de citar a Concepción Arenal en aquella ponencia en Cuba, advierte de la importancia de otras feministas españolas: la Condesa de Pardo Bazán, Concha Espina, Teresa de Cepeda y Ahumada, pero fijémonos que de Pardo Bazán no se decide a hablar largo y tendido hasta que esta fallece, el 12 de mayo de 1921 en Madrid, centro neurálgico de la época. (Balló, 2016, p. 19) Maeztu está, entonces, a punto de cumplir cuarenta años.

3. CONCLUSIÓN

Al igual que Emilia Pardo Bazán, María de Maeztu llegó a Madrid para cambiar su vida y la de las mujeres en España. Eran la gallega y la vasca dos provincianas que se instalaron en la capital del estado para luchar por sus propios sueños y abrirse camino en un mundo de hombres. Ambas lo lograron por lo que podemos definirlas como dos referentes feministas. Emilia Pardo Bazán lo fue para María de Maeztu y esta para la Generación del 26. Preferimos dicha denominación a Generación del 27 porque durante el año 1926 se fundó en Madrid el primer club para mujeres siendo María de Maeztu su primera presidenta. De la Generación del 27, en verdad, fueron expulsadas. En la fotografía tomada en el salón de actos de la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla no hay mujeres. Se trata, pues, con toda probabilidad de la imagen más famosa de la Generación del 27. Ese supuesto retrato fundacional de dicha generación permanece desde entonces en el imaginario colectivo de un elevado número de personas, pero esa imagen no es del todo auténtica o exacta con la historia. Había mujeres escritoras, pero eran ignoradas.

La pedagoga alavesa, al contrario que doña Emilia o doña Concepción Arenal, no tuvo descendencia, así que siempre pensó más en su formación intelectual y en acabar con las carencias educativas de su país que en formar su propia familia. Al igual que otras compañeras también pioneras, tanto de su generación como de otras (anteriores y posteriores), rechazaba el papel de ángel del hogar que la sociedad vetusta y rancia de aquella España decimonónica pretendía otorgar a la mujer. Los proyectos de Maeztu y de otras intelectuales no eran sino el resultado justo de la búsqueda de la igualdad. Se trataba, pues, de una necesidad espiritual, vital y necesaria que latía cada vez más en otras aliadas.

Ya se conoce la historia: mientras que a la novelista gallega jamás la admitieron en la Real Academia Española de la Lengua por ser mujer[3], a María de Maeztu nadie la recuerda en la actualidad por haber nacido con el mismo sexo. De haber sido hombres, ambas habrían llegado a donde hubiesen querido, alcanzando las glorias del parnaso. Maeztu Whitney no solo sería aclamada en todas partes, sino que estaría dando nombre a miles de escuelas y sus monumentos estarían en todas las plazas principales de muchas ciudades españolas… pero la historia es injusta con las mujeres, por ello debemos rescatarlas del olvido en el que se hayan inmersas.

Con su formación y con su trabajo la educadora Maeztu Whitney cambió la vida de muchas mujeres dentro y fuera de nuestras fronteras, por lo que el feminismo tiene que reivindicarla y conseguir acabar con la postergación del estudio de las mujeres en la

[3] Recientemente la RAE ha pedido perdón por tal hecho, pero de nada sirve. Nadie puede cambiar el pasado.

historia de España. Desde aquí esperamos poder contribuir a ello. Estamos ante una mujer progresista y feminista, tal como lo habían sido Concepción Arenal, Gumersindo de Azcárate, Giner de los Ríos o Emilia Pardo Bazán, y, en definitiva, las y los intelectuales vinculados a la Institución Libre de Enseñanza y a la Junta para Ampliación de Estudios junto a los que creció intelectualmente. Justo sería poder tener al alcance de todo el mundo sus obras completas, que están todavía por hacer, así como conocer a la perfección aquellas construcciones que ella mandó poner en pie: la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino Español. Su pericia y su serio talante la hicieron destacar en el Madrid del primer tercio del siglo XX. Después de haber empezado su labor pedagógica en una escuela primaria de Bilbao, decidió moverse a Madrid para estar al frente de la línea de fuego, imitando a Doña Emilia, para, una vez allí, comenzar a relacionarse con los intelectuales más relevantes del momento, do modo semejante a lo que hacía «su maestra gallega».

María de Maeztu se inspiró en ella para ponerse, también, al frente de la línea de fuego, pero no del fuego literario como doña Emilia, sino al frente de la línea del fuego educativo. Por méritos propios llegó a dirigir durante toda su existencia la Residencia de Señoritas mientras se convertía asimismo en profesora universitaria. Nos atrevemos a indicar que pocas mujeres en aquella época tenían tan alta formación: hablaba cuatro idiomas y poseía estudios de Magisterio, Filosofía y Letras, Pedagogía y Derecho, titulación esta última que dejó inacabada en la Universidad de Salamanca. La pensadora alavesa, de pensamiento idéntico al de Doña Emilia, rechazaba aquella idea obsoleta que identificaba a la mujer con el ángel del hogar. A pesar de que las vidas de Emilia Pardo Bazán y María de Maeztu no estuvieron exentas de dificultades por ser mujeres, podemos y debemos reconocerles su trabajo, pues, gracias a él, nuestro país comenzó a hacerse feminista. Así también lo reconocía Ido del Sagrario[4] para el periódico *Diario de la Marina* en el año 1931, quien en «Leyendas y panoramas de España. Mujeres españolas de ayer y de hoy» da cuenta de todas aquellas mujeres españolas gracias a las cuales nuestro país había avanzado en materia de igualdad. Nombra, por supuesto, a todas las grandes de ayer: Concepción Arenal, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, y de *su hoy*: Carmen de Burgos, María de Maeztu, Beatriz Galindo, Matilde Huici, Victoria Kent, Clara Campoamor, Concha Peña... y no se olvida de citar, tampoco, el Lyceum Club de Madrid. (22 de noviembre de 1931, p. 20)

Las grandes mujeres del siglo XIX en España: Concepción Arenal, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán son gallegas y referentes no solo de María de Maeztu sino también de otros hombres y mujeres del siglo XXI. Pero no son estas, las únicas personas de género femenino en las que piensa Maeztu cuando se trata de escribir textos o de

[4] Es el nombre de un personaje galdosiano y, con toda probabilidad, también el pseudónimo de alguien. Desconocemos de quién.

impartir conferencias. Citó en numerosas ocasiones a la Santa de Ávila, pero también a Virginia Woolf, sobre todo, a raíz de su insospechado fallecimiento. María de Maeztu Whitney tampoco se olvidó de mencionar en sus escritos a Cecilia Böhl de Faber, escritora suizo-española que firmaba bajo el pseudónimo de Fernán Caballero. Pese a todo, críticos coetáneos a ella, como Manuel Aznar, señalan que la pensadora vasca es una «teresiana irreductible». (23 de mayo de 1927, p. 28) A Teresa de Cepeda y Ahumada le dedicó numerosas conferencias desde bien temprano, pero también en el exilio, como los artículos que escribió para *La Prensa*, en los que muestra poseer un gran conocimiento y admiración por la vida de la santa, así como de su obra, como buena estudiosa de la literatura española. Recordemos que también en su exilio bonaerense se decidió a editar una *Antología-Siglo XX. Semblanzas y comentarios*, probablemente por disponer de tiempo para ello, en la que se centra, principalmente, en los escritores más destacados de las Generaciones del 98 y del 14.

No es este espacio ideal solamente para reivindicar a Maeztu Whitney, sino también a todas esas mujeres integrantes de la Generación del 26, así como de la Generación del 14 o la del desastre, la del 98: no existen para casi nadie. Es imprescindible recordarlas, estudiarlas, investigar qué papel jugaron en la modernización de España y, asimismo, sacarlas de esa desatención en la que se hallan.

> La anquilosada mente de una sociedad patriarcal, que quería y temía a la vez la modernidad, fue su máximo enemigo. Seguramente por ello, la colaboración entre las mujeres de distintas generaciones que convivieron durante las décadas de 1920 y 1930 fue muy estrecha, a pesar de no coincidir en muchos aspectos. (Balló, 2016, p. 26).

María de Maeztu tuvo también referentes masculinos: Ortega, Galdós, Unamuno. De estos, seguramente el que más llegó a marcarla fue el rector salmantino, a quien le dedicó exiliada en su vejez tres artículos, que la llevaron a analizar su pensamiento (Urioste, 2020, como se citó en Maeztu, 1939), quien aparece también en su *Antología-Siglo XX. Semblanzas y comentarios*. Ello también merece una investigación que está por hacer.

OBRAS CITADAS

Anónimo. (19 de julio de 1909). *El Pueblo: diario republicano de Valencia*. Año XVI. Nº 6225, 2.

Anónimo. (25 de abril de 1914). *El magisterio español: Revista General de la Enseñanza*. Época 4ª. Año XLVIII. Nº 4458, 163.

Anónimo. (14 de abril de 1916). *El Salmantino: periódico semanal*. Año VIII. Época 2ª. Nº VIII. 1-2.

Anónimo. (2 de mayo 1916). *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, Año LXVII. Nº 21265, 5.

Anónimo. (3 de mayo de 1916). *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Año LXVII. Nº 21266, 4.

Anónimo. (18 de enero de 1920). *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Año LXXI. Nº 22614, 5.

Anónimo. (2 de marzo de 1920). *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*. Año LXXI, Nº 22652, 3.

Anónimo. (11 de marzo de 1920). *El Adelanto: Diario político de Salamanca*. Año XXXVI. Nº 10979, 1.

Anónimo. (31 de agosto de 1920). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Año XLIV. Nº 725.

Anónimo. (21 de abril de 1926). *La Voz de Asturias: diario de información*. Año IV. Nº 934, 7.

Anónimo. (18 de enero de 1928). *Heraldo de Madrid*. Año XXXII, Nº 33095, 1.

Anónimo. (23 de diciembre de 1929). *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*. Año XCVII, Nº 356, 13.

Curros Ferro, M. (2022). *El pensamiento de la educadora feminista María de Maeztu Whitney: Historia, análisis y textos*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.

D'olhaberriague Ruiz de Aguirre, C. (2013). Vida y obra de María de Maeztu Whitney. EILA.

Fructuoso Ruiz de Erenchun, M. C. (1998). *María de Maeztu Whitney. Una Vitoriana Ilustre*. Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País.

Jiménez-Landi, A. (1996). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Editorial Complutense.

Lastagaray Rosales, M. J. (2015). *María de Maeztu Whitney. Una vida entre la pedagogía y el feminismo*. La Ergástula.

López Cobo, A. (2007). Por caminos de piedra, charcos y olvido. Repertorios de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española. *Pandora: revue d'Études Hispaniques*. Nº 7, 83-98.

Maeztu, M. de (1909a). La Pedagogía en Londres y las escuelas de párvulos. *Anales de la Junta para la Ampliación de Estudios*. Tomo I, 287-315.

Maeztu, M. de (1909b). La escuela en Inglaterra y su influencia en la vida social. Conferencia dada en la Sociedad «El Sitio» de Bilbao, 3-29.

Maeztu, M. de (1926). Influencia de la mujer española en la cultura. *Cuadernos del Bicentenario. Lecciones para siempre*, 27-50.

Maeztu, M. de (1927). Concepción Arenal. Su vida y sus obras. Club Español, 2-27.

Méndez, C., Ulacia Altolaguierre, P., y Zambrano, M. (1990). *Memorias Habladas, Memorias Armadas*. Mondadori.

Onís, F. de. (29 de abril de 1909). *Nuevo Mundo*, 29.

Palacios Bañuelos, L. (1979). *José Castillejo. Última etapa de la Institución Libre de Enseñanza*. Narcea.

Porto Ucha, Á. S. y Vázquez Ramil, R. (2015). *María de Maeztu. Una antología de textos*. Dykinson.

Sagrario, I. del. (22 de noviembre de 1931). *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*. Año XCIX. Nº 302, 20.

Vauthier, B. (2004). *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Ediciones Universidad de Salamanca.