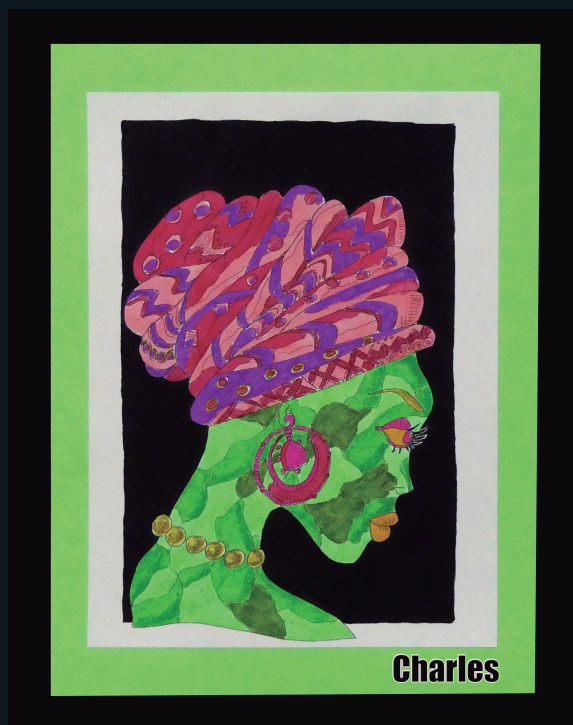


ELIA SANELEUTERIO Y MÓNICA FUENTES DEL RÍO
(Eds.)

FEMENINO SINGULAR.
REVISIONES DEL CANON LITERARIO
IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

FEMENINO SINGULAR.
REVISIONES DEL CANON LITERARIO
IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Comité científico

(Especialistas que han evaluado a ciegas cada capítulo)

- Rosa Aradra, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
Marina Cuzovic-Severn, California State University, Los Ángeles (Estados Unidos)
Gerardo Fernández San Emeterio, Universidad Complutense de Madrid (España)
 Simona Frabotta, Universidad de Málaga (España)
 Sergio García García, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Macarena García González, Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)
Cristina Garrigós, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
 Jesús Guzmán Mora, Universidad de Valladolid (España)
María del Mar López-Cabrales, Colorado State University, Fort Collins (Estados Unidos)
 Rocío López-García-Torres, Universidad CEU Cardenal Herrera (España)
 Rebeca López González, Universidade de Vigo (España)
 Ángela Martín Pérez, Universidad de Southern Indiana (Estados Unidos)
 Cristina Martínez Istillarte, Tulane University (Estados Unidos)
 José-María Mesa-Villar, Universidad Católica de Murcia (España)
 Elizabeth Montes Garcés, University of Calgary (Canadá)
 Guadalupe Nieto Caballero, Universidad de Extremadura (España)
 Eva París, Ohio Wesleyan University (Estados Unidos)
 Brígida M. Pastor Pastor, Swansea University (Reino Unido)
 Manuel Piqueras Flores, Universidad de Jaén (España)
 Nuria Polo, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
 Genoveva Ponce Naranjo, Universidad Nacional de Chimborazo (Ecuador)
 Antonio Portela Lopa, Universidad de Burgos (España)
 Inmaculada Postigo, Universidad de Málaga (España)
 Begoña Regueiro Salgado, Universidad Complutense de Madrid (España)
 María Sagrario del Río Zamudio, Università degli Studi di Udine (Italia)
Mariana Ruiz González Rentería, Arizona State University (Estados Unidos)
 Michela Russo, University of Michigan (Estados Unidos)
 Víctor Manuel Sanchís Amat, Universidad de Alicante (España)
Marina Sanfilippo, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)
 Blanca Santos de la Morena, Universidad de Münster (Alemania)
 Santiago Sevilla Vallejo, Universidad de Salamanca (España)
 Mario de la Torre-Espinosa, Universidad de Granada (España)
Emmanuel Le Vagueresse, Université de Reims Champagne-Ardenne (Francia)
Ana Zamorano, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

ELIA SANELEUTERIO Y MÓNICA FUENTES DEL RÍO
(EDS.)

FEMENINO SINGULAR.
REVISIONES DEL CANON LITERARIO
IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 318

© Ediciones Universidad de Salamanca y los autores
© Ilustración de cubierta: «Caribe», por Charles (José Carlos Llorens)

La publicación de este libro ha contado con la colaboración
del Grupo de investigación TALIS - Universitat de València



1.ª edición: diciembre, 2021
ISBN: 978-84-1311-601-3 (impreso)
ISBN: 978-84-1311-602-0 (PDF)
Depósito legal: S 455-2021
DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0318>
Ediciones Universidad de Salamanca Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España) <http://www.eusal.es> eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación, impresión y encuadernación:
Gráficas Lope
C/ Laguna Grande, 2, Polígono «El Montalvo II»
www.graficaslope.com
37008 Salamanca. España

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

Ⓓ SinObraderivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/> CEP

Índice

Escritoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas y la apertura del canon	
ELIA SANELEUTERIO (Universitat de València, España) y MÓNICA FUENTES DEL RÍO (Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, España)	9
I. EL YO COMO CUERPO Y ESPACIO: TRANSGRESIÓN Y MOVIMIENTO	
1. La evolución de la representación de la ciudad en las poesías de Alfonsina Storni	
MUTSUKO KOMAI (Seisen University, Japón).....	23
2. Este no es mi territorio. Experiencia migratoria femenina a través de la poesía de Ana Merino	
ALFONSO BARTOLOMÉ (University of Nebraska-Lincoln, Estados Unidos)	37
3. El lenguaje sagrado del movimiento: sensualidad y misticismo femenino en la obra de Nellie Campobello	
BEGOÑA DE QUINTANA LASA (Washington State University, Estados Unidos).....	55
4. Un canto cuir en la poesía cubana contemporánea: transgresiones eróticas en la escritura de Odette Alonso	
HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA (University of Miami, Estados Unidos)	73
II. REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD Y LA INFANCIA	
5. Reinas, diosas, madres y prostitutas. Cuatro arquetipos en tres piezas dramáticas de Antonio Gala	
LUCÍA RODRÍGUEZ OLAY (Universidad de Oviedo, España)	93
6. <i>Madre que estás en los cielos</i> , de Pablo Simonetti. La figura materna en la construcción de la sexualidad	
ELIZABETH HERNÁNDEZ ALVÍDREZ (Universidad Pedagógica Nacional, Estados Unidos Mexicanos).....	109

7. Madejas de cabellera maternal. Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Montserrat Roig y Esther Tusquets
EMILIE L. BERGMANN (University of California, Berkeley, Estados Unidos) y ELIA SANELEUTERIO (Universitat de València, España).. 123
8. *La caída*, de Beatriz Guido: representaciones de la infancia bajo el peronismo
REBECCA WEBER (Universität Siegen, Alemania)..... 137
- III. DE LO SINGULAR A LO PLURAL: EL FEMINISMO Y EL COMPROMISO EN LA LITERATURA
9. La otra luz: una aproximación filosófico-mística a la *otredad del yo* en María Zambrano
SALLY ABDALLA WAHDAN (Ain Shams University, Egipto)..... 149
10. El yo comunitario, la memoria histórica y la violencia contra las mujeres en el rap de Rebeca Lane
TERESA FERNÁNDEZ-ULLOA (California State University, Bakersfield, Estados Unidos)..... 161
11. La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaité. Una perspectiva de género
MÓNICA FUENTES DEL RÍO (Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, España) 177
12. Rosa Montero y la defensa de la igualdad en siglo XXI
LUCIA RUSSO (I. C. Statale Raffaele Viviani di Napoli, Italia) .. 193

ESCRITORAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS Y LA APERTURA DEL CANON

ELIA SANELEUTERIO

Grupo de Investigación TALIS - Universitat de València (España)

MÓNICA FUENTES DEL RÍO

Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (España)

FEMENINO SINGULAR. *Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo* responde al interés que despierta la investigación literaria sobre obras escritas por mujeres, así como la relativa a los denominados estudios de género aplicados al análisis de contenidos y personajes de ficción, dentro de la creciente preocupación por la identidad en la educación literaria (Fernández-Ulloa: 2019). Reunir una representación de trabajos centrados en el ámbito español e hispanoamericano ayuda a visibilizar todo ello, así como establece una referencia a partir de la cual potenciar la investigación y enriquecerla desde puntos de vista complementarios, procedentes de tradiciones investigadoras de universidades de todo el mundo. Hemos centrado el volumen en los siglos xx y xxi porque creemos que una excesiva amplitud cronológica dispersa la atención del público al que va dirigido, mientras que la concreción y la especificidad aumentan el impacto en la comunidad científica.

El tema está alineado con el «Plan de acción de la UNESCO para la prioridad ‘Igualdad de género’ (2014-2021)», que concreta lo siguiente en su artículo 27:

Se prestará mayor atención al mejoramiento de la calidad y la pertinencia del aprendizaje de tal modo que los sistemas educativos, incluida la educación no

formal, tengan más en cuenta las cuestiones de género y respondan a las necesidades y aspiraciones de niñas y niños, mujeres y hombres. (UNESCO: 2014, p. 33)

El contenido del libro se estructura en tres partes temáticas. Dichas secciones abordan, desde las relaciones entre la identidad y lo *otro* en la poesía y narrativa españolas e hispanoamericanas contemporáneas escritas por mujeres, aspectos como la vivencia del espacio, el cuerpo, la sexualidad o la maternidad –entendidos como movimiento o incluso como transgresión– y la infancia, sin olvidar el compromiso y la amplitud del sujeto en varias escritoras del ámbito geográfico y temporal acotado. Además, la publicación contiene también dos capítulos dedicados al análisis, desde la perspectiva de género, de obras y personajes femeninos creados por autores varones, sin negar el protagonismo que en la ampliación de esta galería y en la profundización de sus matices ha tenido la incorporación de las mujeres a la escritura, y de lo que la literatura universal se ha beneficiado. Según Laura Freixas (2015, p. 33), la aportación de ellas «humaniza a los personajes femeninos», con estudios psicológicos complementarios a los realizados por autores clásicos, con prototipos más verosímiles (seres humanos que no destacan por una extrema belleza, o riqueza, o elegancia, o malicia...), personajes o relaciones no tratados antes, y que a partir de este momento comienzan a interesar a escritoras, pero también a escritores, como la detective, la delincuente, la relación entre una mujer mayor y un joven, entre madre e hija, entre dos amigas...

En consecuencia, consideramos fundamental que esta cuestión sea entendida de forma integradora en los distintos ámbitos de la sociedad y, en especial, en los académicos, científicos y educativos; para ello, y, en concreto, en disciplinas y manifestaciones artísticas como la literatura, nunca debería restringirse la consideración de las cuestiones femeninas únicamente a las obras escritas por mujeres. En este sentido, teóricos como Eagleton (2017) lo avalan, al afirmar que la escritura literaria sugiere actitudes a los lectores.

Todo ello pretende abrir nuevos discursos críticos o consolidar otros ya iniciados sobre el yo femenino, bien sea por la propuesta de autoras y obras españolas o hispanoamericanas de los siglos xx y xxi que puedan incluirse en la educación literaria, bien sea por la revisión del análisis de personajes de ficción desde una perspectiva de género. La necesidad de abrir el canon a aportaciones como las que aquí se analizan logra responder, sin duda, a los requerimientos educativos actuales, que buscan un fin social en las actividades pedagógicas que se planifican y donde, no lo olvidemos, la literatura desempeña un papel primordial (Martín Ezpeleta: 2020).

Aunque el *problema del canon* se sienta como extremadamente complejo por una pequeña parte de la crítica ideológica desde las últimas décadas (Harris: 1991), intentaremos simplificar el estado de la cuestión en favor de la claridad que se requiere para presentar un libro como el que nos ocupa. Así, tal y como entienden algunos expertos en la materia, los capítulos que siguen consideran el canon como

un concepto esencialmente inclusivo. El problema aparece cuando intentamos determinar sus grados o categorías; de hecho, la crítica insiste en la superación de las restricciones implicadas en la etimología de la palabra —en su origen bíblico el canon tiende al cierre, mientras que el literario permite añadir obras nuevas o revaloradas—.

Resulta indiscutible que, desde el siglo XVIII —y sobre todo si nos referimos al canon laico, que para Bloom (1994) es el *catálogo de autores aprobados*—, la formación del canon no se produce por autoridad, sino, como afirma Harris (1998, p. 41), «a través de su introducción en un coloquio crítico continuado». Se trata de obras que «se han ganado un lugar dentro del discurso cultural de una sociedad de generación en generación» (*ibidem*), frente a otras que captan la atención solo de manera efímera. En todo caso, para que esto suceda varios son los factores que entran en juego, los cuales podrían resumirse en este párrafo:

las resonancias históricas de un texto (el grado en que se relaciona explícitamente con otros textos), la posible multiplicación de sus significados (el grado de su polivalencia), la habilidad con que es introducido en el coloquio crítico (el grado en que encuentra un patrocinador adecuado) y la congruencia entre sus posibles significados y las preocupaciones actuales de los críticos (el grado en que resulta maleable), todos estos elementos interactúan para determinar cuánto interés puede suscitar un texto y durante cuánto tiempo. (Harris: 1998, pp. 41-42)

Hasta aquí parece que, para formar parte del canon, la obra candidata haya de contar no solo con calidad literaria y adecuación a los intereses de la época en la que se establecen los criterios de canonicidad, sino también con una ración de suerte o fortuna que la mantengan en boga en cuanto a su lectura —en las listas de ventas o, sobre todo, en el discurso crítico¹—. Sin embargo, cabe matizar que el concepto de canon, en realidad, es mucho más amplio. Alastair Fowler (1979) propone seis tipos, que cuentan con amplia aceptación: él diferencia el canon potencial —que comprende «the entire written corpus together with all surviving oral literature» (p. 98)— del accesible —disponible en un momento dado—, el selectivo —producto de una selección para fines específicos—, el oficial —aceptado por instituciones de prestigio—, el personal —el que cada lector o lectora establece con sus lecturas— y el crítico —determinado por las líneas evaluativas e investigadoras que se ocupan de las obras en cuestión—.

Sin embargo, para Harris, existe también un espacio teórico para el canon pedagógico (1998, p. 43) —al que, por cierto, también añade el diacrónico o del día (p. 44)—, pero justamente el pedagógico es del que se suelen ocupar, con las

¹ Bloom (1994) precisamente combate la idea de que la publicidad y la propaganda sean los determinantes del canon. Según este autor, lo importante es la originalidad, por mucho que no les guste a los miembros de lo que denomina «Escuela del Resentimiento», etiqueta que él utiliza para referirse a marxistas, feministas, deconstructivistas, afrocentristas, etc.

reformulaciones que expondremos, quienes se acercan a las exigencias canónicas desde el punto de vista de la enseñanza de la literatura en escuelas y universidades. Centrándose, en concreto, en la infantil y juvenil, Del Amo Sánchez-Fortún (2002) distingue nítidamente entre el pedagógico, compuesto por las lecturas escolares, y el formativo.

Aquellos textos literarios cuyos criterios de selección responden no sólo al objetivo de formar lectores competentes, sino también de desarrollar globalmente la personalidad del niño, aportándole experiencias estimulantes que no podría vivir de otro modo y ofreciéndole además modelos para enriquecer el uso de las distintas funciones del lenguaje, requisito *sine qua non* para avanzar en la vida. (p. 80)

Como mantiene Harris, las listas escolares «suponen un canon no eclesiástico que sí tiene autoridad» (1998, p. 45); ahora bien, la pregunta sería quién la tiene sobre ese canon formativo. ¿Quizá los agentes mediadores en los diferentes niveles educativos? Sea como fuere, quien selecciona libros para un fin está ya determinando un canon y, si lo hace, será por una o diversas funciones; entre ellas, Harris (1998, pp. 50-55) habla de algunas de las más recurridas: provisión de modelos, ideales e inspiración; transmisión de la herencia del pensamiento; creación de marcos de referencia comunes; intercambio de favores o reconocimientos mutuos; legitimación de la teoría; e historización o iluminación sobre una época. Pero ¿están representadas las mujeres en esas decisiones, como autoras, o siquiera como tema? Muchos son los estudios que demuestran que es lenta esta apertura del canon, aunque numerosas son también las evidencias del esfuerzo que desde la docencia y la investigación se está haciendo para revertirlo (Freixas: 2015; Saneleuterio: 2020).

El canon no es solo, como pretende Bloom (1994), una especie de *lista de supervivientes*, sino que tiene una funcionalidad que, en el caso de la educación literaria, está muy relacionada con lo pedagógico y lo formativo. En efecto, como se ha comentado, «los criterios para la selección de textos se derivan, no de la autoridad, sino de las funciones elegidas» (Harris: 1998, p. 38).

Conviene insistir en que la razón por la que el canon literario ha suscitado ataques y defensas es su supuesta conexión con el poder y la ideología dominantes, considerándolo unos, los detractores, como inequívocamente reaccionario, y otros, los defensores, como el núcleo de la cultura occidental, con la que se identifican naciones, tradiciones literarias e individuos. (Sullà: 1998, p. 12)

Aunque no reconozcamos la autoridad del canon, es inevitable encontrarse en la tesitura de tener que elegir qué textos leer y recomendar, con cuáles enseñar literatura y diseñar recorridos lectores (Saneleuterio y López González: 2020) o de cuáles hablar en un contexto dado. «Siempre existirán cánones en competencia» (Harris: 1998, p. 59): ante esa competitividad, ante ese mundo de posibilidades, estamos convencidas de que siempre queda algo que decir sobre las obras ya

transitadas, además de que la complejidad se multiplica exponencialmente al ser la literatura una entidad viva, con unas treinta mil novedades literarias publicadas cada año en español en todo el mundo².

EL YO COMO CUERPO Y ESPACIO: TRANSGRESIÓN Y MOVIMIENTO

Mutsuko Komai, perteneciente al Departamento de Literatura y Lengua Española de la Universidad Seisen (Japón), analiza la vivencia de la ciudad y el género en la poesía de Alfonsina Storni, poeta argentina nacida en Suiza (Sala Capriasca, 1892-Mar de Plata, 1938). Aparte de la preocupación por la situación de las mujeres, los temas preferidos por Storni fueron el mar y la urbe. El primero se muestra como un objeto de anhelo para el yo poético y, a veces, un lugar donde refugiarse. En cambio, el segundo –la ciudad– aparece al principio de modo negativo: no solamente como una amenaza para el yo lírico, sino que también le produce un terror similar al de la muerte, sentimientos que irán evolucionando de forma sorprendente. Enfocando este motivo poético en cada período creativo de Storni, Komai consigue demostrar cómo el cambio que se experimenta en sus poemas sobre la urbe se relaciona con la representación del género. En el primer y segundo período de creación, Storni escribió muchos poemas en los que el yo poético femenino confiesa sus pensamientos para, posteriormente, dejar de evidenciar gramaticalmente el sexo del hablante. El trabajo de Komai aborda la relación entre esta postura creativa de Storni, en la que se aleja de la narrativa femenina, y el tratamiento de la ciudad, teniendo en cuenta otro sentimiento de la autora: el terror al encerramiento, que aparece en las obras poéticas de la etapa posterior.

La experiencia migratoria desde el punto de vista femenino es analizada en este volumen por un investigador varón. Alfonso Bartolomé, de la University of Nebraska-Lincoln (Estados Unidos), lo hace centrándola en la poesía de Ana Merino (Madrid, 1971-), una de las escritoras más relevantes hoy día en el panorama literario español y cuya obra merece entrar en esta nueva concepción del canon. El análisis de Bartolomé, rotulado con parte del verso «Yo sé que este no es mi territorio»,

² Estimación realizada partiendo de los datos mundiales de libros publicados en cada país según la UNESCO (<https://www.worldometers.info/books/>) y las estadísticas cruzadas por géneros y lenguas en España, según datos oficiales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2018) y el informe *El sector del libro en España* elaborado por el Observatorio de la Lectura y el Libro (2018), donde se observa que las publicaciones literarias suponen entre el 25 y el 35% del total, de modo que el español es la lengua mayoritaria. Sorprende, no obstante, que los citados estudios sean rigurosos en la contemplación de múltiples variables, incluso en disgregar por sexo los hábitos de lectura y compra de libros, pero no aporten datos sobre cuántas mujeres y cuántos hombres firman las publicaciones que los largos listados estadísticos recogen. En este sentido, es inestimable la labor de Laura Freixas a través de sus artículos publicados a lo largo de dos décadas y recogidos en *El silencio de las madres* (2015).

de *Los días gemelos* (1997), demuestra que, a través de tres de los libros de Merino, el lector o la lectora percibe las dificultades por las que pasa la voz poética. De este modo, la alienación, la otredad, la identidad, el retorno o el pensamiento constante en la muerte son algunas de las características que forman parte de su escritura, según los resultados de esta investigación. Con la mencionada tríada poética se refleja, en definitiva, la importancia del desplazamiento migratorio en clave lírica y de qué manera queda representada la mujer migrante en su lucha por sobrevivir en un lugar ajeno a ella.

Por su parte, la escritora y bailarina mexicana Nellie Campobello (Ocampo, 1900-Progreso, 1986) crea o recrea en su escritura a la mujer mexicana en un tiempo de profundo cambio social: cuestiona roles de género e ideas fijas sobre la maternidad, explora la libertad sexual y reclama los ancestros indígenas que le otorgan una fuerza, sabiduría y conexión con su cuerpo, al igual que con la naturaleza. Para sus coreografías folklóricas, Campobello estudió los ritmos de los grupos indígenas de su país, que parecen expresar más con sus cuerpos que con sus palabras. Sobre todos estos temas se centra el ensayo de Begoña de Quintana Lasa (Washington State University, Estados Unidos). Así, en «El lenguaje sagrado del movimiento» se investigan la sensualidad y el misticismo femenino en la obra de Campobello para demostrar que en ella influyó la danza: uniendo sus dos grandes pasiones, su escritura se convierte en un perfecto ejemplo de *écriture féminine*, y, de hecho, su temática se presta aún a ser estudiada desde teorías feministas actuales.

En este debate sobre el canon, Helen Hernández Hormilla, de la Universidad de Miami (Estados Unidos), saca a la palestra un canto cuir en la poesía cubana contemporánea. Su estudio analiza la evolución de la voz poética de Odette Alonso (Santiago de Cuba, 1964-), una de las autoras más celebradas de la diáspora cubana. Para ello, compara las transgresiones del género y la sexualidad tradicionales en sus libros *Palabras del que vuelve* (1996) y *Old Music Island* (2018), tomando en consideración no solo aportes temáticos, sino también ideológicos. Utilizando la teoría cuir y la crítica literaria feminista como marcos analíticos, se examinan las estrategias retóricas que contribuyen a la subversión de la heteronormatividad patriarcal en su poesía. Alonso desafía el binarismo heterosexista al reconocer y nombrar abiertamente el amor entre personas del mismo sexo, denunciar la homofobia y la discriminación, así como describir prácticas eróticas femeninas no tradicionales como la masturbación y el voyerismo. En este entramado, se destaca el uso estratégico de la segunda persona gramatical para trascender diferencias sexuales, junto con la incorporación de elementos multimedia y paratextos que robustecen un discurso no binario. Con ello, la escritora subvierte las representaciones canónicas del amor y el erotismo entre mujeres, y da así voz a una población ampliamente excluida en el campo cultural cubano. La poesía se posiciona, entonces, como un género literario útil para la expresividad del sujeto cuir, al tiempo que el erotismo deviene territorio para el empoderamiento femenino y de las sexualidades no heteronormativas.

REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD Y LA INFANCIA

Las figuraciones de la maternidad y la infancia presentan matices diferentes según quién escriba, cuanto más al implicar temas de vivencia personal, familiar e íntima. Sin embargo, podemos encontrar que, especialmente si el escritor es un hombre, estos tópicos pueden dar lugar a estereotipos. Lucía Rodríguez Olay, de la Universidad de Oviedo (España), identifica cuatro arquetipos en tres obras teatrales de Antonio Gala (Ciudad Real, 1930-): el de la reina, la diosa, la madre y la prostituta. Rodríguez Olay centra su análisis en *Los buenos días perdidos* (1972), *Anillos para una dama* (1973) y *¿Por qué corres, Ulises?* (1975)³, y trata de determinar si se superan las estructuras patriarcales a través de sus personajes femeninos. Asimismo, se estudia si esas mujeres son capaces de articular estrategias de poder que permitan un cambio y, en caso negativo, se indaga en las posibles razones. Desde su masculinidad, Gala hace una interpretación de los deseos, anhelos y sueños de ellas, así como de unos roles impuestos por una férrea estructura patriarcal, que se iba haciendo cada vez más fuerte a medida que se desarrollaba el régimen franquista. Las mujeres creadas por el dramaturgo tratan de rebelarse, pero queda la sensación de que ha sido en vano porque vuelven siempre al punto de partida. La autoridad tradicional de la familia y del concepto mujer-madre-entrega y renuncia pesa demasiado e inevitablemente fluctúa entre las líneas de las obras de los autores de la época.

La figura materna es una de las que requieren mayor atención en la revisión de la escritura femenina en comparación con la masculina. Elizabeth Hernández Alvidrez, de la Universidad Pedagógica Nacional de México, la relaciona con la construcción de la sexualidad en la obra *Madre que estás en los cielos* (2005), del escritor chileno Pablo Simonetti (Santiago, 1961-). En este capítulo, el tema específico que interesa estudiar es el de la diversidad en el ejercicio de la sexualidad. La obra analizada permite comprender la injerencia y el control que se ejercen desde una sociedad conservadora, cuando la orientación sexual se aparta de los cánones del imaginario social. La narrativa de Simonetti ofrece la visión de la manera en que se ha construido históricamente esta ideología y la contribución que a ello hizo la inmigración italiana en Chile, la cual requiere de un estilo de vida apegado al ideario machista. En este proceso, la mujer es víctima y a la vez reproductora para garantizar la permanencia de esa forma de pensamiento. Asimismo, la obra de Simonetti evidencia las prácticas de resistencia que ese estado de cosas genera. Este planteamiento se vuelve idóneo para la revisión del canon iberoamericano *per se* y para la educación literaria, puesto que mediante la narrativa se reflexiona sobre un problema actualmente importante en la construcción de la identidad.

³ Se indican los años del estreno de estas tres obras teatrales: las respectivas publicaciones consultadas se aportan en las referencias bibliográficas (Gala: 1987; 1994).

Si observamos a la madre desde el punto de vista infantil, descubrimos que no son pocas las novelas en que la voz narradora focaliza su mirada en su cabello. El pelo materno, como motivo literario recurrente en varias autoras del siglo xx, es el objeto de estudio de la investigación de Emilie L. Bergmann y Elia Saneleuterio, de la University of California, Berkeley (Estados Unidos), y la Universitat de València (España), respectivamente, quienes seleccionan para su análisis a cuatro autoras que ya son o empiezan a ser canónicas en nuestra literatura: las mexicanas Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974) y Elena Poniatowska (París, 1932-), y las españolas Montserrat Roig (Barcelona, 1946-1991) y Esther Tusquets (Barcelona, 1936-2012). Las descripciones del cabello de las mujeres dentro de las relaciones de parentesco de los personajes femeninos revelan la complejidad de las emociones en conflicto: el pelo de la madre es temible y fascinante al mismo tiempo, lo que refleja el deseo de intimidad de las niñas que lo contemplan y describen, así como la consecuente necesidad de liberarse de su amarra, como correlato de la reivindicación de la propia autonomía. La fuerza simbólica de este elemento explica que haya sido objeto de ensayos emblemáticos, como los de Kristeva (1980), Bornay (1994) o Glantz (2015), considerados por Bergmann y Saneleuterio en su capítulo.

En cuanto a las representaciones literarias de los niños y las niñas, Rebecca Weber, de la Universität Siegen (Alemania), propone el estudio de *La caída* (1956), de la novelista y guionista argentina Beatriz Guido (Rosario, 1922-Madrid, 1988). Esta novela enfoca el contraste entre la infancia sobreprotegida de la protagonista, Albertina, y la vida desamparada de los cuatro niños Cibils. Mediante los personajes, Guido dibuja diversas realidades vitales bajo el primer gobierno de Perón, posicionándose críticamente tanto frente al curso político como a los conceptos tradicionales de familia y género. Pobreza y violencia son elementos centrales en *La caída*. En los cuatro Cibils se compacta la generación de niños que representa la decadencia producida por la pobreza en la Argentina de los años cincuenta, y en Albertina, la de las mujeres adolescentes que buscan liberarse de las normas impuestas por la sociedad machista. Al mismo tiempo, todos son responsables del futuro del país. La ambigüedad entre inocencia infantil y responsabilidad adulta encuadra el argumento de *La caída*, que se opone al familiarismo peronista, propagado sobre todo por la esposa de Perón, Evita. La novela no solo configura un discurso historiográfico distinto como obra exitosa realizada por una mujer, sino también como una ficción alternativa a la gloriosa presidencia peronista.

DE LO SINGULAR A LO PLURAL: EL FEMINISMO Y EL COMPROMISO EN LA LITERATURA

Sally Abdalla Wahdan, de la Universidad de Ain Shams (Egipto), abre la tercera y última parte del volumen con una aproximación a María Zambrano (Málaga,

1904-Madrid, 1991), con la que se pretende arrojar luz sobre las relaciones simbióticas que esta pensadora del siglo pasado estableció entre la filosofía occidental y el misticismo religioso, concretamente la vía mística cristiana de Juan de la Cruz e islámica de Ibn Arabí. Dicha simbiosis se distingue al enfocar la búsqueda, por parte de la filósofa española, de nuevos horizontes accesibles para hacer entender y repensar las nociones del yo y sus dimensiones: las llamadas *otredades* del yo. Crea, así, un escenario donde estos caminos del saber filosófico-místico se cruzan permanentemente: retocar los primeros surcos del pensar griego e ir más allá de los límites de la relación del yo-prójimo, para arrojar nueva luz a la esencia trascendental del sujeto.

En efecto, resulta llamativo que muchas escritoras, buscando su singularidad, acaben abrazando una actitud abarcadora que podemos llamar sororidad, compromiso social o *yo comunitario*, como analiza Teresa Fernández-Ulloa, de la California State University, en Bakersfield (Estados Unidos). Ella centra su estudio en una relevante activista por los derechos de la mujer y los homosexuales: Rebeca Eunice Vargas Tamayac (Ciudad de Guatemala, 1984-), mejor conocida por su nombre artístico, Rebeca Lane o Miss Penny Lane, una poeta y rapera feminista, no desprovista de intelectualidad –empezó sus estudios de sociología, aunque los dejó, en parte porque sufrió acoso sexual–. Rebeca Lane se ha convertido en una voz plural, la de las mujeres marginadas guatemaltecas, en un país que viene sufriendo más de diez mil muertes violentas de mujeres en la última década, con un 99% de impunidad. Para entender su propósito como artista y activista, es importante saber por qué usa el rap como su plataforma principal y analizar cómo trata en sus composiciones la violencia, en general, y específicamente hacia los indígenas y la mujer. Fernández-Ulloa reivindica su figura analizando los temas mencionados en las letras de algunos de sus álbumes que han trascendido fronteras, en concreto, *Canto* (Lane: 2014b) y *Alma mestiza* (2016), así como en el famoso poema «Akellarre», incluido en el blog de la autora (2014a), plataforma desde la que también se hace oír en otras partes del mundo.

Mónica Fuentes del Río, doctora por la Universidad Complutense de Madrid (España) especializada en Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid, 2000), identifica el compromiso de las escritoras con el interés de reflejar el proceso creativo en sus obras desde un punto de vista femenino y lo ejemplifica con el caso de dicha autora. En su capítulo, analiza la creación literaria desde una perspectiva de género, es decir, la relación entre la mujer y la escritura, la lectura y la literatura. Son aspectos que Martín Gaité analiza en sus reflexiones sobre la ficción, las cuales constituyen una teoría literaria y se reflejan en su práctica ficcional. El análisis se centra en las particularidades de la mujer como escritora y en las singularidades de su discurso, es decir, sus diferencias respecto al hombre, aunque ambos también comparten algunas de las características como receptores y creadores literarios. En el conjunto de su producción es innegable no solo la preeminencia de la mujer,

sino también la importancia que la autora concede a la escritura tanto en su poética como en su literatura. Sus personajes femeninos –mujeres y niñas– son reflejo de su pensamiento y sus consideraciones sobre la ficción y la creación literaria, de manera que, en general, se aficionan con frecuencia a la fantasía y el sueño –o la evasión– como respuesta a la insatisfacción ante la vida cotidiana y la rutina, además de ser proclives a la lectura y la narración oral o la escritura. Asimismo, y como dato concluyente, Fuentes del Río demuestra que, de diversos modos, manifiestan los rasgos distintivos de la mujer lectora y creadora, expuestos en la poética de la escritora seleccionada.

Por último, Lucia Russo, adscrita I. C. Statale Raffaele Viviani de Nápoles (Italia) y especialista en Rosa Montero (Madrid, 1951-), reivindica el papel de sus novelas en la defensa de la igualdad. A dicha autora se le debe el mérito de haber abierto una brecha en el abordaje crítico de la condición social de la mujer en España ya a finales de la década de los años setenta, con su primera novela, *Crónica del desamor* (1979). De hecho, Montero, durante su amplia carrera de escritora, periodista y guionista, ha tratado y cuestionado los presupuestos de género desde la época franquista hasta la actualidad. Este tema es explorado por la escritora, como asunto principal o como telón de fondo, junto a las cuestiones existenciales que afectan al ser humano, tales como los trastornos psicológicos, la locura, la soledad, el amor, el desamor, el paso del tiempo o la muerte. El capítulo de Russo pretende demostrar la cuestión de género abordada por Montero a lo largo de sus obras con referencias a algunas creaciones determinadas: *Crónica del desamor* (1979, 2009), *La carne* (2016) e *Historia de mujeres* (1995, 2018). Russo concluye que todo ello se puede considerar un testimonio válido de la evolución de la condición de la mujer en los últimos cuarenta años. Pero Russo no se detiene ahí: considerando la importancia y la actualidad del tema, propone incluir la obra de Montero en proyectos didácticos sobre los cambios del ser femenino en España, que pueden resultar de interés en distintos niveles de educación, tanto secundaria como universitaria. De hecho, partiendo del análisis de los distintos personajes que se alternan en las obras de la autora –no solo los puramente ficticios, sino también los inspirados en la realidad social–, se pueden analizar conceptos como feminismo, machismo o antisexismo, que son temas internacionales y no relacionados con un país determinado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Odette. *Old Music Island*. Ciudad de México: Etalcontenidos, 2018.
- ALONSO, Odette. *Palabras del que vuelve*. La Habana: Casa Editora Abril, 1996.
- BLOOM, Harold. «An elegy for the canon». En *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Co., 1994, pp. 15-41.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.

- DEL AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, José Manuel. *Literatura infantil: Teoría y práctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Cómo leer literatura*. México: Paidós, 2017.
- FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa (ed.). *La identidad en el mundo hispano: igualdades y desigualdades en los siglos XIX, XX y XXI a través de diversos textos*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2019.
- FOWLER, Alastair. «Genre and the literary canon». *New Literary History*, 1979, 11, pp. 97-119.
- FREIXAS, Laura. *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona: Aresta, 2015.
- GALA, Antonio. *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- GALA, Antonio. *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- GLANTZ, Margo. *La cabellera andante*. México: Alfaguara, 2015.
- GUIDO, Beatriz. *La caída*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- HARRIS, Wendell V. «Canonicity». *PMLA*, 1991, 106.1, pp. 110-121.
- HARRIS, Wendell V. «La canonicidad». En Sullà, Enric (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 37-60.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LANE, Rebeca. «Akelarre». *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos* [en línea], 3 de noviembre de 2014a <<http://mujeresdebolsagrande.blogspot.com/>> [19 mayo 2020].
- LANE, Rebeca. *Alma mestiza*. MiCuarto Estudios, 12 de agosto de 2016.
- LANE, Rebeca. *Canto*. Outstanding Productions. 8 de febrero de 2014b.
- MARTÍN EZPELETA, Antonio (ed.). *Usos sociales en educación literaria*. Barcelona: Octaedro, 2020.
- MERINO, Ana. *Los días gemelos*. Madrid: Visor, 1997.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE. *Panorámica de la edición española de libros 2017. Análisis sectorial del libro* [en línea]. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2018 <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/21499C/19/1>> [19 mayo 2020].
- MONTERO, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- MONTERO, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- MONTERO, Rosa. *La carne*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- MONTERO, Rosa. *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*. Madrid: Alfaguara, 2018.
- OBSERVATORIO DE LA LECTURA Y EL LIBRO. *El sector del libro en España* [en línea]. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018 <<https://www.cegal.es/wp-content/uploads/2018/05/El-Sector-del-Libro-en-Espa%C3%B1a.-Abril-2018.pdf>> [11 noviembre 2020].
- SANELEUTERIO, Elia (ed.). *La agencia femenina en la literatura ibérica y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020.

- SANELEUTERIO, Elia, y Rebeca Cristina LÓPEZ GONZÁLEZ. «El exilio como clave educativo-literaria. Una constelación literaria para adolescentes». En MARTÍN EZPELETA, Antonio (ed.). *Usos sociales en educación literaria*. Barcelona: Octaedro, 2020, pp. 99-109.
- SIMONETTI, Pablo. *Madre que estás en los cielos*. Santiago de Chile: Planeta, 2005.
- SULLÀ, Enric (ed.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- UNESCO. «Plan de acción de la UNESCO para la prioridad 'Igualdad de género' (2014-2021)» [en línea]. París: UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), 2014, pp. 1-79 <http://www.lacult.unesco.org/docc/Plan_genero_S.pdf> [11 noviembre 2020].

I.

EL YO COMO CUERPO Y ESPACIO:
TRANSGRESIÓN Y MOVIMIENTO

LA EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD EN LAS POESÍAS DE ALFONSINA STORNI

MUTSUKO KOMAI
Seisen University (Japón)

INTRODUCCIÓN

EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX, cuando en Argentina el movimiento literario alcanzaba su auge, se destacó la participación activa de los poetas. Entre ellos, el nombre de Alfonsina Storni es bien conocido, aun siendo las mujeres poetas minoría en ese momento. A partir de fines del siglo XIX el país había experimentado una modernización rápida, por la cual Buenos Aires acabó siendo foco de una transformación drástica. En la capital, la mujer argentina iba a ocupar paulatinamente un lugar cada vez más importante, pasando de una existencia marginal y objeto de las miradas de los hombres a lograr mayor subjetividad. De manera muy diferente a lo que observamos en la obra poética de otras poetas como Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, Storni selecciona «la ciudad» –frecuentemente Buenos Aires– como el escenario de sus poemas. En este trabajo se aborda la cuestión de cómo las poetas de la época fueron formando su identidad dentro de sus escrituras en el marco de la modernidad, tomando como hilo conductor la poesía de Storni. Por medio de este análisis, se podrá ver el proceso de transformación de sus escrituras según el momento en que fueron creadas.

En el célebre estudio realizado por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (2000), se aclara que tradicionalmente la literatura occidental era sumamente patriarcal, porque solo los hombres se dedicaban a la creación literaria. Como consecuencia, retomando el marco teórico *Anxiety of Influence* de Harold Bloom (1973), las escritoras

enfrentaron desafíos y crearon sus obras bajo la influencia de la ansiedad sobre la creación literaria. Sin embargo, Gilbert y Gubar no toman la teoría de Bloom para aplicarla simplemente a la situación de la escritura femenina: «Thus the ‘anxiety of influence’ that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary ‘anxiety of authorship’ a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her» (Gilbert y Gubar: 2000, pp. 48-49). En las poesías creadas por Storni se encuentra, en efecto, cierta ansiedad –y a veces hasta el terror–, de manera muy parecida a lo que indican las autoras citadas.

Los estudios relacionados con Alfonsina Storni no solo se han centrado en sus obras, sino que también han tratado sobre la propia Storni; por lo tanto, ya se conoce muy bien cómo fueron cambiando sus motivaciones y, con ellas, su mundo poético. La poeta, al igual que los otros jóvenes contemporáneos, empezó a escribir sus primeros poemas bajo la gran influencia del modernismo, sobre todo de Rubén Darío. Luego de ser reconocida como poeta, publicó sus poemas en algunas revistas como *Nosotros*, pero no fue hasta pasada la corriente modernista que Storni consolidó su yo poético femenino. Estas voces poéticas definidas como mujer confesaban sus sentimientos íntimos, los cuales, en algunas ocasiones, traslucían la alegría de estar enamorada y, en otras, dejaban oír una voz de agonía, de sufrimiento por la pérdida del amor o por la cruel realidad de la vida.

Storni, en su último periodo de creación, cambió audazmente su estilo. Se acercó a la tendencia vanguardista, que desde hacía años gozaba de gran vitalidad en los círculos literarios de Buenos Aires. La poeta no solamente dejó de describir el yo poético como mujer, sino que también dejó de componer poemas amorosos o que expresaran sentimientos. En cambio, en versos libres, creó poesías con descripciones de objetos o paisajes, como el mar y la ciudad, es decir, poemas «objetivos».

En este estudio sobre las obras de Storni se analiza precisamente, a través del motivo de la ciudad, la presencia de la inquietud de la mujer escritora representada en forma de terror al encerramiento y el deseo de huir de un espacio cerrado, así como el proceso de superación de esta ansiedad con el transcurso del tiempo⁴.

⁴ La obra de la poeta se encuentra dividida en tres periodos (Phillips: 1975; Oviedo: 2001; Salomone: 2006). El primero comprende de 1916 a 1920, y constituye el momento de iniciación, periodo en el que evoluciona hacia la madurez de su obra poética, y durante el cual Storni publicó cuatro libros de poemas. El segundo periodo es de 1925 a 1926, cuando editó el quinto y el sexto libro de poemas, siendo este último el único libro de poemas escritos en prosa. Después de haber pasado unos años sin publicar ningún libro de poemas –porque la poeta se dedicó a escribir obras de teatro para la educación infantil–, en 1934 y 1938 aparecieron dos nuevos poemarios, y por ello esta etapa ha sido considerada como el tercer periodo de su creación poética.

PRIMER PERIODO DE CREACIÓN (1916-1920)

En *La inquietud del rosal* (1916), Storni no escribió muchos poemas que tuvieran la ciudad como escenario principal de la obra. Más bien, la poeta contempla a la gente humilde, generalmente mujeres que viven en la pobreza con sus niños, en el contexto de la vida urbana. Por ejemplo, en la poesía titulada «Del arrabal» (Storni: 1999a, pp. 100-101), la autora describe a los habitantes de una clase de vivienda para la gente pobre llamada «conventillo», donde la voz poética contempla, con mirada cariñosa y dulce, a un niño y a su abuela en este ambiente «malsano»: «En el cuarto aquel mezuquino / Donde todo es de miseria / Dice un poema la cuna / Que mueve al compás la abuela / El niño duerme tranquilo». En este su primer libro, Storni muestra su simpatía por los seres débiles como las mujeres y niños que viven en una situación económicamente difícil. En el poema «Por los miserables...», como el título mismo sugiere, la voz poética expresa la triste vida de una mujer pobre con sus hijos.

Estos temas sociales, como la pobreza, pronto dejaron de ser abordados en su poesía, si bien la autora pasó a tratarlos en las crónicas que publicaba en diarios y revistas. Desde su segundo libro de poemas, *El dulce daño* (1918), Storni empezó a explorar los sentimientos íntimos de las mujeres a través de voces femeninas. Ello parece alejarse de la temática urbana, excepto en un breve poema de este libro, «Cuadros y ángulos» (p. 155), en el que la poeta nos transmite sus sentimientos negativos hacia el paisaje urbano:

Casas enfiladas, casas enfiladas,
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.
Casas enfiladas.
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, cuadrada.

En el penúltimo verso se explicita que el yo poético es femenino, una hablante lírica que ve la ciudad como un lugar lleno de casas en fila. La vista de viviendas similares y ordenadas se percibe como algo inorgánico y sin vida. Esta imagen de la ciudad muestra que todo lo urbano es artificial y que solo consta de líneas rectas y ángulos. Esto contrasta con las curvas de la naturaleza, que evocan la feminidad. Podemos suponer que la poeta ve la ciudad como símbolo de masculinidad, y que la voz poética –mujer– se siente por ello presionada. Hasta aquí se ha notado que la autora aporta una imagen oscura de la urbe y que, en muchos casos, quienes sufren la pobreza o la presión son mujeres.

Sin embargo, en *Langüidez* (1920) se nos muestra la figura de una mujer hablante que tiene más confianza en sí misma y demuestra su fuerza en la vida urbana. Leamos «El obrero» (p. 240):

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
 Bien arropada bajo pieles caras
 Iba por la ciudad, cuando un obrero
 Me arrojó, como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
 La mano mía: dulce la mirada,
 Y la voz dulce, dije lentamente:
 –¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.
 [...]

 La gente que pasaba por las calles
 Nos vio a los dos las manos enlazadas
 En un solo perdón, en una sola
 Como infinita comprensión humana.

En el prólogo de este cuarto poemario, la autora había reconocido un cambio en su creación poética: «Este libro cierra una modalidad mía. Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana. Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva» (Storni: 1999a, p. 213).

En realidad, el cambio no fue tan drástico como la poeta había declarado, pero sí hubo una leve transformación. En «El obrero» se ve que la mujer se amedrenta ante unas palabras violentas –¿quizá obscenas?–, pero luego, con su comportamiento amistoso y dulce, consigue que él abandone su hostilidad para convertirse finalmente en un amigo o hermano. Esta mujer que supera con su dulzura una muestra de machismo en la ciudad representa una figura femenina nueva. Así, la ciudad se convierte en el escenario de una mujer moderna y capaz de ser subjetiva. Para fijarnos en esta transformación de la mujer, podríamos indicar que este yo poético femenino camina y se expresa libremente dentro del espacio urbano.

Dentro de las obras de este primer periodo, Storni frecuentemente manifiesta resistencia hacia los espacios cerrados. El sujeto poético –mayoritariamente femenino– reclama la libertad ante el varón que pretende atar a la mujer y encerrarla dentro de cuatro paredes. Por ejemplo, el famoso poema titulado «Tú me quieres blanca» (pp. 143-144), que se incluye en el segundo poemario (1918), expresa un sentimiento de protesta hacia los hombres que desean que las mujeres sean «blancas» y «castas». Es conocido por ser precursor de los «poemas feministas» (Rodríguez Gutiérrez: 2007, p. 97; Pleitez Vela: 2003, p. 126):

Tú me quieres alba,
 Me quieres de espumas,
 Me quieres de nácar.

Que sea azucena
 Sobre todas, casta.
 De perfume tenue.
 Corola cerrada.

La hablante del poema expresa el deseo de obtener una posición de igualdad con el hombre dentro de la relación amorosa y le reprocha su pretensión de que ella sea «espuma», «nácar» o «azucena», que con cuya blancura evocan la noción de pureza o castidad. El sujeto poético se resiste a la presión masculina y exige una relación de igual a igual. Según Morello-Frosch, «Storni sugiere así un nuevo tipo de intercambio entre iguales: dos seres completos sin ausencias ni carencias; relacionados al medio, arraigados. Propone así un intercambio equitativo que en el poema da por tierra con modelos obsoletos y con una retórica discursiva opresiva» (1987, p. 149). En este poema, el encerramiento no es concreto, sino metafórico.

Por otro lado, en «Hombre pequeñito» (Storni: 1999a, p. 189), incluido en el tercer poemario, la voz poética sufre dentro de una jaula impuesta:

Hombre pequeñito, hombre pequeñito,
 Suelta a tu canario que quiere volar...
 Yo soy el canario, hombre pequeñito,
 Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeñito,
 Hombre pequeñito que jaula me das.

La jaula podría ser una casa donde la mujer está encerrada —una jaula física—, pero a la vez, es posible considerarla como una atadura psicológica que los hombres ejercen sobre las mujeres —una jaula espiritual—. Storni protestaba diciendo que las mujeres eran forzadas a ser «el ángel del hogar», postura que se evidencia en el siguiente libro, concretamente en «Siglo xx», donde las paredes que rodean a la mujer son más materiales: «Me estoy consumiendo en vida, / Gastando sin hacer nada, / Entre las cuatro paredes / Simétricas de mi casa» (1999a, pp. 256-257). Storni utiliza la imagen de las paredes como un obstáculo social que separa a las mujeres del mundo exterior, aunque esto no corresponde con su experiencia biográfica, pues en realidad ha tenido la suerte de sentirse diferente a la «niña metida en las cuatro paredes de su casa»:

Usted comprenderá que una persona como yo, que se ha puesto en contacto con la vida de un modo tan directo, de un modo varonil, digamos, no podía vivir, pensar, obrar, como una niña metida en las cuatro paredes de su casa; y mi literatura ha tenido que reflejar esto, que es la verdad de mi intimidad; yo he debido vivir como un varón; yo reclamo para mí una moral de varón. [...] no hago más que anticipar a la mujer que vendrá. (Storni: 1999b, p. 1107)

La descripción de los espacios cerrados en las obras creadas por mujeres es un tema que ya había sido tratado por Gilbert y Gubar: «Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society» (2000, pp. 1-2). Bajo la sociedad patriarcal, las mujeres que eligieron crear literatura lo hacían en condiciones difíciles. También Elaine Showalter dice sobre las novelistas inglesas del siglo XIX: «the repression in which the feminine novel was situated also forced women to find innovative and covert ways to dramatize the inner life, and led to a fiction that was intense, compact, symbolic, and profound» (1977, pp. 27-28). A pesar de que Showalter habla sobre novelas, su análisis podría aplicarse también a la poesía. Por lo tanto, podemos decir que en las obras literarias de la época se repetían las imágenes de encerramiento o reclusión. Desde este punto de vista, es importante destacar que en las poesías de Storni empezaban a aparecer mujeres que, por su propia voluntad, salían de un lugar encerrado hacia escenas de la gran ciudad.

SEGUNDO PERIODO DE CREACIÓN (1925-1926)

Sobre su quinto libro de poemas, *Ocre* (1925), en un artículo publicado en un periódico de España la autora comentó que hay en él «exceso de razonamiento y una antipática ironía» (Storni: 1930, p. 331). En efecto, encontramos poemas como «Olvido» o «Encuentro», cuyo escenario es una ciudad donde el sujeto poético femenino tropieza con su exnovio y consigue no perder la calma:

Lo encontré en una esquina de la calle Florida
 Más pálido que nunca, distraído como antes.
 Dos largos años hubo poseído mi vida...
 Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.

Y una pregunta mía, estúpida ligera,
 De un reproche tranquilo llenó sus transparentes
 Ojos, ya que le dije de liviana manera:
 —¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?

Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle. (Storni: 1999a, p. 288)

Aquí no solamente se nota la ironía dirigida al hombre, sino que también se ve que la mujer obtiene fuerza y tranquilidad con respecto a un hombre que había tenido «poder» sobre ella; consigue herirlo y desarmarlo de tal modo que acaba huyendo. Como sugiere Moraña (2008), el hombre acaba convertido en «metonimia»⁵. Además, aunque la amarillez de su dentadura connota una vida malsana y

⁵ «El hombre, centro del amor perdido, se transforma y regenera a lo largo del texto como metonimia: es palidez, dientes amarillos» (Moraña: 2008, p. 81).

una salud débil, ella lo mira despreocupada y sin sorpresa. Al igual que en el poema «El obrero», aquí también la mujer se comporta teniendo confianza en sí misma dentro del escenario urbano. Y no podemos olvidar que estos sujetos femeninos que se trasladan libremente por la ciudad, acción que en Argentina no fue permitida a las mujeres de la clase media y alta hasta el siglo xx, ya no sienten temor al encerramiento: «En ese paisaje ya no hay lugar para heroínas llorosas sino para mujeres que conocen el terreno que pisan» (Moraña: 2008, p. 81).

TERCER PERIODO DE CREACIÓN (1934-1938)

En su séptimo poemario, *Mundo de siete pozos* (1934), se manifiestan nuevas transformaciones en la forma de escritura de Storni: no solo la mayor parte de los poemas son en verso libre, estilo que la autora empezó a adoptar en sus obras a partir del año 1927, sino que también cambian los temas. En el libro hay dos secciones tituladas respectivamente «Motivos del mar» y «Motivos de la ciudad». En esta segunda parte, que consta de trece poemas, es posible percibir la perspectiva oscura del yo poético hacia el entorno urbano.

Esta mirada del yo poético que observa la ciudad parece ser triste. Al respecto apunta Alicia Salomone:

En términos generales, puede afirmarse que la ciudad que emerge en los poemas de Alfonsina Storni, a diferencia de esa urbe bulliciosa de las crónicas, que está poblada de personajes con los que la hablante entra en contacto, se dibuja como un espacio mucho menos amigable y risueño. Poblada de una multitud de seres anónimos que deambulan por sus calles, con quienes la hablante parece no poder comunicarse, la ciudad se configura en la escritura como un *locus* donde domina la soledad y el desencuentro, cuando no la injusticia y la miseria sorda; un ámbito donde se abre paso una *deshumanización* que parece echar por tierra las mejores promesas de la modernidad. (2006, p. 330 [la última cursiva es mía])

Aunque en el cuarto y quinto poemarios la autora había logrado crear un sujeto femenino con libertad de salir a las calles de un ambiente urbano, en este periodo la visión del yo poético hacia la ciudad vuelve a ser tan pesimista como la de los poemas de la primera y segunda etapas. En «Momento», incluido en *Mundo de siete pozos*, el yo poético observa la ciudad como si fuera un osario:

Una ciudad hecha de huesos grises
se abandona a mis pies.
Como tajos negros,
las calles
separan el osario, lo cuadriculan,
lo ordenan, lo levantan.
En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,
no tengo un ser amado... (Storni: 1999a, p. 373)

En las primeras dos estrofas, la ciudad se asocia no solo con los colores oscuros, negro y gris, sino también con la muerte. Los huesos grises pueden ser vistos como las figuras de los habitantes de la ciudad, que carecen de un ánimo vívido y evocan el hormigón y los edificios inorgánicos de color grisáceo. La perspectiva de la hablante desde la cual ve la ciudad como un osario es pesimista y desesperanzada. La voz agónica del yo poético se percibe en uno de los versos de la tercera estrofa: «En la ciudad, erizada de dos millones de hombres, / no tengo un ser amado...». El contraste que se muestra entre la gran cifra de «dos millones» y la otra mínima, «no tengo un ser amado», enfatiza la soledad y la tristeza del yo poético.

El poema siguiente, titulado «Calle» (pp. 373-374), contiene también una imagen lúgubre:

Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un escalofrío
en los zaguanes?
¿Un poco de terror
en la blancura ascendente
de una escalera?

Se repite la imagen gris de la ciudad y, además, sentimos el terror del yo poético que camina por las calles. Estas son anormales desde el comienzo, no solo por el color, sino también porque se representan los callejones con bocas abiertas, como si fueran «trampas conductoras a las catacumbas humanas». No se siente la existencia humana, y lo que se percibe es solamente una sensación fúnebre. José Miguel Oviedo explica: «aquí el *yo* reaparece, sobrecogido por un sentimiento de amenaza y terror por algo desconocido. La sensación de urgencia, ansiedad y alienación está comunicada con inmediatez; en el tráfigo callejero» (2001, p. 263). Y sus biógrafos Nalé Roxlo y Mármol aclaran el estado de la autora en esa época: «En 1930 el espíritu de la poetisa pasa por uno de esos malos trances. Se siente el centro de una vasta confabulación. En todo ve signos de una especial hostilidad» (1964, p. 129). Sin duda, se refleja en su obra el victimismo que padeció la propia poeta.

La rápida urbanización que experimentó Buenos Aires trajo como consecuencia la concentración demográfica, el aumento de los edificios y las casas, y la difusión de la red telefónica y de los tranvías. Aunque hubo poetas que tratan sobre la nueva infraestructura dentro de sus obras sin tener una visión negativa –por ejemplo, Oliverio Girondo, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), traza el paisaje urbano de la gran ciudad con una visión objetiva y humorística–, los nuevos

medios de transporte impactaron en Storni de otra manera, como se ve en «Un tranvía», poema escrito en 1927:

Sobre dos vías de luna
se mueve
el feo animal
de hierro y madera.
[...]
Monótona y antipática,
su voz metálica
nos invita a aceptar
el destino. (Storni: 1999a, p. 538)

Frente a su apuesta, en su cuarto y quinto libros, por un sujeto poético femenino fuerte, inteligente y a veces irónico, que se movía libre y seguro por la ciudad, en esta tercera y última etapa de su creación, Storni vuelve a ver en el entorno urbano solamente soledad y tristeza. Ahora, salvo algunas excepciones, los sujetos poéticos femeninos casi han desaparecido de los poemas, que el yo poético comunica sin que se defina su sexo. No obstante, es curioso que en estos libros el sujeto ya no expresa ansiedad por el encerramiento⁶.

Como se ha dicho, en esta última etapa Storni transformó su estilo de creación, no solamente en cuanto a la forma, sino también con respecto al contenido, acercándose a la corriente literaria vanguardista, que desde hacía varios años atraía a los jóvenes artistas bonaerenses. En 1924 había empezado a publicarse la revista *Martín Fierro*, en la que se pretendía renovar el arte en América Latina⁷. Storni no participó en ella, más bien se convirtió en un foco de burla y de caricatura por parte de los martinfierristas, tales como Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde o Córdova Iturburu⁸. La mayor parte de los miembros de la revista aceptaba la corriente van-

⁶ Su sentimiento de liberación se expresa más claramente en los poemas que tienen el mar como escenario. El sujeto poético considera el mar como un lugar de refugio y, ocasionalmente, un espacio fantástico donde desaparece el límite entre la vida y la muerte. En contraste con el mar, la ciudad nunca toma tal significado.

⁷ Sus objetivos se leen en la manifestación que apareció en el número cuatro de la misma, «*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión». Esta manifestación era anónima, pero en un estudio se indica que el autor fue Oliverio Gironde (Schwartz: 2002, pp. 142-143). También podemos saber el ambiente o el aire que predominaba entre los jóvenes literatos del momento por las palabras de Córdova Iturburu: «La idea del periódico nos entusiasmó. [...] Escribíamos bastante en esa época, andábamos siempre con la memoria y los bolsillos llenos de versos y no contábamos con mayores oportunidades de publicación. Un vago descontento de lo que se hacía en el país y una difusa necesidad de algo nuevo nos animaban» (*RMF*: 1995, p. X).

⁸ Algunos escritores contemporáneos masculinos de vanguardia detestaron las obras en las que se manifestaba la voz femenina. Borges, por ejemplo, escribe en *Proa*: «¿Acaso no nos basta, en una

guardista literaria del ultraísmo, que Borges había traído de España⁹. Storni cuenta, en una entrevista con Díaz-Plaja (1975, p. 143) que este movimiento «pretende negar el accidente humano; yo no lo estimo en este aspecto. Yo acepto, en cambio, toda la evolución formal de los jóvenes, siempre que bañe su obra un chorro de humanidad». En cambio, el filósofo español Ortega y Gasset explica en su artículo «La deshumanización del arte» que el carácter del arte del momento era «la deshumanización», en comparación con el arte preferido por «la mayoría de la gente»:

Hay, ante todo, una cosa que conviene precisar. ¿A qué llama la mayoría de la gente goce estético? ¿Qué acontece en su ánimo cuando una obra de arte, por ejemplo, una producción teatral, le «gusta»? La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón. (2005, p. 52)

Aunque en algunos estudios precedentes, como el de Rachel Phillips (1975, p. 91), se indica que en las obras posteriores de Storni se encuentran coincidencias con la idea de «La deshumanización del arte», en sus creaciones la escritora se dirige completamente hacia lo humano. Storni observa la ciudad con una perspectiva pesimista, porque, según lo expresado en sus poemas, para la autora el paisaje urbano en plena modernización carecía de humanidad. Especialmente en las obras de su última etapa de creación, la ciudad, representada en muchas ocasiones por el color gris, es el símbolo de la muerte. Aunque adoptó un nuevo estilo utilizando versos libres y temas diferentes a los tratados en sus obras anteriores, resulta evidente que la opinión de Storni no coincidía exactamente con las ideas ultraístas¹⁰. Sus poesías,

muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías. La sentenciosidad, la metáfora, la sencillez, la complicación, el metafisiqueo, el ritmo y hasta la rima (que no es propiamente más que un retruécano, que una casualidad verbal) son herramientas de belleza [...]. El sujeto es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Norah Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. Nydia Lamarque lo maneja con instintiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni» (Borges: 1925, pp. 50-51).

⁹ Los elementos que declaró Borges son los siguientes: «1.º—Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2.º—Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles. 3.º—Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4.º—Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia» (Borges: 1921, p. 468).

¹⁰ Sin embargo, algunos estudios apuntan que en las obras de Storni que tienen tendencias vanguardistas se pueden observar algunas coincidencias: «En relación con la poesía argentina del siglo xx, la conversión de Alfonsina al vanguardismo mira más hacia atrás que hacia adelante, más hacia el arte que hacia la vida, más hacia el pasado ultraísmo que hacia el neorromanticismo por venir» (Fernández Moreno: 1959, p. 274).

aunque mostraban un cierto acercamiento hacia la vanguardia, surgían de la propia fuente creativa de la autora.

CONCLUSIÓN

La representación de la ciudad en las poesías de Storni es uno de los elementos en los que se refleja la evolución de la autora en cada periodo, aunque a veces también es posible notar la presencia de la misma imagen que había trazado en sus obras anteriores. En algunas, es destacable que el género masculino y la ciudad quedan relacionados. Posiblemente Storni ve, a través del escenario de las grandes ciudades, el reflejo de los hombres amenazantes que dominan la sociedad. Esta idea se expresa como el terror a ser encerrada que aparece reiteradamente en sus poemas. Por ejemplo, en «Tú me quieres blanca», el novio que le pide a la mujer que sea «blanca» y «casta» es un símbolo del sistema social patriarcal del momento. Y en el poema titulado «Hombre pequeñito», el sujeto se resiste a ser encerrado en una jaula por parte del amado.

Sin embargo, la imagen de la ciudad en sus obras, en su primer y segundo estadio de creación, parece ser superada posteriormente por la figura del sujeto poético femenino moderno e ideal. Esto puede verse en los poemas analizados, como «El obrero» y «Encuentro». En este último, tal vez el sujeto sea demasiado irónico, pero igualmente nos muestra el poder de control sobre sí mismo.

Storni se enfrenta a una sociedad dominada por el sistema patriarcal, empresa que también se evidencia en sus artículos para diarios y revistas, en los que escribía insistentemente en contra de la desigualdad de la ley o de la sociedad contemporánea de las primeras décadas del siglo xx. Como mujer, ella tenía que mostrar fuerza en sus poemas y, sabiendo muy bien que cumplía un papel necesario, lo asumió. Beatriz Sarlo, comparándola con Norah Lange —a la que los poetas vanguardistas no ocultaban su elogio—, observa: «Alfonsina escribe lo que Norah Lange borra: escribe, en efecto, lo que se prohíbe y se reprime» (Sarlo: 2003, p. 82)¹¹.

Por el contrario, en sus poemas en versos libres el paisaje urbano se muestra triste y desolado, y la voz poética, cuyo sexo no queda definido, se siente amenazada por la ciudad, a la que describe con la metáfora del osario. Esta tendencia indica que Storni desiste de asignarle un género no solamente al sujeto poético,

¹¹ Norah Lange vivía en la casa de su familia y sus padres no le permitían salir para participar en las reuniones nocturnas de escritores. En el siguiente episodio es posible observar las diferencias que existen entre las dos escritoras: «Cuenta Norah Lange que en una de sus reuniones habituales en la casa de la calle Tronador, adonde iban todos los escritores de la época, jugaron una tarde a las prendas. El juego consistió en que Alfonsina y Horacio [Quiroga] besaran al mismo tiempo las caras de un reloj de cadena, sostenido por Horacio. Éste, en un rápido ademán, escamoteó el reloj precisamente en el momento en que Alfonsina aproxima a él sus labios, y todo terminó en un beso. Norah añade que el episodio disgustó a su madre» (Quiroga: 1942; cit. en Delgado: 2010, p. 111).

sino también al entorno, como había hecho previamente. Al mismo tiempo, desaparece en sus obras el terror al encerramiento, aunque nunca abandonó su oscura visión de la ciudad. Según sus palabras, la sensación de repugnancia que sentía por la ciudad estaba basada en la falta de humanidad, que era también un reflejo de la falta de humanidad presente en el mundo literario, tanto en el movimiento vanguardista como en el de los martinfierristas. Aunque ella nunca dejó de ocultar el sentimiento de incomodidad que sentía con respecto a la ciudad, en su última etapa de creación escribió sobre su terror por ella, y creó obras que enfrentaban este temor y lo expresaban con franqueza. Esta misma postura «humana» es la fuente de sus tan originales creaciones.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación fue realizado bajo el apoyo de JSPS KAKENHI «Grant-in-Aid for Early-Career Scientists» (ref. 19K19344).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOOM, Harold. *Anxiety of Influence*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- BORGES, Jorge Luis. «Nydia Lamarque». *Proa*, 1925 (año 2), 15, pp. 50-51.
- BORGES, Jorge Luis. «Ultraísmo». *Nosotros*, 1921 (año 15), 39. 151, pp. 466-471.
- DELGADO, Josefina. *Alfonsina Storni: una biografía esencial*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. «Charla con Alfonsina Storni». En *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1975, pp. 147-150.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. «Situación de Alfonsina Storni, Santa Fé, Librería y Editorial Castellví, 1959». En GARCÍA, Carlos, y Dieter REICHARDT. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 273-278.
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- GIRONDO, Oliverio. *Obra*. Buenos Aires: Losada, 2002.
- MORAÑA, Ana. «Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad». *Letras Femeninas*, 2008, 34.2, pp. 67-86.
- MORELLO-FROSCH, Marta. «Tradición y modernidad en Alfonsina Storni». *Río de la Plata: Culturas*, 1987, 4-6, pp. 141-151.
- NALÉ ROXLO, Conrado, y Mabel MÁRMOL. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Universitaria, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José. «La deshumanización del arte». En *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- PHILLIPS, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books, 1975.
- PLEITEZ VELA, Tania. *Alfonsina Storni: Mi casa es el mar*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- QUIROGA, Horacio. *Cartas inéditas*. Montevideo: Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios, 1942.
- Revista Martín Fierro 1924-1927 (RMF)*. Edición Fascimular. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena. *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- SALOMONE, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, Textos programáticos y críticos*, Fondo de cultura económica, México, 2002.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- STORNI, Alfonsina. «Autodemolición». *Bolívar*. Tomado por *Repertorio Americano*, 1930 (año II), 21, p. 331.
- STORNI, Alfonsina. *Obras Poesía, Tomo I*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999a.
- STORNI, Alfonsina. *Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro, Tomo II*. Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999b.

ESTE NO ES MI TERRITORIO. EXPERIENCIA MIGRATORIA FEMENINA A TRAVÉS DE LA POESÍA DE ANA MERINO

ALFONSO BARTOLOMÉ
University of Nebraska-Lincoln (Estados Unidos)

INTRODUCCIÓN

EL VIAJE ES, sin lugar a dudas, el tema principal en la poesía de Ana Merino. La autora ha señalado la importancia de esta idea en diversas entrevistas: «Mi literatura está construida a través del viaje», «yo existo gracias al viaje», «soy un ser viajero por naturaleza» (Lechín: 2017). A pesar de que ella ha manifestado sentirse cómoda en cualquier sitio y que sus versos intentan transmitir esa sensación al lector (Araguas: 2000, p. 154), su poesía no parece reflejar este sentimiento, pues a través de su obra se puede intuir un fuerte desarraigo, soledad y frustración como consecuencia del desplazamiento.

Merino ha publicado un total de nueve libros de poesía y sus poemas han aparecido en más de treinta antologías, algunos de ellos traducidos al inglés, alemán, esloveno, holandés o búlgaro, entre otros idiomas. Como experta en novela gráfica, a la que dedicó su tesis doctoral, ha trabajado como comisaria en varias exposiciones sobre cómics. Asimismo, ha publicado obras de ficción como teatro o novela juvenil, y en 2010 fundó un proyecto de literatura creativa en Iowa, ciudad en la que actualmente reside y trabaja.

De la misma manera, la creadora madrileña ha recibido numerosos premios en su dilatada carrera —el último de ellos, el Nadal, por su novela *El mapa de los afectos* (2020)— y se está convirtiendo por méritos propios en una autora consagrada en el panorama literario español. Con su poemario *Preparativos para un viaje* (1995),

ganó el prestigioso premio Adonáis, siendo esto algo notable no solo por la importancia de este galardón, sino también debido a su juventud, conseguido cuando apenas tenía 23 años. Asimismo, recibiría el premio Fray Luis de León por *Juegos de niños* (2003) y el premio Accésit Jaime Gil de Biedma por *Curación* (2010). Ana Merino se dedica a la creación literaria y sobre todo a la poesía desde muy joven. Aquí se podría hablar de una especie de «linaje literario» en la autora (López-Vega: 2014), puesto que su padre, José María Merino, también ejerce este oficio.

Mi tesis principal en este trabajo es probar que la escritura poética de Merino encarna, construye y negocia su posición como emigrante en un contexto cultural nuevo, encontrándose en lo que Homi Bhabha (1994) ha denominado «espacio intersticial» o «tercer espacio». Ambos conceptos rompen la idea de cultura como algo homogéneo y auténtico, demostrando que la hibridez es algo inherente en las culturas (Nasarre Lorenzo: 2013, p. 84). El sujeto migrante se convierte en una persona desarraigada como consecuencia del viaje, es decir, un ente que no es ni de aquí ni de allí. Sin embargo, sorprendentemente se transforma en un individuo fronterizo nuevo que a su vez forma parte de ambos mundos (Bhabha: 1994, p. 28). Este ser liminal sufrirá una mutación debido a su ubicación en el borde de dos culturas, que le llevará a una existencia angustiosa y apesadumbrada. Este novedoso enclave y el desarrollo de un sujeto migrante original se analizarán mediante términos que consideramos esenciales, como son la alienación, la infancia, la soledad, el desarraigo, la idea de retorno o la muerte, entre otros.

En este capítulo se estudian tres poemarios que reflejan la dolorosa experiencia migratoria femenina en ese espacio fronterizo. El primero de ellos, *Preparativos para un viaje* (1995), nos va a servir como punto de partida, puesto que es un libro en el que se refleja el viaje iniciático tanto físico y geográfico como mental. El segundo, *Los días gemelos* (1997), ofrece, de una forma más abundante, la experiencia femenina en el extranjero, en este caso en Estados Unidos. El tercer y último libro es *La voz de los relojes* (2000), con poemas que reflejan el día a día y la rutina lejos del hogar primario. Con estos tres trabajos de claro corte intimista, la autora hace hincapié en el dolor de la experiencia migratoria femenina, relatando su propia experiencia y las causas de esta, algo que debe analizarse teniendo en cuenta que el género es un factor crucial para comprender las causas y consecuencias de la emigración (Piper: 2008, p. 1).

ALIENACIÓN, IDENTIDAD Y OTREDAD: EL VIAJE HACIA UN NUEVO YO

Si partimos de la definición del filósofo de origen surcoreano Han Byung-Chul, alienación es la sensación de extrañeza como sentimiento fundamental, donde la persona es extraña al mundo, extraña a las demás personas e incluso a sí misma (2018, p. 36). Esta sensación se revela en la mayor parte de la poesía de Merino; así,

en *Preparativos para un viaje*, libro engendrado por la autora durante su estancia de un año en Groninga, se produce el abandono del lugar de origen, en este caso España, para estudiar en Holanda. La experiencia migratoria es esencial a la hora de analizar estos poemas en la medida en que los factores sociales y culturales son claves en el desarrollo psicológico de las personas (Espín: 1999, p. 15).

Como afirma el crítico José María Naharro-Calderón, *Preparativos* marca un momento de transición en el que la voz poética parece despedirse del pasado, a menudo de forma nostálgica (1998, p. 124). Ya en el título se focaliza el hecho de prepararse, mentalizarse o, mejor aún, disponerse física y mentalmente para el viaje. Este desplazamiento «es una metáfora de cambio; pero no ya solo el viaje como algo físico, sino como un proceso que va a condicionar lo emocional» (Sánchez: 2008, p. 29). Un primer «viaje» que también forma parte del título del libro y que refleja el abandono del antiguo yo, porque no se trata solo de un viaje de carácter espacial o geográfico, sino también identitario y temporal.

El desplazamiento es, al mismo tiempo, introspectivo (Peña: 2006, p. 380), como lo van a ser también en *Los días* y *La voz*, todos ellos con un fuerte carácter reflexivo. Como declara la propia autora, «Este libro se hizo con el anhelo de un viaje que prometía redimirme de las inseguridades de mi primera juventud» (Merino: 2013, p. 13). Si intentamos analizar sus palabras, podemos deducir que este viaje a Europa que inicia como estudiante no es solo geográfico, sino que también conduce a la madurez, es un viaje a través de la escritura poética que va dejando atrás un tiempo pasado, produciéndose así un desdoblamiento o proyección hacia un mayor conocimiento de sí misma. Como indica el estudioso Antonio Gómez-López Quiñones, «La presencia del desplazamiento físico [se produce], no sólo como realidad vital sino como metáfora epistemológica» (2003, p. 848), es decir, como parte fundamental de conocimiento.

Asimismo, este poemario sirve como terapia para la escritora: «Si algo me asustaba o me dolía intentaba conjurarlo con un poema que neutralizase mis angustias» (Merino: 2013, p. 14). Y es mediante esta terapia como la autora continúa preparándose para su travesía, en que la poesía funciona «como un idioma paralelo» (p. 13). La escritura representa una especie de salvavidas: «La poesía fue mi mejor refugio. En cierta forma me ayudaba a conjurar mis miedos» (Merino: 2017, p. 509). A través de la poesía la escritora indaga en el yo mismo, o incluso en otro yo que va formándose, aunque todavía impregnado del antiguo. Como veremos, la poesía de Merino intenta «penetrar el mundo en el que habitamos... y descifrar sus misterios» (Casas: 2004, p. 66), es decir, es una poesía que ahonda en el yo y que a menudo nos revela su estado de ánimo.

Los poemas pertenecientes a *Preparativos* reflejan una especie de frontera entre el yo adolescente y el maduro, se produce un movimiento pendular de un lado a otro, donde las identidades no se presentan como una categoría monolítica fija (Bhabha: 1994, p. 3), sino como entidades fluidas. Ya la misma autora nos cuenta

al comienzo del poemario de qué forma la Ana Merino del presente no es capaz de reconocer como propios sus poemas, en parte debido al lapso temporal, pero también a esa transformación en un nuevo individuo: «Y aunque soy yo la que los fue construyendo paladeando palabras nuevas, ahora los miro con una extraña desconfianza» (Merino: 2013, p. 14). Hay una otredad y alienación debido a que la autora no es capaz de reconocerse en su propia escritura. Y aunque obviamente ambas mujeres, la joven y la madura, tienen mucho en común, también empieza a haber una distancia insalvable entre ellas. Apunta al respecto el antropólogo Victor Turner: «Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between» (1969, p. 95).

Es de esta manera como se ha producido el inevitable desdoblamiento: «Mi mirada se ha desdoblado y puedo ver desde fuera a una joven impulsiva tratando de ordenar sus sentimientos» (Merino: 2013, p. 14). Podemos apreciar un cambio o evolución en la identidad del sujeto lírico o, como señala Gómez-López, «la trayectoria apunta a una maduración estética e ideológica» (2003, p. 847). Una propulsión identitaria como consecuencia del viaje geográfico, tanto exterior como interior, realizada a través y con la compañía de la escritura. Este desdoblamiento identitario o identidad híbrida hace que se produzca una multiplicidad de voces (Álvarez: 2016, p. 214) de los diferentes yoes de la voz poética. Esto da como resultado la polifonía de un sujeto transitorio con una identidad descentralizada.

El abandono de parte de su vida pasada y, por tanto, de su yo e identidad antiguos, se hace así patente en la poesía de Ana Merino. Como comenta Gómez-López, «El momento preciso de la marcha es representado como esa ruptura de la efímera pero intensa felicidad infantil» (2003, p. 850). De esta manera se puede leer en el poema: «Y dejaré tras de mí / olor a naftalina en cada armario / y morirán las polillas en los libros / y guardaré sus alas cuando vuelva» (Merino: 2013, p. 19). En este caso en concreto, la voz poética se da cuenta de que está abandonando algo, de que deja atrás algo irrecuperable. Al mismo tiempo, el viaje significa regreso, horizonte siempre presente en el migrante: «guardaré sus alas cuando vuelva». El viaje es el abandono de una parte de uno mismo para convertirse en algo diferente, como hace la crisálida con el capullo, analogía del antiguo yo, al que en realidad no se puede regresar: «¡Cuánto daría por volver a ser aquella jovencita que escribía estos versos!» (p. 15).

La otredad es causa directa de su sufrimiento y soledad, ambos consecuencia del viaje. En el poema «Carnaval» leemos: «He pensado en cómo ser / y no soy capaz de ser yo / sin disfrazarme» (p. 43). Algo similar ocurre si seguimos leyendo, donde la alienación y el sentimiento trágico se expresan como resultado de la falta de reconocimiento: «Pero nadie me recuerda / y en mi tristeza / se olvidan las palabras; / y no soy / ni tan siquiera mi voz me pertenece» (*ibidem*). La alienación de la voz poética nos parece abrumadora porque esta es incapaz de reconocerse. Es relevante destacar el verso: «y no soy», donde se produce una negación de la propia identidad como secuela del viaje.

El exiliado siente nostalgia, sentimiento de ruptura vital y desarraigo, según recoge Cordero (1996, p. 141); aunque la cita se refiera específicamente al exilio, estas sensaciones también se manifiestan de forma clara en la poesía de Merino. Sin duda alguna, la emigración muchas veces es sinónimo de dolor, y en su escritura encontramos esto de manera frecuente como consecuencia de la experiencia migratoria femenina. En el poema anteriormente citado, «Carnaval», esta soledad y dolor se ven claramente reflejados: «Y es Carnaval un viernes por la tarde; y hoy nadie me espera» (Merino: 2013, p. 44). El carnaval, que debería ser tiempo de alegría y regocijo, se convierte en un día triste y solitario en la voz de la poeta. Como muy bien indica la investigadora Josefa Álvarez Valadez, la soledad es su ineludible compañera (2016, p. 220).

En el siguiente poema, titulado «Desamor», encontramos de nuevo ese desamparo: «Sobre el dolor de estar / y no ser querido / pongo el mantel y espero la cena» (Merino: 2013, p. 47). Esta soledad tiene mucho que ver con la pérdida de identidad y esa alienación que Ana Merino sufre como mujer migrante. Así lo vemos reflejado al final de este poema: «Sobre el dolor se quejan mis manos / y yo me olvido, no existo» (p. 48). De nuevo tenemos esa negación de la identidad y la alienación al verse invisible en tierra ajena, en ese tercer espacio denominado por Bhabha, en este caso intensificado por un engaño amoroso. También en «Nacimiento» encontramos una poesía llena de dolor y tristeza que muestra el desamparo femenino en la experiencia migratoria: «Me reconozco siendo un roble... / lleno de pequeños insectos / habitando cada grieta y partido por el rayo» (p. 81). El último verso es impactante porque parece conectar incluso con una muerte ontológica, reforzada por la analogía con la naturaleza, tan frecuente en la autora (Sánchez: 2008; 2017).

El poema continúa con el mismo tono pesimista: «Abandono mis brazos al otoño / y dejo que el viento me corte las venas» (Merino: 2013, p. 81). Ambos versos muestran apatía y desidia, decidiendo resignarse a lo que le depare el futuro sin ni siquiera intentar hacer nada por cambiarlo. Como manifiesta el filósofo francés Paul Ricoeur, «el sufrimiento consiste en la disminución del poder de actuar» (2019, p. 94), y en este caso se insiste nuevamente en la soledad, tristeza e invisibilidad en la mujer que abandona su país «para volver a llorar lágrimas mudas» (Merino: 2013, p. 82). Alicia Mira Abad y Mónica Moreno Seco observan que la invisibilidad es clave en la emigración porque «la presencia de las mujeres ha despertado poco interés, probablemente porque se consideraba minoritaria» (2010, p. 2).

El hastío, la soledad y la invisibilidad son consecuencias directas de esa alienación que sufre el yo poético al encontrarse en ese espacio intersticial denominado por Bhabha. En el poemario *Los días gemelos*, Estados Unidos como lugar de acogida no parece cumplir las expectativas deseadas: «Y estar indefensa, aprendiendo a mudarme de casa, / a pintar la habitación y a distinguir los días» (Merino: 1997,

p. 13). El sujeto lírico se siente indefenso, pero es consciente de que debe sobrellevar su rutina en el país de destino y tratar de darle sentido a su vida, debe saber pintar «su» habitación, es decir, aprender a habitar ese espacio ajeno e intentar adaptarse a su nueva existencia. El poema «Paloma» describe nuevamente la dureza del nuevo lugar: «Traían en sus picos / pedazos de la ciudad muerta» (p. 20). Esta ciudad aparece como algo inerte y lúgubre, algo sin vida. El hecho de que sean las palomas las que traigan este mensaje es algo significativo, puesto que generalmente se asocian con la pureza por su color blanco y como símbolo de paz en la cultura occidental.

El vivir fuera del país se hace muy difícil y estos «días gemelos», entendidos como la vida diaria en Estados Unidos, son muy complicados de habitar: «Un comienzo sin voz en una hoguera / y un día repetido por la misma tristeza» (p. 21). La tristeza es algo constante en la nueva rutina diaria. Toda esta pesadumbre, aislamiento e invisibilidad llevan a la voz poética a una alienación o no reconocimiento identitario que se debe a su presencia en un territorio liminal, donde se produce una fragmentación del yo. Un sentimiento similar lo encontramos al final del poema «Nagasaki en cada aniversario»: «Desconozco mi lugar en la penumbra / de los días desiertos. / Me sorprende amarrada a la amargura / de los sueños opacos» (p. 26). La voz lírica se siente fuera de lugar o dislocada, donde la penumbra simbolizaría el nuevo país o su yo íntimo y esos días desiertos hacen alusión a la nueva y dura rutina diaria de la mujer migrante. Según Silvia Pedraza, la invisibilidad es un tema importante con respecto a la migración femenina porque esta ha sido ignorada y se ha visto siempre como algo secundario (1991, p. 306).

Algo similar ocurre en su tercer poemario, *La voz de los relojes*, donde encontramos los versos: «No siento la patria, / ninguna historia se escribe con mayúsculas, / sólo un susurro extraño / de ventilador y horas inmóviles» (Merino: 2000, p. 9). El hecho de haber pasado ya un tiempo más prolongado en Estados Unidos hace que el yo lírico de la autora no sepa a qué espacio geográfico pertenece. Hay un sentimiento de no-pertenencia, una sensación apátrida. La identidad se entiende como algo no unidireccional, sino poliédrico, donde la persona se nutre de diferentes circunstancias y experiencias a través de las cuales construye su ser, así produciendo también una especie de transición de patrias. Estos viajes relatados bajo la forma de la subjetividad femenina no limitan a la mujer a una sola perspectiva (Álvarez: 2016, p. 232), sino que convierten la identidad de la voz poética en algo mutable e impreciso (Gómez-López: 2003, p. 858).

La experiencia migratoria produce una fragmentación en el yo lírico que lo confunde y lo desorienta: «Aquel ritmo frenético / de los instantes y su efervescencia / comenzó a ser corrosivo / y me partió en dos» (Merino: 2000, p. 10). El hecho de habitar espacios fronterizos causa sensaciones de ruptura. En los versos «Quedaba yo a un lado / y también quedaba yo al otro. / Una mitad de mí miraba absorta, / la otra trataba de aprender» (*ibidem*), se observa esta brecha como consecuencia de la emigración y el contacto con diferentes culturas, donde uno se siente huérfano

y el único hogar, como decía Theodor Adorno, es la escritura (cit. en Said: 2000, pp. 182-184). Esta partición del yo que aparece en el poemario *La voz* se entiende como sentimiento de otredad en el lugar que se reside: «Mi otro yo se refleja / en el escaparate / de una ciudad vacía» (Merino: 2000, p. 12). Como se puede observar en estos versos, la identidad del yo lírico padece una cisura.

Tratando de averiguar por qué es lo que es y si ella es de algún lugar en concreto, resuenan las preguntas «¿De dónde soy?», «¿Dónde está mi geografía, mi pedazo de mundo?» (p. 9). La identidad como mujer y migrante está dividida y diluida debido a su existencia dual: el país de origen y su lugar de residencia —«Quedaba yo a un lado / y también quedaba yo al otro», escribe Merino (p. 10) reflejando la ambivalencia y la partición identitaria que sufre el sujeto poético al habitar espacios fronterizos—. El hecho de no reconocerse y de sentirse extranjera de sí misma nos devuelve, como dice Teresa Caro Valverde, el retrato de un «yo mutilado» (2011, p. 294).

Observamos una paralización identitaria, donde una de las partes no funciona de manera correcta debido a ese resquebrajamiento y división: «Y estaba triste / porque el corazón / se había quedado / en la mitad inmóvil» (Merino: 2000, p. 10). Este desdoblamiento nos lleva de nuevo a ese espacio intersticial, en el que se produce una hibridez cultural en la existencia de la voz poética, un vivir «in-between» y/o entre dos mundos: la cultura heredada y la cultura experimentada. El migrante tiene como cualidad intrínseca una dualidad inherente: una es la de (e)migrante, vista desde el lugar de origen, y la otra es la de (in)migrante, tomando el punto de vista del país de destino. Sin duda, hay una identidad liminal en un espacio transitorio y heterogéneo como consecuencia del viaje.

La poesía de Merino recuerda mucho a la de algunas poetisas españolas exiliadas de la llamada generación del 27, por su similar visión tras la experiencia migratoria. De esta manera, Concha Méndez escribía en uno de sus regresos a España: «Un sueño es quien me ha traído / sin ser yo y siendo la misma» (cit. en Valender y Rojo: 2006, p. 163). Y Ernestina de Champourcín, refiriéndose a su marido también exiliado en su viaje a México, decía: «sé que roza mi hombro / otro tú diferente» (1991, p. 354). Estos son solo dos de muchos ejemplos que se pueden encontrar en la poesía escrita por mujeres en el exilio español del 39. Y aunque Merino no es exiliada, insistimos en que los sentimientos de nostalgia y de pérdida de parte de la identidad se reflejan de forma muy similar.

El hecho de no poder comprender su identidad o, al menos, no poder reconocerla de manera plena, hace que llegue en la poeta migrante la inevitable melancolía y tristeza: «Dentro de mí solo habita / un desencanto gris / de poniente perpetuo» (Merino: 2000, p. 51). Este aislamiento lleva a la voz poética a una especie de pesadumbre por no saber quién es, por no entender bien en qué consiste su persona. La identidad parece verse en una especie de decaimiento por varias razones; una de ellas podría ser el hecho de sentirse fuera de lugar en un país tan diferente al propio.

También hay una especie de resignación y madurez a la hora de afrontar el paso del tiempo, es decir, esa voz de los relojes: «No existe, / la juventud no se guarda / en ningún frasco. / No es esencia, ni sabor que perdure, / no hay nadie que nos la traiga, / que la venga a devolver / cuando se pierde» (p. 42). La voz poética se da cuenta de que el paso del tiempo es inevitable y que uno debe tratar de vivir dignamente: «Por eso, / habrá que acostumbrarse / a nuestra condición frágil y efímera / para ser dignos del tiempo y la vejez» (*ibidem*). Hay una especie de llamada a la dignidad para tratar de envejecer de la mejor manera posible. Si al comienzo de nuestro ensayo se comentaba la importancia del viaje y sus consecuencias, otro tema relevante y que todavía no ha sido estudiado con detenimiento en la poesía de Merino es el paso del tiempo o *tempus fugit* y la imposibilidad de detenerlo.

EL RETORNO NOSTÁLGICO A LA INFANCIA A TRAVÉS DE LA MEMORIA

La infancia, junto con la vida, la muerte, el (des)amor o el paso del tiempo, es otro de los temas clásicos en la poesía occidental también presente en Merino como un espacio lleno de esperanzas y posibilidades. Hay en ella «una visión mítica del tiempo pretérito que glorifica la infancia» (Gómez-López: 2003, p. 851), por eso no pierde de vista ese pasado, un refugio para ella que simboliza el hogar perdido (Sánchez: 2017, p. 32). Como declara Remedios Sánchez García, la infancia se convierte en una patria perdida (2017, p. 31). Pero no todo es felicidad en esta etapa del yo lírico: esta niñez refleja un lugar paradójico o, como decía la propia autora al describirla: «feliz pero muy llena de miedos» (Lechín: 2017).

Por esta razón, la infancia también se relaciona en Merino con el concepto de alienación. Esto se observa ya en su poema «El primer día», de *Preparativos*: «quiero volver a casa para nacer de nuevo, / beber el aire de mi infancia» (Merino: 2013, p. 21). El sujeto poético sabe que este regreso es difícil, pero aun así no se resigna e intenta ese retorno siempre presente en el imaginario del migrante. La infancia –al igual que la escritura– actúa como una especie de bálsamo para la voz poética. El sujeto lírico a través de la memoria puede intentar recuperar parte de su antiguo yo, ese yo *cuasiperdido*. Y así lo hace la autora en la segunda parte del poema: «Cobarde la memoria / nos enseña a existir» (p. 24), recordándonos que las personas solo estamos hechas de remembranza.

De igual manera, la nostalgia y el recuerdo parecen ser la solución a un presente irreconocible y desolador. De ahí que haya continuas referencias a este pasado en la poesía de Merino. En la tercera parte del poema «Desamor», que ya mencionamos, leemos: «Es un juego difícil, el de volver / cuando no hay tiempo» (p. 52). Tanto la infancia perdida como el amor desaparecido forman parte importante de ese pasado que nos recuerda quiénes fuimos y la imposibilidad de volver al antiguo yo, de regresar al pasado. La única manera de recordar quién se era consiste en rememorar

tiempos anteriores: «Algunos susurros en la memoria / son voces familiares, / *sonidos que decrecen / en cada latido*» (p. 57 [cursiva mía]). Sin embargo, estas memorias son cada vez más difíciles de recordar y se van disipando con el paso del tiempo. Como consecuencia, aparece nuevamente la alienación al ser incapaz de reconocerse: «Y todo porque *nos volvemos ajenos / con nuevas lluvias y horizontes*» (p. 58 [cursiva mía]). El no reconocimiento del yo presente y la lejanía del de la niñez producen un extrañamiento en la identidad del sujeto lírico femenino.

Esta continua vuelta al pasado es consecuencia directa del sufrimiento de la voz poética ubicada en tierra extraña, así como de su condición fronteriza. De esta manera describe el paisaje extranjero en su poema «Atardecer en un pólder»: «Este país tiene algodones en la boca / como un muerto vestido de oídos a garganta» (p. 59). La descripción del paisaje nuevamente como algo inerte no puede ser más desoladora y la poeta no duda en compararla con la misma muerte. Una muerte que se podría relacionar con la propia desaparición existencial o identitaria de la voz poética. En la continuación del poema —«ser solo estaca blanca / sujetando una tierra ficticia» (p. 60)—, la muerte se ve reflejada de nuevo en la «estaca blanca», que se podría asociar con las cruces blancas que coronan algunas sepulturas. Y la «tierra ficticia» simbolizaría el extranjero. Estas tierras ignotas no son sino «Lugares de paso», como se titula otro de sus poemas, donde se puede leer: «En cada rincón del mundo se esconde la soledad de aquellos / que al apoyar su cabeza en la piedra / olvidaron sus nombres» (p. 73). El hecho de vivir en suelo extranjero produce una alienación inevitable que le hace olvidar a uno qué y quién fue, para convertirse en un extraño incluso para sí mismo. Es relevante el hecho de que Merino en una entrevista comentó que su estancia en Holanda la disfrutó mucho (Lafuente: 1995), algo que parece contrastar con su poesía.

Esta identidad desmoronada trata de ser (re)construida a través de otras identidades similares, en este caso la de los propios familiares. De esta forma, en el poema «Nacimiento», la voz lírica intenta no perder su identidad a través del recuerdo, en un giro poético que nos lleva inevitablemente a Quevedo¹²: «Llevo a mis muertos en la voz / en el eco inconfundible de los días / guardados en pensamientos» (Merino: 2013, p. 79). La herencia identitaria parece ser algo esencial para poder recordarse a sí misma: «Así paso las tardes visitando a mis muertos / siendo espejo vivo de herencias pasajeras» (p. 80). A pesar del tiempo y de las dificultades, es capaz de recordarlos: «Reconozco a mis muertos en la honda añoranza del tiempo evaporado» (*ibidem*). El pensar en sus antepasados o en la gente que ha formado parte de su vida en un tiempo anterior hace que la voz poética pueda restaurar, al menos parcialmente, su identidad rota: «Reconozco que existo al sentirlos nombrados / y quiero que sus nombres permanezcan» (*ibidem*). El sujeto lírico al recuperar su

¹² La referencia a Quevedo viene dada especialmente por sus famosos versos «Vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos», y por la reflexión general en torno a la muerte de este autor, más insistente que otros poetas de su tiempo.

identidad también restablece la de otros seres queridos. Y todo esto sabiendo, una vez más, que uno solo se compone de recuerdos: «y aceptaré ser memoria flotando en la saliva» (*ibidem*).

Estos pensamientos, junto con la propia escritura poética, parecen ser la única vía de escape ante la desolación del presente: «Saberse vivo porque los días se anotan en agendas; / porque se desean besos imposibles / y tal vez / porque añoramos a otro que no sea nosotros mismos» (p. 86). Parece ser difícil el simple hecho de sentirse vivo, y además hay un intento de huida del propio yo. La conciencia vital se puede producir a través de la memoria: «*Yo estuve allí* / al volver... Apoyada en la memoria / y contando con los dedos / el tiempo» (p. 87 [cursiva mía]). A pesar de la lejanía y de la distancia tanto temporal como espacial, la voz poética recuerda y (re)afirma su presencia en aquel ya remoto pasado. Nuevamente, se produce un reconocimiento identitario.

La vuelta de la voz poética a la infancia a través de la memoria es un recurso habitual: «No queda rastro / de esa impaciencia ilimitada / que desbordaba los ojos de la niñez» (Merino: 2000, p. 50), aun sabiendo que ya está perdida, y que frente a esto solo hay cabida para la madurez y la resignación: «Ahora, sabemos esperar / y entender la voz de los relojes / como un susurro cotidiano» (*ibidem*). Hay un contraste entre la «impaciencia ilimitada» del antiguo yo y el actual «saber esperar». Asimismo, el hecho de que el paso del tiempo sea un «susurro cotidiano» demuestra que la voz poética comprende que el tiempo avanza de forma inevitable.

Como dice la propia autora, la infancia se describe a través de su poesía «en un espacio ambiguo de miedos y esperanzas» (cit. en Araguas: 2000, p. 154). Es importante darse cuenta de que la idea de retorno en *La voz* empieza a escasear, debido a una estancia en el país más prolongada y a que la idea del regreso definitivo a España parece esfumarse. Como indica Cordero Oliveros, la dificultad de la vuelta «es directamente proporcional al tiempo transcurrido» (1996, p. 142). Aun así, y como manifiesta el sociólogo Abdelmalek Sayad, esta noción de regreso siempre late en el migrante (2010, p. 266). Como se ha señalado ya en este ensayo, el retorno es una idea siempre presente en la persona migrante, cuyo hogar primario simboliza un lugar especial. De ahí que discrepemos de forma puntual con Sherri Grasmuck y Patricia Pessar cuando afirman, en *Between Two Islands: Dominican International Migration* (1991), que mientras los hombres están deseando regresar, las mujeres tienden a posponer su retorno (cit. en Pedraza: 1991, p. 310).

«El compromiso del regreso», en *Preparativos*, concluye: «Sólo tengo color azul entre los dedos / esperanza afónica en las palabras / y el compromiso del regreso» (Merino: 2013, p. 99). No se trata de un desplazamiento físico al origen geográfico, sino también un retorno al antiguo yo, al menos en parte, y una mirada atrás a lo que fuimos y que de alguna manera ya se esfumó. Este regreso no es solo un «compromiso» con uno mismo, sino también una «esperanza», palabras ambas usadas por la poeta, donde la infancia es símbolo de esperanza e ilusión.

Para María Elena Ramos Tovar, la emigración es un fenómeno de movimiento pendular que se sitúa entre la tristeza y la esperanza (2009, p. 37), entre el aquí y el allí, y esto se produce de forma clara y reiterada en la poesía de Merino. En el poema «En el garaje» del poemario *Los días gemelos*, leemos un contraste claro entre lo que quiso ser y en lo que se ha convertido: «Mi sombra quiso ser el infinito, / renacer con el sol, ser luz de plata. / Hoy vive derramada por el suelo, / infeliz para siempre en su derrota» (Merino: 2013, p. 39).

Este pensar en el retorno lleva a la añoranza o nostalgia, una *saudade*, como se diría en portugués, que se acrecienta a medida que uno permanece fuera de su país, o lejos de su familia y amigos. El recuerdo de los viejos tiempos, de esa patria perdida, se ve cuando dice: «Fue en aquellos días / cuando leí a Virgilio, añoré a mis amigos» (p. 65). No parece casualidad que la autora mencione a Virgilio, para quien el viaje, en la *Eneida*, supone el encuentro con otras culturas, con tierras extrañas y desconocidas. El sentimiento nostálgico aparece al mirar hacia atrás: «olvidé que esos días / también eran de verdad / y amanecí cuando el calor / tenía ya un viento frío entre los labios» (p. 66). Ese pasado se ve como algo verdadero y real, pero a la vez lejano, distorsionado y difuminado.

LA PEQUEÑA AMÉRICA

Para saber los pensamientos y sentimientos que afectan al yo lírico femenino de Merino con respecto al país donde reside, una sección muy relevante del poemario *Los días gemelos* es «La pequeña América», que representa a partes iguales la ciudad donde residió como estudiante y la zona rural que simbolizaría lo que se conoce como la América profunda —entendida como localización geográfica y como representación de valores conservadores—. De alguna forma, la cultura estadounidense representa este espacio híbrido por excelencia, lleno de ambivalencia y ambigüedad. La barrera lingüística es lo primero que el sujeto lírico evidencia —«Yo vivo en la ciudad / sin la voz de mi idioma» (Merino: 1997, p. 31)—, para después darnos una descripción lúgubre del yo poético: «Yo vivo en la ciudad / con la espalda torcida / de tanto besarla, / por no querer besar su arrugada bandera / ni entonar la canción / de sus balas» (*ibidem*). Hay un claro rechazo a lo que parece aparentar Estados Unidos para muchas personas: un país depredador, capitalista e imperialista, donde el patriotismo y las armas son una parte básica de su cultura. El tono antibelicista de la voz poética está patente en los versos anteriores, y a la vez se niega a apoyar ese patriotismo todavía latente en la sociedad estadounidense. Todas estas características parecen ser algo que el yo lírico padece y de lo que intenta no contaminarse: «Quizás hoy no me arañe / su escondido cinismo, ni me silbe su rabia / por el pelo, / ni me robe las horas / de luz y de paseos / que el domingo / se merecen los presos» (p. 32).

Nuevamente, la voz poética se siente presa en un espacio ajeno y desconocido para ella, con unos valores que no comparte, además de describir el abandono existente en el barrio donde ella habita: «Yo vivo silenciosa / junto al amanecer de las barriadas sin luz / y recorro las ruinas / de un paisaje fugaz / que tuvo sueños / en las sábanas blancas de los cines» (p. 31). El yo lírico recuerda los suburbios de las ciudades estadounidenses, con una referencia cinematográfica que connota lo que Hollywood representa en algunas de sus películas, como antítesis con los paisajes de estos barrios marginales olvidados por parte de las instituciones gubernamentales. En el primer verso arriba citado se observa nuevamente la invisibilidad del sujeto lírico; asimismo, y en un sentido no literal, «las ruinas de un paisaje fugaz» representarían la identidad dividida.

De la misma forma, hay una crítica a esa ética del trabajo tan común en países como Estados Unidos, con jornadas muy largas, gente con varios empleos y apenas vacaciones para disfrutar del tiempo libre, como recoge en el poema «Accidente», donde leemos: «En un puerto sin mar / con autopistas / de motores ahogados por el frío / nadie inventa estaciones de servicio» (p. 33). El frío, la soledad y el aislamiento son comunes en la poesía de Merino, y también los encontramos en esta sección del libro, donde chocamos con un mundo deshumanizado por excelencia (Sánchez: 2008, p. 32), en parte fruto de la individualidad y la globalización.

Siguiendo con la misma sección, en «Carta de un naufrago», la voz poética hace nuevamente referencia a las dificultades climatológicas extremas: «Con el consentimiento de la nieve / caminaré despacio» (Merino: 1997, p. 34); o después en el mismo poema: «y yo, que estaré ciega por el frío, / haré paradas breves / sacudiré el paraguas y empezaré de nuevo» (*ibidem*). Además, es relevante el título del poema, que podría deberse a una manera de sentirse en el país de destino, como un naufrago, término usado frecuentemente por la autora. Y se vuelve a hacer referencia a ese helor en el siguiente poema: «La mitad de mi mano / no puede calentarse / con el húmedo aliento / de una boca cansada de quejarse del frío» (p. 35). El clima extremo es un tema que se repite, tanto en su estancia en Holanda como en Estados Unidos, y que sumado al desarraigo ahonda más en su alienación.

LA MUERTE COMO REALIDAD CONSTANTE

El desgarramiento en la voz poética de Merino se hace a veces tan fuerte y violento que aparecen de manera continua tendencias suicidas en su escritura. En los versos «Dentro de mí sólo habita / un desencanto gris» que quita «el hambre / y las ganas de existir» (Merino: 2000, p. 51), trasluce el pesar y el sufrimiento extremo que padece la voz poética. Son relevantes los dos últimos versos que reflejan cierto deseo de morir. De acuerdo con Espín (1999, p. 19), las transiciones por las que pasan los sujetos migrantes al residir en un nuevo país generalmente producen un sentimiento de soledad; la separación de la familia, de los amigos o de la lengua

materna provoca situaciones de ansiedad que pueden llevar a estados de tristeza o incluso de depresión¹³.

En el poema número 8 del mismo libro nos queda una sensación similar a la de los versos anteriores cuando leemos: «hay días que bordeo el abandono, / ese tacto finísimo / de una despedida sin palabras» (Merino: 2000, p. 19). Las palabras «abandono» y «despedida» actúan como invitaciones a quitarse la vida, fruto de la desesperación que experimenta al no saber siempre habitar su propia soledad: «Bordeo tantas cosas cada día / que me asusta / mi afición a los abismos» (*ibidem*). Aquí, la palabra «abismos» tiene de nuevo un significado muy similar al de «despedida», con una connotación muy cercana a la muerte. El suicidio parece contemplarse como una salida a todo este sufrimiento.

De igual forma, la voz poética parece admirar la tranquilidad y el «saber estar» de los muertos frente a las muchas inseguridades de las personas vivas: «Los muertos saben / mirar al infinito, / mirarlo fijamente / sin sentir ese vértigo / que sentimos los vivos» (p. 16). Esta proximidad y asombro por este mundo de ultratumba nos hace pensar en la tendencia abisal de la voz poética y su continuo pensamiento en la mortalidad: es algo que atrae a la poeta, pero que la debilita por momentos. Es un miedo añadido al paso del tiempo: «Mi vida se hizo frágil / al saberse mortal» (p. 10).

El primer poema de *Los días* dice: «Comienza cuando decides ahogarte en una mesa de cristal / llenando tu garganta de amapolas; / y a nadie le sorprende el temblor de tus labios / en la lenta hermosura de cada suicidio» (Merino: 1997, p. 9). La decisión de ahogarse es voluntaria y el suicidio se ve como algo hermoso, en una especie de romanticismo exagerado y donde el patetismo se encuentra muy presente. El poema 3 de *La voz* –«Arrastra la realidad / en sus pisadas viejas / de cementerio recién regado» (Merino: 2000, p. 12)– vuelve a transportarnos hacia ese mundo fantasmagórico, donde el cementerio tiene mucho que ver con la *realidad* de la mujer migrante, como una especie de cadáver viviente debido a su fuerte desarraigo y pérdida de parte de su identidad, como una muerte ontológica. El poema continúa: «Mi otro yo se dobla / con las esquinas, / y desaparece suspirando / sobre las lápidas» (*ibidem*), compartiendo con el lector esos lugares fúnebres y enigmáticos, emplazamientos que mantienen una analogía con el pensamiento y estado de ánimo del yo lírico. La autora exalta la visión espectral que posee la vida (Caro: 2011, p. 295) y esto lo plasma en gran parte de su poesía.

El siguiente poema habla del desorden de su mesa donde «habitan infinitos papeles... palabras, notas, números, recortes de periódico» (Merino: 1997, p. 13). En el plano literal se entiende que nos describe su escritorio de trabajo; sin embargo, simbólicamente es fácil inferir que hay una clara referencia a su vida, desordenada y fuera de lugar:

¹³ Para más información sobre estos temas recomendamos los trabajos del psiquiatra español Joseba Achotegui Loizate. El psiquiatra vasco ha acuñado la expresión «Síndrome de Ulises» como un cuadro de estrés y/o de duelo experimentado por algunos emigrantes.

Sobre mi mesa,
 abandonados a la deriva
 en un naufragio gris
 que algunos llaman desorden,
 habitan infinitos papeles
 y yo me limito a contemplarlos
 como si fueran un pedazo de tierra
 que todos pisan y nadie defiende. (*Ibidem*)

El «naufragio gris» se puede entender como la vida de la voz poética, una existencia insustancial y desoladora en tierra extraña. Ella, una vez más, muestra su hastío y apatía al no querer hacer nada por cambiar esa situación. El último verso es muy significativo porque esos papeles pisados son vitales, configuran la vida «que todos pisan y que nadie defiende»: una existencia insignificante e invisibilizada consecuencia de su *exilio*.

La voz poética a veces intenta resistir la dureza de la realidad: «Hoy el horizonte / se dibuja con tonos azules / y ya no soy la misma / porque *esta vez me atrevo / a desplegar las velas*» (p. 17 [cursiva mía]); sin embargo, el extrañamiento no puede evitarse: «Los sitios que descubro / ya no me pertenecen» (*ibidem*). Al final de este séptimo poema el sujeto lírico se funde con el mar, pero en un sentido inverso al manriqueño: «sin sentir ningún miedo / porque el mar es la vida / de los que naufragamos» (p. 18), sabiendo que su vida es una deriva constante que debe aceptar. El desarraigo personifica esa ruptura vital, donde la voz poética se pregunta qué podría haber sido de su vida si no hubiera abandonado su lugar de origen. El noveno poema ratifica este pensamiento: «Hay señales que indican un desvío / que nunca tomaré, / sin embargo imagino / la historia de mi vida / siguiendo ese camino, / y soy otra mujer» (p. 20).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hasta aquí se ha visto y analizado el sufrimiento de la mujer migrante desde un tercer espacio inestable que presagia cambios identitarios importantes. La alienación y desarraigo mostrados por el sujeto lírico ayudan a tomar conciencia de la aflicción de la mujer migrante, cuya amargura invade el tono de su poesía: «Café descafeinado / para una mujer que tiembla / y está sola» (Merino: 2000, p. 27). La soledad y el aislamiento se hacen patentes en un yo que parece hacerse más débil con el paso de los años, debido a una vida apesadumbrada: «Para una mujer que dice que se aburre / y se pone a llorar a cada rato / y grita por las noches» (*ibidem*), desprendiendo una actitud compungida.

A través de diferentes objetos y materiales se alude al estado de ánimo del yo lírico: «Se derrumban, / las casas envejecen. / Todos viven en ellas / aunque se hagan / migajas cada día / las costras de sus paredes» (p. 37). El deterioro y

derrumbamiento de las casas funciona como analogía del estado de ánimo y de la decadencia física y psíquica del sujeto lírico. Más adelante se puede leer otra imagen del sentimiento del yo poético: «las tuberías revientan... / En las casas / entra el aire y la lluvia / por las infinitas grietas» (*ibidem*). La palabra «grieta» es muy significativa porque muestra nuevamente esa identidad resquebrajada y fragmentada, que «revienta» debido a esa posición ambigua o en el medio –«in-between»– que ocupa la migrante en una tierra indefinida. Como afirma Espín (1999, p. 21), el proceso migratorio siempre produce cambios psicológicos importantes que se desarrollan gradualmente en la vida del migrante, incluyendo el nacimiento de una nueva identidad.

A lo largo de estos tres poemarios se ha analizado la situación de la mujer migrante a través del lenguaje poético de Merino y su lucha por *ocupar* un espacio geográfico ajeno, convirtiéndose así en un sujeto híbrido y en continuo desarrollo, que emerge en momentos de perenne transformación. Como se ha demostrado, muchos de sus poemas muestran un tono desolador que revela el sufrimiento de tantas mujeres que residen lejos de lo que fue su hogar. Merino va de lo concreto a lo general, y a través de situaciones más o menos específicas expone sentimientos universales. La alienación forma parte de ese tercer espacio habitado por la voz poética de la autora, donde la identidad fronteriza y/o liminal no es un producto terminado, sino en constante desarrollo.

Finalmente, hay un intento de refugiarse a través de la memoria en la infancia, que siempre se ve como un tiempo más próspero que el presente. Esta etapa romantizada es una especie de paraíso perdido, de lugar utópico o *locus amoenus*. Su poesía refleja una filosofía existencial (Bernasconi: 2001, p. 829), donde la voz poética se pregunta por sus circunstancias y por su lugar en este mundo. Es una poesía de claro corte intimista y de introspección del yo, con poemas que «invitan a ser leídos en voz baja, casi a modo de susurros» (Moreno: 2001, p. 103) debido a ese examen de conciencia que refleja su escritura. Tal vez sea en *La voz de los relojes* donde se encuentre la mayor introspección del yo poético (Peña: 2006, p. 375), aunque esa voz está presente a lo largo de toda su poesía.

Como certifica la autora, su poesía no es sino una forma de reconciliarse con su propia –y nueva– existencia, de dialogar con las emociones, ordenando y asumiendo el sufrimiento humano (Landaeta: 2015). El individuo migrante construye y negocia su posición en un mundo nuevo y desconocido; como consecuencia, nace y se desarrolla un sujeto único y original en continuo crecimiento. Asimismo, cada uno de los poemarios refleja respectivamente las tres etapas principales en los emigrantes: el estado de preparación o *pre migratorio*, el viaje transitorio hacia el nuevo emplazamiento y, por último, la experiencia migratoria en el país de destino. Sin duda, estos tres textos poéticos manifiestan, reivindican y celebran en toda su dimensión a la mujer migrante, moderna e independiente, a esa heroína cotidiana que lucha por sobrevivir en una tierra desconocida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ VALADÉS, Josefa. «La poesía de Ana Merino, crisol de voces de mujer». En LANZ, Juan José, y Natalia VARA (coords.). *Mentiras verdaderas: Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2016, pp. 213-234.
- ARAGUAS, Vicente. «Algo tan sencillo como ir a la peluquería». *Leer*, 2000, 18, pp. 154-155.
- BERNASCONI, Sarah. «Ana Merino: El primer día». En FRÖHLICHER, Peter (ed.). *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern: Peter Lang, 2001, pp. 827-838.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BYUNG-CHUL, Han. *The Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today*. Cambridge: Polity Press, 2018.
- CARO VALVERDE, M.^a Teresa. «Ana Merino, poeta surrealista». En OSAN, Ana M. (ed.). *Poesía hispana en los Estados Unidos*. Middleboro: ALDEEU, 2011, pp. 293-303.
- CASAS, Carlota. «Ana Merino: Juego de niños». *Quimera*, 2004, 241, pp. 66-67.
- CORDERO OLIVEROS, Inmaculada. «El retorno del exiliado». *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 1996, 17, pp. 141-162.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de. *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- ESPÍN, Oliva. «Gender, Sexuality, Language, and Migration». En MAHALINGAM, Ramaswami (ed.). *Cultural Psychology of Immigrants*. Nueva York: Ediciones Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2006, pp. 241-248.
- ESPÍN, Oliva. *Women crossing Boundaries: A Psychology of Immigration and Transformations of Sexuality*. Nueva York: Routledge, 1999.
- GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES, Antonio. «La poesía de Ana Merino: Viajes y destierros». *Letras Peninsulares*, 2003, 16, 2-3, pp. 847-870.
- LAFUENTE, Carlota. «Entrevista con Ana Merino». *El País* [en línea], 10 de marzo de 1995 <http://elpais.com/diario/1995/03/10/madrid/794838271_850215.html> [28 marzo 2020].
- LANDAETA, Juan Luis. «Entrevista con Ana Merino». *Viceversa Magazine*, [en línea], 18 de octubre de 2015 <<http://viceversa-mag.com/ana-merino-entrevista/>> [28 marzo 2020].
- LECHÍN WEISE, Juan Claudio. «Juan Claudio Lechín entrevista a Ana Merino». *YouTube* [en línea], subido por Juan Claudio Lechín Weise, 8 de septiembre de 2017 <http://youtube.com/watch?v=VTQWnm4mAk&list=PLGwNC_8P8IDLpKKmLUM3hb8b0-aCKjFy&index=5> [28 marzo 2020].
- LÓPEZ-VEGA, Martín. «El viaje infinito de Ana Merino». *El Cultural*, 2014, 3 de febrero [en línea] <<http://elcultural.com/blogs/rima-interna/2014/02/el-viaje-infinito-de-ana-merino/>> [28 marzo 2020].
- MERINO, Ana. *La voz de los relojes*. Madrid: Visor, 2000.
- MERINO, Ana. *Los días gemelos*. Madrid: Visor, 1997.
- MERINO, Ana. «Poética». En SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios, y Manuel GAHETE (eds.). *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Ediciones Tirant Humanidades, 2017, pp. 509-510.

- MERINO, Ana. *Preparativos para un viaje*. Madrid: Reino de Cordelia, 2013.
- MIRA ABAD, Alicia, y Mónica MORENO SECO. «Españolas exiliadas y emigrantes: encuentros y desencuentros en Francia». *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux Champs de l'Histoire Sociale* [en línea], 2010, 5 <<http://journals.openedition.org/framespa/383>> [28 marzo 2020].
- MORALES BARBA, Rafael. «Ana Merino». En *La musa funámbula: la poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008, pp. 288-293.
- MORENO, María Paz. «Viaje y desdoblamiento en la poesía de Ana Merino». *Almunia. Revista de Creación y Pensamiento*, 2001, 5, pp. 103-113.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María. «Reseña de *Preparativos para un viaje*». *Estudios Humanísticos de Filología*, 1998, 20, pp. 124-125.
- NASARRE LORENZO, María. «Encontrar una lengua propia en el tercer espacio: la literatura de migración de españoles en Alemania». *Lengua y Migración*, 2013, 5.1, pp. 83-102.
- PEDRAZA, Silvia. «Women and Migration: The Social Consequences of Gender». *Annual Review of Sociology*, 1991, 17, pp. 303-325.
- PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José. «La obra de Ana Merino: Hacia la poesía del siglo XXI». *Género y Géneros: Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, 2006, 1, pp. 373-383.
- PIPER, Nicola. «International Migration and Gendered Axes of Stratification: Introduction». En PIPER, Nicola (ed.). *New Perspectives on Gender and Migration: Livelihood, Rights and Entitlements*. New York: Routledge, 2008, pp. 1-19.
- RAMOS TOVAR, María Elena. «Entre la tristeza y la esperanza: Reconstrucciones identitarias de los mexicanos en Estados Unidos». En RAMOS TOVAR, María Elena (coord.). *Migración e identidad: emociones, familia, cultura*. México: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, pp. 37-70.
- RICOEUR, Paul. «El sufrimiento no es dolor». *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 2019, 60, pp. 93-102.
- SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. «La tierra robada. Globalización y compromiso ecológico en dos autoras del siglo XXI (entre Raquel Lanseros y Ana Merino)». *Ínsula*, 2008, 862, pp. 27-30.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. «Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño». *Versants*, 2017, 64, 3, pp. 25-34.
- SAYAD, Abdelmalek. «Colonialismo y migraciones». *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2010, 19, pp. 259-261.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Routledge, 1969.
- VALENDER, James, y Gabriel ROJO LEYVA. *Poetas del exilio español: una antología*. México: El Colegio de México, 2006.

EL LENGUAJE SAGRADO DEL MOVIMIENTO: SENSUALIDAD Y MISTICISMO FEMENINO EN LA OBRA DE NELLIE CAMPOBELLO

BEGOÑA DE QUINTANA LASA
Washington State University (Estados Unidos)

INTRODUCCIÓN

LA REVOLUCIÓN mexicana de principios del siglo xx coincide con el proceso de lucha por los derechos civiles en varios sectores de la población, incluyendo las mujeres. En el proceso histórico que lleva a la Revolución, a raíz de las transformaciones sociales promovidas por la misma, afloran voces femeninas que abogan por el cambio a través de diversos medios de expresión artística o espacios de actividad política y cultural. Una de esas voces es la de la novelista, poeta, bailarina y coreógrafa mexicana Nellie Campobello (1900-1986). Aunque ha sido mucho menos estudiada que los escritores varones de su época, Campobello tiene un lugar en el canon de la literatura y la producción artística que surge en torno a la Revolución mexicana por ofrecer un punto de vista femenino único de este periodo histórico. Desde la conexión con su cuerpo y la naturaleza en sus primeros poemas hasta la descripción de una madre compleja en *Las manos de Mamá* (1937), Campobello *re-crea* a la mujer mexicana en un tiempo de profundo cambio social. El objetivo de este estudio es explorar la manera revolucionaria en la que expresa su feminidad no solo a través de la temática, sino también a través de la forma. Los temas de su prosa, al igual que los de sus poemas, siguen la línea de las voces feministas más actuales que cuestionan los roles de género, las ideas fijas sobre la maternidad y la libertad sexual. Además, reclaman los ancestros indígenas de las mexicanas para otorgar a la mujer una fuerza, sabiduría y conexión con su cuerpo y con la tierra que el cristianismo quiso reprimir. Sin embargo, la forma

de su escritura es el aspecto que da a su obra un carácter único. Aunque se ha interpretado de diferentes maneras, la escritura tanto en prosa como en verso es un excelente ejemplo de la teoría de *l'écriture féminine*.

TEMAS DE SU OBRA

Su primera obra en prosa es *Cartucho* (1931), donde cuenta pequeñas historias de la guerra en el norte de México y de sus héroes desde la perspectiva de su niñez; por ejemplo, recoge la muerte de Pancho Villa, así como la importancia de su lucha. Su interés por la representación de estos conflictos se evidencia también cuando, ese mismo año, Campobello fue la encargada de crear una coreografía que conmemorara la Revolución; la llamó *Ballet 30-30* y, en esta, ella misma bailaba vestida de rojo para personificar esta Revolución (Guadalupe García: 2000). Tras el relativo éxito de *Cartucho*, Campobello escribe *Las manos de Mamá* (1937), centrándose esta vez en el aspecto más doméstico del conflicto y enfocándose sobre todo en su madre: una mujer indígena y sensual cuya descripción evoca a veces imágenes religiosas. Antes de estas novelas, Campobello había publicado una colección de poemas, *Yo! Versos* (1929), firmado con su nombre de nacimiento, Francisca, que más tarde llamaría *Francisca Yo!* (1960), y que se centran en ella misma, su sensualidad y conexión con la naturaleza; tras *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa* (1940), su última obra literaria será *Tres poemas* (1960), en los que vuelve a estos temas de su juventud desde una perspectiva más madura. Así, aunque breve, su obra refleja una lucha centenaria y la replantea en el espacio y temporalidad del siglo xx.

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan mecidas por el viento. Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes, allá donde la luz se abre entera. Su forma se percibe a la caída del sol en la falda de la montaña. Era como las flores de maíz no cortadas y en el mismo instante en el que las besa el sol. Un himno, un amanecer toda Ella era. (Campobello: 1972, p. 971)

Con estas palabras comienza *Las manos de Mamá*, dejando claro que, aunque el conflicto bélico de la Revolución mexicana es la cortina de fondo de esta novela, la protagonista es su Madre con mayúscula. Muestra así, entre otras cosas, la importancia de las mujeres en el conflicto.

La guerra de Independencia había dejado el país sumido en el caos y, aunque en los años anteriores a la Revolución se vivió un periodo de cierta calma social, no fue suficiente para crear una estabilidad duradera. Los hombres dejaron atrás sus hogares para luchar por sus derechos y las mujeres no tuvieron otra opción que tomar también las armas para defenderse (Cotera: 1976). No solo eso, sino que muchas optaron por unirse a las guerrillas, consiguiendo incluso el rango de general o coronel (Aroca: 2013); las que no, trabajaron como enfermeras, financieras,

periodistas o trabajadoras sociales. Ayudaban a organizar fuerzas revolucionarias y fueron encarceladas con penas tan duras como las de cualquier hombre, incluyendo la tortura o la ejecución. Estas mujeres comenzaron a considerar que merecían los mismos derechos que los hombres por estar haciendo los mismos sacrificios. Muchos consideran que esta es la raíz del movimiento feminista en México, mientras que otros sugieren una perspectiva diferente. Según Aroca (2013), muchas de las mujeres que se unieron a la Revolución lo hicieron con la esperanza de que el cambio social por el que estaban luchando trajera consigo más libertades para ellas. De hecho, llevaban tiempo interesadas en la política y en los derechos de la mujer. Ya en 1884 se fundó *Violetas de Anáhuac*, la primera publicación feminista de México en la que no solo se abogaba por el sufragio, sino que también se criticaba abiertamente el gobierno de Porfirio Díaz. Sin embargo, fueron pocos los que recogieron las historias de esta doble lucha, y menos aún los que se centraron en ellas, a la hora de escribir sobre la Revolución.

Campobello no fue una escritora muy prolífica, ya que dedicó la mayor parte de su tiempo a la danza. Sin embargo, siempre sintió la necesidad de escribir, no solo como expresión privada, sino también con un fin social. Su familia había sido Villista y, en palabras de Campobello, «tenía que escribir, decir verdades en el mundo de mentiras en que vivía» (cit. en Meyer: 1985, p.747). No eran temas comunes para una mujer, por lo que también por esto fue criticada, sobre todo cuando escribió *Apuntes* defendiendo a Villa (Hurley: 2003).

L'ÉCRITURE FÉMININE

Aunque estas novelas fueron consideradas relevantes en su momento por el tema que trataban, es la forma en la que fueron escritas la razón por la que merecen ser estudiadas. En *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, Campobello relata mediante viñetas su propia visión de la Revolución a la vez que ofrece la interpretación de esos recuerdos infantiles desde su papel de escritora adulta. Esta técnica fue realmente novedosa para la época, acercándose más a la prosa contemporánea por «su desarrollo fragmentario, voz narrativa cambiante, asociación libre de imágenes, e integración de lo mítico y lo histórico» (Meyer: 1985, p. 748).

Dentro de una visión crítica contemporánea, esta manera de escribir se puede inscribir dentro del concepto de *l'écriture féminine*, que Fiona Tolan explica en su capítulo sobre feminismos en la colección *Literary Theory and Criticism* (2006). Según Lacan, el orden social se impone a través del lenguaje, por lo que este es masculino en esencia y articula un punto de vista y una ideología masculina. A su vez, Julia Kristeva sostiene que la filosofía occidental se basa en la represión de lo diferente y que la mujer en esta sociedad es el *otro*, por lo que incluso en el lenguaje el yo femenino es mudo. Para que este se oiga, las mujeres tienen que crear su propio tipo de lenguaje. Mientras que el lenguaje masculino es lineal, lógico y

autoritativo, el femenino se caracteriza por interrupciones, pausas, ritmos y evocación. Luce Irigaray añade que el punto de vista femenino es múltiple, rompiendo con la voz única y verdad absoluta del Dios padre autor. Por ser un lenguaje nuevo, puede resultar difícil de leer para el lector tradicional.

Varios estudios analizan el punto de vista infantil de *Cartucho* y *Las manos de Mamá*, pero Hurley (2003), en particular, destaca la voz múltiple de los narradores de Campobello como evidencia de su poca fiabilidad. Es más, la crítica achaca esta ausencia de un yo específico a lo que ella considera una falta de autoestima de la autora. Sin embargo, Hurley misma sugiere que el género autobiográfico es esencialmente masculino, lo cual explica que los textos escritos por mujeres sean diferentes a la fuerza. Son las teorías de *l'écriture féminine* las que orientarán nuestro análisis hacia este punto de vista.

Es posible que Campobello conscientemente quiera salir de esa linealidad lógica de la narrativa masculina, especialmente tratándose del tema de la guerra. No escribió de este modo por el simple hecho de estar contando recuerdos de su infancia y, desde luego, no por carecer de autoestima, lo cual queda claro en sus poemas. Al contrario, esta propuesta plantea que ella quiere hablar de la guerra con su voz de mujer, desde su perspectiva única, y por esa razón tiene que romper con el lenguaje masculino y usar el suyo propio que, como la escritura femenina, no tiene una linealidad clara. Así, las viñetas de ambas obras en prosa carecen de una temporalidad específica, rompiendo la linealidad. Un ejemplo muy claro se puede encontrar en el segundo capítulo de *Las manos de Mamá*. Ella le grita a la narradora, que es niña y está jugando con tierra, que vuelva a casa. Pero cuando mira de nuevo, *Usted* no estaba allí. Las vecinas le dicen a la niña que su madre ya no va a volver, y la narradora, ahora adulta, se da cuenta de que ha muerto: «fui derecho: corriendo. Era yo niña. *Usted* me quería así. Me arrimé al postigo. Ella no está; crujieron las maderas, y yo, hecha mujer, vestida de blanco y sin rímel en los ojos, grité sobre la puerta: '¡Mamá, Mamá, Mamá!' » (Campobello: 1972, pp. 971-972). Esa ruptura de la linealidad no se da solo entre viñetas, que están organizadas más bien de manera temática en vez de cronológica, sino en la misma viñeta, en la que mezcla pasado y presente a la vez que los sujetos, mostrando en este caso una relación simbiótica entre ella y su madre en la que el tiempo es irrelevante.

Además, el enfoque de las historias es más sensorial que factual, lo cual es otra característica de esta escritura femenina. A pesar de que, en teoría, se entra al orden social del padre a través del lenguaje, Campobello lo usa para expresar un deseo de quedarse en la fase preedipal. Aunque parezca paradójico, usa el lenguaje en su contra; describe con palabras los recuerdos sensoriales que tiene de su madre para volver a esa vida prelingüística. Todo lo que rodea a esta madre es sensorial; son pocas las palabras que dice. Sin embargo, consigue embriagar los sentidos de sus hijas casi de manera mágica: así, cuando tienen hambre, ella «jugaba, iba y venía; su risa nos la regalaba», e incluso cuando la narradora adulta ve panes en un escaparate,

«es mentira que los necesitemos... quiero verla bordar ante mí en su danza eterna» (Campobello: 1972, p. 978). Hasta tal punto es poderoso el recuerdo de su madre entreteniéndolas para que no sintieran hambre que incluso años más tarde preferiría verla bailar que comer.

Hurley (2003) señala en su estudio que los recuerdos tienen género, ya que fueron iniciados por impresiones sensoriales, más tarde transcritos poéticamente como referencias a la naturaleza y los sentidos. Un hijo no tendría este tipo de recuerdo, según Freud, porque la separación e individualización es más difícil para las hijas. De igual manera, en *Some Observations on Female Sexuality*, Kristeva observa que la intensa relación entre madre e hija no es fácilmente accesible por la naturaleza preverbal y sensorial de la experiencia; ya que el lenguaje no forma parte de esta relación, resulta complicado explicarla con palabras a quienes que no forman parte de este profundo vínculo (2004, p. 63).

LA MADRE: MUJER Y VIRGEN

Campobello relata todos sus recuerdos desde esta clave sensorial porque en el centro de cada historia está *Ella* con mayúscula, su madre, quien rehúsa ser descrita con un lenguaje masculino. Ella es un ser multidimensional y, por tanto, solo un lenguaje que dé lugar a múltiples voces y que sea capaz de evocar puede mostrarla de manera fidedigna. Por un lado, es una mujer independiente; por otro, a su vez, es un reflejo de todas las madres mexicanas, sobre todo durante la Revolución. Además, dado el contexto cultural de producción, se convierte también en una metáfora de la Virgen de Guadalupe, desde la visión tradicional hasta su reinención a manos de las escritoras mexicanas y chicanas posteriores.

El tema en sí mismo no es novedoso, ya que el concepto de la maternidad está en el corazón de la cultura mexicana. Sin embargo, es de nuevo el lenguaje usado para describir a la madre lo que diferencia a estas obras.

La nación es frecuentemente asociada con una imagen femenina, la madre patria. Así, el discurso nacionalista se basa en representaciones patriarcales de los géneros donde la mujer siempre es desposeída de cualquier tipo de poder: como la nación, depende del hombre para ser protegida, especialmente en los países postcoloniales (McLeod: 2010). En el caso específico de México, la dicotomía de virgen y prostituta que ofrecen las figuras nacionales de Guadalupe y la Malinche han dado paso a numerosas discusiones sobre la manera en la que la mujer es vista en esta cultura. Uno de los escritores más relevantes que ha trabajado este tema es Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* atribuye a la mujer una inferioridad que «radica en su sexo», como «herida que jamás cicatriza» (2004, p. 33). El machismo de los mexicanos y su necesidad de mostrar su hombría tienen su raíz en el hecho de que la madre de su raza mestiza, la Malinche, fue violada, y este origen todavía

los avergüenza. Ser «hijos de la chingada» es parte vital de su ser (Paz: 2004, p. 82), y su humillación se convierte en odio al considerarla culpable de esta violación.

En el otro extremo está la Virgen de Guadalupe, quien es indiscutiblemente el símbolo más poderoso de México. Fue gracias a su aparición en tiempos coloniales que los indígenas se convirtieron al catolicismo, cuyo poder todavía se siente fuertemente en la cultura mexicana. Más tarde, su imagen se grabó en los estandartes de los guerrilleros de la Independencia y la Revolución, y hoy en día es la imagen unificadora para chicanos, chicanas e inmigrantes (Cuahtémoc: 2005). Especialmente fueron las escritoras de origen mexicano del *boom* femenino de los 80, tales como Ana Castillo, Gloria Anzaldúa, Sandra Cisneros o Cherríe Moraga, quienes decidieron retomar su historia, al igual que la de la ya mencionada Malinche y Llorona, que pasó de ser una mera figura maternal y pasiva a ser el rostro moreno de la revolución feminista de color. Y es que las mujeres mexicanas de principios de siglo aceptaban ese rol de maternidad tradicional incluso cuando también apoyaban, como era el caso de Campobello, los derechos de la mujer (Melero: 2015), algo coherente con una América Latina que entiende la maternidad como la base de su sociedad y cultura. Las mujeres latinas no ven, como es el caso de muchas feministas blancas, su labor de madre como algo que les quite poder, sino al contrario (Bassnett: 1990). Treviño va más allá (2016, p. 58), y asegura que la posición de la mujer en una cultura centrada en la maternidad les otorga dignidad y confianza para negociar las relaciones patriarcales; en el hogar ellas tienen el poder, al menos cuando se trata de asuntos familiares e incluso el culto religioso. No obstante, argumentamos que precisamente este hecho se convierte en una limitación que las mantiene ahí, exiliadas del espacio público, siendo este otro truco más del patriarcado para forzarlas a la sumisión a través de la religión. Con todo, el feminismo latino negocia un cambio social en el que la mujer tiene un lugar tanto dentro como fuera del hogar, y su función en ambos se retroalimenta.

Campobello explora todas las maneras en las que la maternidad se manifiesta en su madre en *Las manos de Mamá*. En la descripción previamente citada con la que Campobello abre la novela, la escritora comienza a usar imágenes con una marcada influencia religiosa que se aprecian a través de toda la obra. La llama su «ídolo», quien tiene «ojos dorados» (1972, p. 971); la trata de «Usted», dice que «hizo el milagro» (p. 972) y describe su falda como «el refugio salvador» (p. 976). Incluso se dirige a su abuelo, el único personaje patriarcal de la obra, como «Papá grande», quien sentía «aprobación al ver que su hija predilecta –‘Ella’– aceptaba como mandamientos los dictados de su corazón» (p. 973). La repetición de su nombre, «Mamá, Mamá, Mamá» (p. 972), parece una oración, al igual que la manera en la que dice llevar sus palabras siempre consigo. Este «Papá grande» es el Padre divino, distante, pero siempre presente, mientras que Mamá, la Virgen, está a su lado para interceder por ella. Aunque este lenguaje religioso podría interpretarse en su sentido más tradicional en cualquier otro contexto, en esta narración basada

en lo sensorial el personaje rompe con la interpretación patriarcal de Virgen para otorgarle características sensuales y místicas a la vez.

En un intento de simplificar a esta madre que no se puede categorizar, los críticos ven en el punto de vista femenino, en especial con el enfoque en las manos de la madre, el poder de cuidar y sanar de las mujeres. Gabriella de Beer compara a la madre «fuerte, orgullosa y valiente» de *Cartucho* con la «amable, tierna y cariñosa» de *Las manos de Mamá* (2008, p. 47). Pero es un error no ver a esta Madre también como luchadora y revolucionaria, aunque sus manos no sostuvieran rifles: «el espacio doméstico-civil es el sitio de la narración y de lo narrado», usando «una óptica feminocéntrica, buscando representar no cómo la revolución se veía desde el espacio doméstico-civil, sino cómo se vivía» (Pratt: 2004, p. 159).

Esta madre polifacética y compleja refleja, entre muchas otras cosas, esa dicotomía que se esperaba de las mujeres mexicanas de la revolución: «madre dedicada y abnegada, viuda enlutada, enfermera valiente, sustenta [*sic*] del hogar [...] en los papeles de sustitución al hombre [...]: proveedor y jefe de familia, actor jurídico y político, productor e hiperproductor» (Pratt: 2004, p.160). Así, se puede ver el trabajo proletario y la producción en esa inclusión de las manos en el título y el enfoque de la obra, en vez de únicamente los cuidados maternales. En el constante movimiento de la madre se aprecia también el contraste con la mujer que durante la guerra simplemente esperaba a que los hombres de su vida volvieran; ella sale a la calle en cuanto oye tiros para ayudar a quien haya sido herido, y es conocida por saber sacar balas y coser heridas.

Este personaje queda retratado también como mujer: tiene amistades con hombres, pretendientes y amantes que le dan esa dimensión extra que la imagen de la madre perfecta y virginal nunca tiene. Es dueña de su cuerpo, lo cual no se cuestiona ni se juzga; es un ser que no se niega el placer a sí misma, que disfruta fumando lentamente en la oscuridad de la noche sentada en el porche de su casa, en viñetas que rozan lo sensual por cómo se describe. No solo se muestra esto de manera metafórica, sino explícita, cuando se compadece de un soldado que teme morir en la batalla y pasa la noche con él. Antes de marcharse, este le besa la punta del vestido en la mañana y dice querer «coronarle con flores» (Campobello: 1972, p. 982). Por supuesto, hay aquí clara simbología religiosa. Además, más específicamente en México, la historia de la aparición de la Virgen a Juan Diego cuenta cómo ella le dio unas rosas que él guardó en su capa y que, cuando dejó caer, revelaron la imagen impresa de la Virgen. No solo es relevante que esto ocurriera en el monte Tepeyac, el lugar donde, durante siglos, Tonantzin había sido adorada por peregrinos que viajaban desde todo el territorio con ese fin; sino que, según Gómez Cano (2011, p. 218), las alusiones a las rosas establecen una asociación con Xochitlapan, el paraíso de Xochiquetzal, la diosa de la fertilidad y el poder sexual femenino.

Melero (2015) analiza también cómo Campobello indirectamente reclama la tan criticada maternidad soltera. Esta Madre con mayúsculas, cuyo comportamiento

con sus hijos no da lugar a crítica alguna, sino que más bien está a la altura de esa maternidad perfecta que tanto se busca, se queda embarazada de nuevo después de que su marido muere. Cuando la ley intenta quitarle a sus hijos a favor de la familia de su difunto esposo, ella argumenta y grita hasta que consigue llevárselos de la mano tras mentir diciendo que fue violada. A pesar del engaño, en ningún momento durante esta viñeta concibe el lector otra posibilidad; independientemente de cómo o cuándo tuviera a esos hijos, no hay lugar a dudas de que no podrían estar en mejores manos que las suyas, pues se realza al personaje como nada menos que una madre ejemplar. Sin embargo, no habría podido conseguir este efecto describiendo de manera lógica las razones por las que esta mujer era una buena madre, y menos en aquella época llena de prejuicios; el apego del lector a la madre de la historia debe ser visceral, y esta reacción solo es posible a través de un lenguaje que sea capaz de expresar los sentimientos con empatía.

Todos los aspectos mencionados alejan a la madre de la figura tradicional de la Virgen, acercándola más a Tonantzin, la madre indígena que muchos amerindios vieron en la imagen de Guadalupe —y que ayudó a la conversión de tantos al cristianismo—, que es una diosa más terrenal en sus deseos y pasiones. Así la describe Castillo (1994), añadiendo que el acto revolucionario de otorgar esas mismas cualidades a la Virgen de Guadalupe cuenta, por tanto, con una base histórica y social. Una vez más, el lenguaje utilizado va a ser clave en la expresión de esas pasiones terrenales y el vínculo con sus raíces nativas.

Su conexión libre con su cuerpo y su sexualidad no es el único punto de comparación con las raíces indígenas de la Virgen. La Mamá es protección y ternura en un mundo desolado por la violencia, pero también fuerza y rebeldía en esa pelea; Campobello habla de su cara, colorada como las palmas de sus manos y sus talones, como la tierra roja que les protegía hasta que volvía su madre, evocando a la Madre Tierra. Una misma frase fluye entre las tonalidades telúricas y el color de las diferentes partes del cuerpo de su madre, y la tierra como protectora, en una constante que rechaza la linealidad a la fuerza. La cabellera negra y larga de su madre le recuerda a las de tantos indios que fueron arrancadas, y piensa en cómo «su corazón se forjó así» (Campobello: 1972, p. 972), entre la hermosura de sus cantos y la violencia que los silenciaron; pero concluye que ese corazón «nadie podría empequeñecerlo» (*ibidem*).

Aun así, esa violencia está demasiado presente en la memoria colectiva como para no tenerla en cuenta. Aunque la Virgen sea —y haya sido durante mucho tiempo— un símbolo nacional, orgullosamente tomado por mestizos para representar su raza y su cultura, no se puede olvidar su uso como arma de evangelización, en muchos casos forzada, y lo que eso supuso para los indígenas.

La conquista, por la violencia y degradación que trajo consigo, tuvo un efecto dramático en la religión en términos de la orientación masculina/femenina. El pueblo indígena la vio no solo como una derrota comunal, sino como la caída de

las deidades y el fin del ciclo cósmico. Eso los llevó a centrarse de alguna manera en sus diosas femeninas, más pacíficas y seguras; algo que, sin duda, influyó en la rápida aceptación de la Virgen de Guadalupe. Campobello parece estar tomando las raíces indígenas del cuerpo de su madre, con su rostro rojo y su cabello negro, para reescribir ese capítulo de la historia y centrarse en el papel de defensora y militante que la Virgen tuvo para ellos desde la era colonial y durante la Revolución. Así, «se van constituyendo simultáneamente dos genealogías: la de la hija y la de la comunidad mexicana» (Oyarzún: 1996, p. 190), apuntando a que el yo propio de la autobiografía se cambia muchas veces por el «nosotros» a través de la obra. Y la Mamá, con sus manos y su presencia tangibles, se convierte de algún modo en la Madre, la de todos los mexicanos de la Revolución, fácilmente identificable con Guadalupe: «Una mano fina y blanca, la otra tostada y dura. Son dos manos distintas, pero pueden ser iguales» (Campobello: 1972, p. 976). Con la primera, que recuerda al mármol de una estatua de la Virgen, Mamá es la personificación de la madre perfecta, la protectora, la defensora de sus hijos. Y su defensa se da en pro de los pequeños que se refugian en su falda, y los soldados a los que ella cuida: en sus propias palabras, «niños que necesitaron de mí y les presté mi ayuda», «guerreros altos, de cuerpo dorado, siempre protegidos por ella» (p. 980). Alude a los guerrilleros de la Revolución donde se sitúa la obra, pero también a la raza entera que surgió tras la llegada de los españoles a México. Dorada es también su otra mano, «tostada y dura», que no se conforma con proteger desde lo alto, sino que siente igual que sus hijos: ve imágenes deshumanizantes que ya no la trastornan, sino que la hacen salir corriendo a la calle a ayudar cada vez que oye tiros. Sus manos trabajan duro, en esa tierra roja por el sol y por la sangre. «No se quejaba» (p. 976), como una mujer que ha de sufrir para cumplir las expectativas que se tienen de ella, pero «sabe que no hay ley que le castigue por tomar lo que es suyo» (p. 977), y aunque la sociedad quiera condenarla por adúltera, anda con la cabeza bien alta teniendo claro que no ha hecho nada mal y que sus hijos le pertenecen.

Las manos de Mamá presenta el balance perfecto que la sociedad mexicana hace tan difícil que sus mujeres encuentren. Ni la inimitable Madre Virgen asexuada y pasiva, ni la prostituta guerrillera que la sociedad consideraba que era: una mujer compleja que tantas ven en la reinención de Guadalupe/Tonantzin a través de la negación de la tradición patriarcal y un enfoque más sensorial.

SENSUALIDAD Y MISTICISMO INDÍGENA

El hecho de que este concepto participe de la cosmovisión de Campobello se demuestra a través del análisis de su poesía. Esta caracterización de la mujer no se presenta solo en la madre en las obras de Campobello, sino que la escritora se atribuye muchas de las características en sus poemas. Hay una relación clara entre la madre de la novela y la mujer que lucha contra las expectativas de la sociedad

expresando libremente su profunda conexión espiritual con su cuerpo mediante la voz poética en primera persona del poemario *Yo! Versos* (1929).

La importancia de la expresión de esa conexión solo se puede entender a través del contexto histórico de su opresión. Cuando llegaron los cristianos a las Américas, hubo una «batalla por las almas» que se ocupó de reprimir las expresiones del erotismo de los indígenas, usando como arma el pudor católico (Marcos: 1992, pp. 157-158). Es difícil saber lo que era común en cuanto a la sexualidad en el día a día, pero se han preservado algunas confesiones de indígenas conversos en que los clérigos pedían detalles. Había cuestionarios, como el del padre Juan Bautista en 1599, que incluían esta pregunta: «Have you touched the lower parts of a man with pleasure, desiring in this way to commit sin?» (Marcos: 1992, p. 164). Esta es una de las formas en que pudo ser instigada la correlación entre el placer y el pecado. Como apunta Ana Castillo, los mexicanos, por sus profundas raíces católicas, se avergüenzan de su cuerpo y de lo que en ellos sienten. Para ser una mujer decente, no se puede disfrutar de la sexualidad; el deseo es algo que se debe ocultar, rozando lo pecaminoso, ya que el sexo sin el fin de la procreación queda prohibido (1994, p. 122). Aunque, en teoría, los hombres deberían seguir estas pautas tanto como las mujeres, son ellas a quienes se obliga más duramente a seguirlas: «Woman must choose between one of two polarized roles, that of mother as portrayed by the Virgin Mary vs. that of whore/traitor as Eve [...]. The unreal model of the 'Virgin Mother' is no less cruel to women because it is an inimitable role for women» (p. 116). Castillo denuncia que este mito de la madre virgen se diseñó para mitigar el poder creador femenino, para atribuir la creación a un Dios masculino aun cuando son las mujeres las que paren. Así, se evidencia el papel pasivo de la Virgen en la encarnación de Dios. La subordinación de la sexualidad femenina es crucial para la supervivencia de las prácticas religiosas cristianas (p. 107). Pero, antes de que llegaran estas ideas católicas a las Américas, el placer sexual tenía un papel central en los ritos sagrados, ya que el orgasmo unía a los humanos con los dioses en un vínculo cósmico (Marcos: 1992).

Por esta razón, las autoras de la posmodernidad que tomaron textos e historias que habían sido olvidados, ignorados o maltratados y los trajeron de vuelta a la luz, retomaron a la Virgen de Guadalupe como un símbolo feminista e indigenista, arrancándola de su historia católica misógina y conquistadora. Como ya se ha mencionado, la razón de que Guadalupe fuera tan rápidamente aceptada fue que los indígenas veían en ella a una de sus diosas principales, la diosa madre Tonantzin, quien no solo luchaba por defender a los más débiles, sino que además disfrutaba libremente de su sensualidad y cuyo poder de creación se consideraba sagrado (Castillo: 1994). Tonantzin era más terrenal que la intocable e inimitable Virgen y su conexión con su cuerpo no era algo repudiable, sino su fuente de poder.

Irene Lara (2014) se apoya en los textos de muchos otros escritores para reivindicar que el conocimiento del cuerpo y la sexualidad es un tipo de sabiduría que

une lo físico con lo divino; el cuerpo tiene el poder de saber, de conocer, a través de los sentidos. Lo espiritual y lo erótico no deben separarse, ni este de lo intelectual, así como tampoco conviene ni entender lo erótico únicamente como sexo ni asexuar la experiencia erótica, lo cual ocurre por la internalización de la dicotomía virgen/prostituta –lo virtuoso y lo pecaminoso–. Así, la espiritualidad y la sexualidad crean un ente erótico completo. Y este conocer a través de los sentidos está en el centro de los poemas de Campobello.

EL LENGUAJE SAGRADO DEL MOVIMIENTO

La escritora publicó dos poemarios, *Yo! Versos* (1929) y *Tres poemas* (1960), que fueron su primera y su última obra respectivamente. Estos fueron poco estudiados por la situación en México, a pesar de que otras autoras, como Storni o De Ibarbourou, estaban escribiendo al mismo tiempo sobre la mujer y su sensualidad. Sin embargo, la Revolución mexicana hegemonizó, más aún, el punto de vista masculino, y las obras literarias más valoradas eran aquellas que hablaban de política y temas sociales.

Cuando se publicaron sus primeros versos, el pintor Gerardo Murillo los describió como un «conjunto de ritmos arquitecturados en columnas sutiles sobre los cuales ríe la vida y esplende el sol» (cit. en Aguilar: 2016, p. 29). En ellos habla de sí misma, sobre todo, pero también de su hermana, su madre y otras mujeres, al igual que de las montañas, la tierra y el sol. Tiene una conexión sensual consigo misma, una pasión por lo femenino y un profundo arraigo en la naturaleza que la rodea. Los tres poemas de 1960, «A mi Mamá», «A mi tierra» y «A mi patria», muestran que tuvo las mismas inquietudes y sentimientos desde el comienzo hasta el final de su vida.

Sin una educación formal, Juan Bautista Aguilar estima que las influencias literarias en la autora más bien debieron de ser las historias de su madre cuando volvía del trabajo en las noches. En las propias palabras de Campobello, «no eran cuentos de hadas, eran la vida misma» (Aguilar: 2007, p. 15). Es relevante, entonces, para analizar su estilo y contenido, considerar que la tradición oral fue su influencia primaria. El estilo es muy simple en sus primeros poemas y estos carecen de puntuación casi en su totalidad. La estética contemporánea escapaba de la perfección formal y usaba, en contraste, el lenguaje como arma de autorrepresentación. Campobello es un claro ejemplo de esta característica de la época. Así, las teorías de la escritura femenina previamente mencionadas son relevantes no solo en su prosa, sino también en sus versos.

Igualmente, este estilo evidencia su otra gran pasión y la profesión por la que más se la recuerda: la danza. Su voz lírica fluye como sus movimientos de bailarina, porque lo que quiere expresar es la conexión con su cuerpo. Esto hace que los versos exuden desplazamiento, sin nada que los ate, lo cual a su vez es un tema

recurrente. Como Murillo escribió en el prólogo de *Yo!*, sus poemas «están saturados de luz y de optimismo, espontáneos y bellos como los movimientos de su cuerpo cuando danza, vigorosos y flexibles como los músculos de sus piernas» (cit. en Aguilar: 2016, p. 16). En el escenario se expresa con su cuerpo, y en el papel usa las palabras como herramienta para manifestar esta relación y negociar su lugar en la naturaleza que la rodea, a modo de autorreflexión y autoconocimiento.

En la introducción del libro sobre danza que escribió con su hermana Gloria, *Ritmos indígenas de México*, explica que su objetivo es «señalar los ritmos indígenas mexicanos como el material básico de las danzas que nos son propias», queriendo recoger solo los que «no están influidos por los extraños» (Campobello y Campobello: 1940, p. 7). Comenzando por el simple modo en el que los indígenas se mueven al andar, ritmos puros y originales, estudiaron cada movimiento para poder salvarlos del olvido. Descarta así los bailes seudocristianos y los criollos, y afirma que las coreografías que han de interesar son «las danzas paganas, de ritual o ceremonial aborigen» (p. 10). No hay que prestar atención a «la parte externa del ritmo, sino a la parte íntima, entrañable, que es donde la esencia del ritmo tiene su verdadero origen» (p. 11). Además, hace una comparación entre danza y habla que confirma la interpretación del lenguaje de Campobello en este ensayo: «la gente de cada región tiene su propio modo de hablar, su acento, su fraseo [...] los individuos de cada una de nuestras tribus indígenas tienen su peculiar ritmo o porte»; los movimientos «hablan con mayor elocuencia que las expresiones del lenguaje» (p. 12). Campobello continúa explicando que muchos indios son parcos en palabras y que por orgullo no hablan mucho, por lo que para conocerlos realmente, para hallar «lo que son en la intimidad [...] lo que su existencia tiene de aspiración», hay que «ver cómo mueven su cuerpo» (p. 13). Además, da a este movimiento propiedades espirituales en tanto «lenguaje sagrado», y añade que no habrían osado decir lo que sentían de otro modo. Sin embargo, Campobello sí se atreve, y juega con mezclar las palabras con la energía del movimiento de su cuerpo.

Esta energía se siente verdaderamente a lo largo de su primer poemario y, a menudo, alude a ella directamente y con orgullo: «Vamos a jugar / muchachos hasta / cansar nuestros / espíritus fogosos» (Campobello: 2016, p. 48). Una energía que a menudo se traduce en locura, o así lo denomina ella creyendo que es el nombre que otros le pondrían —«como una niña / loca» (pp. 52-53), «reír como una loca» (p. 38), «sonrí / tontamente / como hacen los locos» (p. 60)—. Esa energía que las expectativas del comportamiento de la mujer en esa época llamarían *histeria* y querrían reprimir se convierte en un elemento subversivo de disfrute personal. Consciente de que su actitud llama la atención de la sociedad, decide no seguir las normas ni callar ni achicarse, sino que pretende «hacer mucho / ruido» (p. 47), abrirse paso y hacerse un sitio en un mundo que quiere lo contrario para ella. Pugna por zafarse de estas normas, pero ha de negociar hasta qué punto esta rebeldía puede darse en el espacio público. Nunca habla de la ciudad, sino que sus poemas

siempre se ubican en la naturaleza. Aparte de por su conexión con ella, se podría deducir que este es el único lugar donde siente la libertad de dejar que esta locura salga a la luz.

En otro de sus poemas, directamente alude a esta sociedad y cómo la acusan de ser «brusca» y no saber lo que dice porque viene «de un rincón / oscuro de la / montaña», a lo que ella contesta que, de hecho, viene «de una / claridad» (pp. 59-60). Es de la naturaleza, de su lugar en ella, de donde salen su energía y también su sabiduría, esa clarividencia que otros ven como oscuridad, tal vez porque la consideran prohibida. Recuerda esto a las ideas principales de Sissela Bok y Roger Shattuck, que recoge Kripal (2001), sobre lo secreto, en particular el conocimiento prohibido y su conexión con lo sensual y lo erótico. La representación más clara y con más peso en la cultura occidental sería la historia de Adán y Eva, que sienten vergüenza sexual cuando comen del fruto prohibido; el conocimiento secreto lleva inevitablemente a la humillación. Este conocimiento secreto que es «dangerous, strangely seductive, potentially liberating, and oftentimes destructive» (Kripal: 2001, p. X): cuatro adjetivos que describen a la perfección la relación de la voz poética de estos poemas con su sensualidad y naturaleza. El acto de encontrar la claridad en la montaña, donde puede correr y gritar, inspira a pensar en las bacantes, que iban también a la naturaleza buscando la experiencia de la liberación. Entra así en diálogo con prácticas milenarias, y también contemporáneas, donde mujeres como las de Wicca actúan en consorcio con la naturaleza y encuentran en ella su *locus amoenus*.

LA CONEXIÓN CON LA TIERRA

En *Yo! Francisca*, a menudo disfruta de la naturaleza, simplemente al «correr / por los caminos» (Campobello: 2016, p. 37), o «reír con el cielo» (*ibidem*), pero también siente una especie de autoridad sobre ella, ya que quiere «pelear con los / árboles y vencerlos», «matar las mariposas / y cortar todas las flores» (*ibidem*). Aunque al final de ese poema ella y su hermana piden «perdón a las estrellas» (p. 38), es solo después de haberse reído «de todo / como dos soberbias» (*ibidem*). Igualmente, en «Fuerza Montañas Grandeza», va «a derribar / cerros» porque «estaba ebrio / de grandeza / mi cerebro y de / fuerza mi cuerpo»; y son sus «manos / rojas de sangre» las que la obedecen. Más adelante, esas manos se ponen pálidas por lo que ha hecho y piden «perdón al cielo», pero aclara que no las quiere pálidas, sino rojas, evocando metafóricamente la sangre de la montaña o la suya propia. Como símbolo de la naturaleza creadora, la menstruación fue una hemorragia sagrada en el México prehispánico y en las culturas nativas americanas todavía simboliza el poder femenino, aunque los patriarcas bíblicos la representaran como algo vergonzoso y prohibido con el fin de controlar material y espiritualmente a las mujeres (Castillo: 1994, p. 122). Su cuerpo, entonces, estaría ebrio de fuerza por esa

sangre que simboliza el poder de la mujer como creadora, que le permite destruir de la misma manera que crea. Aunque sus manos palidecen, recordando las manos marmóreas de las Vírgenes, y piden perdón al cielo –al Dios padre cristiano– por haber destruido su creación, las manos que ella desea son las rojas sangrientas, las poderosas.

Kristeva cita a Freud en una carta a Clément en *The Feminine and the Sacred* cuando dice que los críticos llaman «profundamente religioso» a alguien que se siente insignificante y sin poder frente al universo, cuando en realidad la esencia de la religiosidad es la reacción que surge de ese sentimiento que busca luchar contra él; el que cree que el papel del ser humano es mínimo en el vasto universo es realmente irreligioso (Clément y Kristeva: 2001). Esta idea sugiere que ese ímpetu de la voz poética por luchar contra la naturaleza no implica el deseo por destruirla, sino por combatir esa pequeñez que el ser humano puede llegar a sentir ante ella, ante la enormidad del mundo y la duda sobre qué hacemos aquí. Sobre todo la mujer, por la opresión a la que es sometida, quiere luchar físicamente contra este mundo que no la deja ser libre. Unos años antes que Campobello, muchos escritores latinoamericanos escribieron acerca del conflicto entre el hombre y la naturaleza, y aquel casi siempre salía perdiendo. Ella desea también enfrentársele, pero, como mujer, siente la fuerza de la creación y, por tanto, de la destrucción que podría hacerla salir victoriosa. Esta fuerza es sensorial, está en su cuerpo, pero es a la vez espiritual. Kristeva continúa sugiriendo que lo sagrado podría ser la percepción inconsciente que el ser humano tiene sobre su erotismo inalcanzable; siempre en la frontera entre la naturaleza y la cultura, lo animal y lo verbal, lo sensorial y lo concreto. Plantea, además, que lo sagrado no es la necesidad religiosa de protección, sino el placer de ese punto medio entre el poder y su ausencia. Reflexiona que tal vez no se pueda explicar, sino solamente sentir, hacer y entender, pero que cuando ese estado inconsciente se haga consciente, se podría usar como un tipo de resistencia (Clément y Kristeva: 2001).

Es cierto que, a pesar de esa lucha que a veces la enfrenta con la naturaleza, la voz poética tiene una complicidad con esta. La montaña y el sol «son / mis amigos / mis hermanos» (Campobello: 2016, p. 80), y no teme su fuerza: «Que venga / la lluvia / que venga / el viento / No tendré miedo / estaré golpeando / con mis pies / el suelo [...] Va a haber desbordamiento / de agua [...] y yo un potro / salvaje que / estará corriendo» (p. 55). Hay, además, una intimidad con la naturaleza, que se ve reflejada en el poema «Besos novias encajes», donde comienza la voz poética pidiendo a las «muchachas» que se vistan de novias, para terminar revelando que son «las novias / del viento», y las invita a ir al campo a que «el viento / enamorado / nos bese / nos cante / nos haga girones / nuestros velos blancos» (p. 54).

También, en uno de sus múltiples poemas que se titulan «Yo», desea «Besar el sol / no con el alma / sí con la boca» (p. 39), idea que se repite cuando dice «Con mis cabellos / negros / haré una escalera / para subir hasta / el sol y besarle / la cara»

(pp. 69-70) –aunque luego recuerda que su alma «puede besar / el sol sin tener / escala» (p. 70)–. El sol es la fuente de la vida y, por tanto, era comúnmente uno de los dioses principales de los pueblos indígenas. La teóloga chicana Lara Medina (2004) propone que la espiritualidad enfatiza las múltiples maneras en las que la gente se relaciona con el mundo a su alrededor, con la fuente de la vida y con ellos mismos, para sugerir que la espiritualidad va más allá del dogma o de la religión organizada. Así, la voz poética no busca únicamente esa unión con Dios de manera espiritual, sino sensual; no solo a través del alma, sino con los labios, subiendo hasta él con una escalera hecha de sus propios cabellos, un símbolo de la sexualidad femenina. Campobello y su hermana, en su libro de danza, estudiaron sobre todo los relieves de Yucatán, por su dinamismo, y por cómo se usaban las danzas allí grabadas para conversar con sus dioses. Para ella, utilizar el cuerpo para dialogar con la divinidad es algo natural en sus raíces indígenas.

Para explicar esta compleja relación espiritual, este sentimiento místico, usa palabras sencillas, igual que hizo Santa Teresa. Las palabras complicadas no sirven para apelar a los sentimientos, que es la única manera de entender esta experiencia, así que no alude al logos. Santa Teresa habló de «no entender entendiendo»; entender de manera no racional, sino mística (Cilveti: 1974, p. 204). Campobello nunca intenta explicar con lógica lo que piensa –siempre riendo como una loca sin razón–, pero sabe lo que siente y lo expresa de la manera en la que cree que se hará entender, que es necesariamente sencilla. La diferencia entre ambas es que la santa se queda en lo espiritual, pero a Campobello lo sensual no le es negado. Así, las llamas de Santa Teresa se convierten en labios en los poemas de la escritora mexicana. El espacio de liberación permitido a la mujer es limitado, pero esta conexión mística es un proceso sumamente personal, por lo que es accesible a la mujer, además de ser una subversión ante el dogma impuesto por el patriarcado.

Este amor que siente hacia el sol no la atormenta, como en algunos de sus poemas amorosos a figuras masculinas, sino que la libera, siendo la libertad otro de los temas principales de su obra, siempre de la mano de esa naturaleza sin la cual no la concibe; quiere ser sirena para correr «por las aguas verdes» (Campobello: 2016, p. 49), y mariposa para «ver a través de / mis ojos dorados / mi libertad» (p. 50). En «Prólogo a *Mis libros*» (1960), confiesa que buscaba «una libertad verdaderamente mía, encontrada gracias a una angustia espiritual y física. Yo quería tener alas» (Campobello: 2016, p. 340); «mi libertad, a la que amo [...] más, mucho más, que al amor» (p. 341). Además, esa libertad que relaciona con la naturaleza tiene del mismo modo una unión irrevocable con su sangre indígena: «Si fuera posible escribir estas verdades con puntas de flechas pulidas por las manos cobrizas de comanches en guerra, lo haría, y lo haría solo por el gusto de sentirme en el paisaje donde aún se respira la libertad heredada de nuestros ancestros» (p. 339).

Kristeva y Clément discuten en docenas de cartas sobre la conexión entre la mujer y lo sagrado sin llegar a una conclusión por la que las mujeres parecen

inclinarse más hacia esa parte más sensual de lo espiritual. Kristeva intuye que la femenina se identifica más con lo místico que con lo dogmático, pero confiesa que no sabe explicar el porqué, aunque previamente recuerda su idea de que las mujeres se aferran al estado de prelenguaje, como teorizó Freud; a lo sensorial, más que a lo lógico, a lo explicable con palabras (Clément y Kristeva: 2001). Sin embargo, Campobello, con versos tan sencillos como «Mi vida / es una / mañana de sol» (2016, p. 52), combina los dos estados al usar perfectamente el lenguaje y todos sus simbolismos para expresar esa sensorialidad que le acerca a lo sagrado.

CONCLUSIÓN

Campobello participó activamente en la Revolución en varios aspectos: con sus escritos más políticos apoyó la revuelta armada y con su danza puso énfasis en el aspecto indígena de la cultura mexicana. Creó una madre llena de matices, completamente diferente al arquetipo que la nación promulgaba, recalando que era a la vez una parte esencial de esta. Pero, sobre todo, exploró sin miedo lo que es ser mujer, con todas sus complejidades. Aguilar (2016, pp. 12-15) cree que los poemas poco difundidos en su momento de *Yo! Versos* fueron «una estrategia de reafirmación personal», que buscaban «construir nuevos mundos y [. . .] seducir al otro». Sin embargo, más que perseguir la seducción del otro, al construirse en estos poemas Campobello se seduce a sí misma, explorando con libertad su sensualidad, su sabiduría, su fuerza y esa energía vital que la naturaleza le otorga. Sin embargo, ninguna de estas cosas habría sido posible si no hubiera sido capaz de encontrar su propia voz, tan alejada del canon masculino de su época. Revolucionó la manera en la que la mujer hablaba de la mujer y de sí misma con un excepcional ejemplo de *l'écriture féminine* que merece ser explorado en profundidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Juan Bautista. «Prólogo». En CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 9-25.
- AGUILAR, Juan Bautista. «Prólogo». En CAMPOBELLO, Nellie. *Obra reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 9-28.
- AROCA, María Celeste. «La mujer en la Revolución Mexicana: una mirada a través del arte, la fotografía y el cine». En *XIV Jornadas Interescuelas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2013.
- BASSNETT, Susan. *Knives and angels: Women writers in Latin America*. London: Zed, 1990.
- BEER, Gabriella de. «Biografía, autobiografía y ficción: el caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello». *América sin nombre*, 2008, 11-12, pp. 42-48.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Las manos de Mamá*. En CASTRO LEAL, Antonio (ed.). *La novela de la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Aguilar, 1972.

- CAMPOBELLO, Nellie. *Obra Reunida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- CAMPOBELLO, Nellie, y Gloria CAMPOBELLO. *Ritmos indígenas de México*. Ciudad de México: Editora Popular/Secretaría de Educación Pública, 1940.
- CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- CILVETI, Ángel L. *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra, 1974.
- CLÉMENT, Catherine, y Julia KRISTEVA. *The Feminine and the Sacred*. New York: Columbia University Press, 2001.
- COTERA, Martha. *Diosa y Hembra: the History and Heritage of Chicanas in the U.S.* Austin: Information Systems Development, 1976.
- CUAUHTÉMOC, Juan Álvarez. «Virgen de Guadalupe». En OBOLER, Suzanne, y Deena GONZÁLEZ (eds.). *The Oxford Encyclopedia of Latinos and Latinas in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- GÓMEZ CANO, Grisela. *El Regreso a Coatlicue*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2011.
- GUADALUPE GARCÍA, Clara. *Nellie, el caso Campobello*. México: Arena y Cal, 2000.
- HURLEY, Teresa M. *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. Suffolk: Tamesis, 2003.
- KRIPAL, Jeffrey J. *Roads of Excess, Palaces of Wisdom: Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- KRISTEVA, Julia. «Some Observations on Female Sexuality». *The Annual of Psychoanalysis*, 2004, 32, pp. 59-68.
- LARA, Irene. «Sensing the Serpent in the Mother, *Dando a luz la Madre Serpiente*: Chicana Spirituality, Sexuality, and Mamihood». En FACIO, Elisa, e Irene LARA (eds.). *Fleshing the Spirit: Spirituality and Activism in Chicana, Latina, and Indigenous Women's Lives*. Tucson: The University of Arizona Press, 2014, pp. 113-134.
- MARCOS, Sylvia. «Indigenous Eroticism and Colonial Morality in Mexico: The Confession Manuals of New Spain». *Numen*, 1992, 39.2, pp. 157-174.
- MCLEOD, John. *Beginning Postcolonialism*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- MEDINA, Lara. *Las Hermanas: Chicana/Latina Religious-Political Activism in the U. S. Catholic Church*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- MELERO, Pilar. *Mythological Constructs of Mexican Femininity*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MEYER, Doris. «Nellie Campobello's *Las Manos de Mamá*: A Rereading». *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 1985, 68.4, pp. 747-752.
- OYARZÚN, Kemy. «Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de Mamá*, de Nellie Campobello». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1996, 22.43-44, pp. 181-199.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

- PRATT, Mary Louise. «Mi cigarro, mi Singer, y la Revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello». *Cadernos Pagu* [en línea], 2004, 22, pp. 151-184 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000100007>> [14 marzo 2020].
- TOLAN, Fiona. «Feminisms». En WAUGH, Patricia (ed.). *Literary Theory and Criticism*. Oxford University Press, 2006, pp. 319-339.
- TREVIÑO, Roberto R. *The Church in the Barrio: Mexican American Ethno-Catholicism in Houston*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2006.

UN CANTO CUIR
EN LA POESÍA CUBANA CONTEMPORÁNEA:
TRANSGRESIONES ERÓTICAS
EN LA ESCRITURA DE ODETTE ALONSO

HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA
University of Miami (Estados Unidos)

INTRODUCCIÓN

LEER POESÍA desde una perspectiva cuir resulta en sí mismo un acto de transgresión, pues desafía la interpretación privilegiada por el pensamiento binario patriarcal. Incorporar este prisma a la crítica literaria persigue un análisis que trascienda las superficies del texto y desestructure el canon, sus temas hegemónicos y jerarquías estéticas. Parafraseando a Gloria Anzaldúa (2007), el lenguaje es un discurso tradicionalmente masculino¹⁴ que puede –debe– ser re-significado desde una nueva conciencia y práctica social. Anzaldúa defiende que, debido a su exclusión histórica, las subjetividades cuir han creado una representación alternativa del mundo, un nuevo sistema de valores con imágenes y símbolos auténticos (2007: 103). Por su parte, Judith Butler (1993) insiste en la potencialidad política del término *queer* –adaptado al español como ‘cuir’– para hacer frente a mandatos binarios del género y la sexualidad¹⁵. Desde ese espíritu propongo acercarnos a

¹⁴ «We are robbed of our female being by the masculine plural. Language is a male discourse» (Anzaldúa: 2007, p. 76).

¹⁵ Al exponer su teoría sobre la performatividad del género, Butler afirma que el término *queer* puede convertirse en un espacio de resistencia: «But sometimes the very term that would annihilate us becomes the site of resistance, the possibility of an enabling social and political signification: I think we have seen that quite clearly in the astounding transvaluation undergone by ‘queer’. This is for me

la obra poética de Odette Alonso, una de las más celebradas escritoras cubanas contemporáneas en la diáspora, quien comenzó a publicar en la isla a mediados de los años ochenta del siglo xx como parte de una generación que desafió las imposiciones estéticas y temáticas de las instituciones culturales. Desde su experiencia como mujer lesbiana, la poetisa ha subvertido las representaciones canónicas del amor y el erotismo, dando voz a una población ampliamente excluida del espacio público y discursivo en Cuba¹⁶.

Butler define el género como una construcción performativa influenciada por procesos sociales, históricos y culturales que tienen consecuencias punitivas para quienes desobedecen la heterosexualidad obligatoria, una de las normas que rigen el sistema (1990, pp. 138-142). La teoría sobre la performatividad del género permite pensar en las posibilidades de deconstruirlo, parodiarlo y resignificarlo más allá del binarismo impuesto por la cultura patriarcal/heteronormativa. Utilizando la teoría cuir (Butler: 1990; 2004; Anzaldúa: 2007) y la crítica literaria feminista (Lorde: 1984; Rich: 2003) como marcos conceptuales, se examina en este capítulo la evolución de la voz poética cuir de Odette Alonso en dos de sus libros: *Palabras del que vuelve* (1996), donde la autora explicita por primera vez la subjetividad lésbica de su poesía, y *Old Music Island* (2018), en el que acude a mecanismos lingüísticos e hipertextuales más elaborados para representar un erotismo contrahegemónico. Lo que se pretende identificar en ellos son las transgresiones de género y sexualidad, a fin de elucidar cómo sus estrategias retóricas y formales contribuyen a la subversión de la heteronormatividad no solo a nivel temático, sino también estético. Como analizaremos más adelante, la poesía de Alonso desafía el binarismo heteronormativo al reconocer y nombrar abiertamente el amor entre personas del mismo sexo, al describir prácticas eróticas no tradicionales, a través del uso estratégico de la segunda persona para trascender las diferencias sexuales, así como al incorporar elementos multimedia y paratextos (Genette: 1997) que legitiman identidades sexuales no tradicionales.

the enactment of a prohibition and a degradation against itself, the spawning of a different order of values, of a political affirmation from and through the very term which in a prior usage had as its final aim the eradication of precisely such an affirmation» (1993, p. 22).

¹⁶ Las subjetividades lesbianas apenas tuvieron representación en la literatura cubana de la Revolución hasta mediados de los años ochenta. Estudiosos como Víctor Fowler (1998) y Mirta Suquet (2010) ubican la reaparición de la temática lésbica en la narrativa cubana de la isla con los cuentos «Mi prima Amanda» (1984), de Miguel Mejides, y «Dos almas perdidas en una pecera» (1990), de Ena Lucía Portela. Sin embargo, dichas enumeraciones pocas veces tienen en cuenta la potencialidad subversiva de los cánones genérico-sexuales de la poesía escrita por mujeres en las décadas de los ochenta y noventa. Para una perspectiva histórico-sociológica de la situación de las mujeres lesbianas en la Revolución cubana se recomienda consultar el artículo de Tanya L. Saunders (2010).

POESÍA CUIR COMO EMPODERAMIENTO

El profesor Carlos Figari (2015) advierte que la construcción de las naciones latinoamericanas modernas relegó a los sujetos no heterosexuales al área de lo anormal y patológico. A esto también se refiere Anzaldúa —en un contexto más general— cuando expresa que las personas cuir devinieron espejo que refleja el miedo de la tribu heterosexual: «being different, being other and therefore lesser, therefore subhuman, inhuman, non-human» (2007, p. 40). No obstante, desde esta condición también se han construido espacios ideológicos y discursivos que desestabilizan paradigmas genérico-sexuales. «The *homosexual*, the *invert*, the *uranist*, the *tribadist*, the *saphist*, and the *lesbian* appear as categories of interpellation» (Figari: 2015, p. 232). En Latinoamérica, la apropiación del término anglosajón *queer* por la academia y el activismo desde los años ochenta ha contribuido a visibilizar el rol de las disidencias sexuales en las prácticas socioculturales y políticas. En su genealogía de los estudios cuir en la región, Licia Fiol-Matta (2015, p. 226) resalta que, más que identidad marcada, lo cuir ha sido un espacio de lucha y resistencia, cuyo mayor alcance radica en la futuridad. Acudiendo a las ideas de José Esteban Muñoz, lo cuir se entiende como un horizonte de multiplicidades: «We have never been queer, but queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and to imagine the future» (cit. en Fiol-Matta: 2015, p. 226).

La perspectiva de las mujeres cuir es todavía soslayada por ese espacio de (re)construcción imaginaria. El modelo de nuevas subjetividades sigue siendo construido desde cuerpos masculinos, tanto en su condición normativa como en los modos más transgresores¹⁷ (Fiol-Matta: 2015, p. 222). Dentro de Cuba, la recepción de la teoría cuir en los estudios literarios ha sido gradual y crítica. Autores como Norge Espinosa, Víctor Fowler, Alberto Garrandés, Zaida Capote Cruz, Rufo Caballero y Abel Sierra destacan entre quienes han aplicado esta perspectiva al estudio de diversos fenómenos culturales. No obstante, persiste la ambivalente percepción de que la investigación cuir solo incluye a las masculinidades disidentes, los hombres gais y las personas transgénero femeninas, mientras el feminismo o los estudios de la mujer privilegian a mujeres cisgénero (Speakman: 2016, p. 45). Como resultado, las lesbianas y las personas transgénero masculinas están menos representadas en los ensayos académicos de la isla. Por tanto, parece crucial atender a propuestas literarias como la de Alonso, cuyo énfasis en la disidencia genérica-sexual parte de los cuerpos femeninos.

¹⁷ «One aspect of queer that remains virtually untheorized concerns rethinking lesbian life from queer and away from the rather tame approaches of LGTBI, important as they have been, and building theory from the experience of FTMs. Queer theory must find the way to not segregate lesbians and trans men from theoretical studies of men, male masculinities, and male femininities» (Fiol-Matta: 2015, p. 222).

En su poema «Temporada de lluvia», la voz lírica declara abiertamente su deseo por otra mujer: «Ahora que llueve / y el tiempo ya no alcanza / pienso en tus piernas / abiertas para mí / aquella tarde en que todo eran los cuerpos» (Alonso: 2018b, p. 110). Su actitud discursiva responde al crecimiento de una conciencia sexo-genérica que ha evolucionado durante sus más de veinte años de carrera literaria, así como por su activismo¹⁸. En una entrevista concedida para la realización de este trabajo, la escritora manifestó que, a nivel personal, su mejor estrategia para enfrentar y subvertir el machismo y la homofobia ha sido reconocer abierta y orgullosamente su homosexualidad: «Cuando la gente ve que no tienes miedo, se les caen todas sus estrategias que, por lo general, se basan en lo que no asumes, en lo que escondes. Y, como en la vida, en la literatura» (Alonso, en entrevista personal: 2019).

Audre Lorde (1984a) realza las potencialidades de la poesía para el empoderamiento femenino cuando escribe que, para las mujeres, la poesía no es un lujo, sino necesidad. En su opinión, el poema accede a nuestras emociones más profundas, innombradas antes del nacimiento del verso, y las libera: «Poetry coins the language to express and charter this revolutionary demand, the implementation of that freedom because we must constantly encourage ourselves and each other to attempt the hieratical actions that our dreams imply» (1984a, p. 38). Si la poesía lleva al lenguaje la necesidad de trascender límites y jerarquías, si constituye un acto de supervivencia e iluminación para los oprimidos, conviene entonces entenderla como un género literario altamente eficaz para comunicar la experiencia de aquellos a quienes Gloria Anzaldúa definió como dos en un mismo cuerpo, «both male, and female» (2007, p. 41). Para las personas cuir, la palabra, la imagen y el sentimiento tienen poder —«palpable energy, a kind of power» (Anzaldúa: 2007, p. 93)—. Las metáforas teóricas de Lorde y Anzaldúa reafirman la capacidad transgresora de la imaginación y contribuyen a pensar la poesía como un espacio para subvertir los mandatos del género y la sexualidad tradicionales.

En el caso de Alonso, este género literario ha sido un vehículo eficaz para reafirmar su identidad sexual. Según define en una entrevista con Lima (2017), la poesía es «una forma de mirar, que se activa en los momentos o las circunstancias impredecibles, y, a su vez, se llama poesía al lenguaje con el que se trata de describir lo mirado». La autora complementa esta reflexión afirmando que su poesía es un registro de vida, «porque escribo sobre lo que siento y ha sido una vía de autorreconocimiento, un modo de gritar quién soy, lo que quiero y por lo que lucho, por lo que es, también, un testimonio de rebeldía» (Alonso: 2018a). La autoconfianza, misterio y rebelión que Alonso atribuye a su poesía influye en su escritura cuir.

¹⁸ Odette Alonso es miembro de la Red de Escritoras Latinoamericanas y durante más de quince años ha organizado el ciclo de escritoras latinoamericanas en la Feria Internacional del Libro de México «Palacio de la Minería».

UNA VOZ CUIR EN LA LITERATURA CUBANA

La presencia de autores cuir en la literatura cubana ha estado marcada igualmente por momentos de eclosión e intermitencia, por desafíos y silencio. Virgilio Piñera, Emilio Vallagas, Mercedes Matamoros, José Lezama Lima, Ofelia Rodríguez Acosta y muchos otros enfrentaron la discriminación en la primera mitad del siglo xx debido a sus textos abiertamente homosexuales. Este no es un fenómeno exclusivo de la isla, pues puede también rastrearse en otros contextos de Latinoamérica y del resto del mundo. Sin embargo, la represión estructural contra gays, lesbianas y personas transgénero tuvo sus momentos más oscuros durante las primeras décadas de la Revolución cubana¹⁹, una situación que terminó imponiendo censura y autocensura a escritores y escritoras homosexuales.

En la tarea de imaginar una Cuba cuir, el escritor Norge Espinosa afirma que la falta de una conciencia activa en la tradición homosexual en la isla es tan obvia que molesta (2016, p. 125). El investigador, dramaturgo y activista explica que las presiones políticas sistemáticas han dejado una huella en la tradición homoerótica de la literatura cubana:

La Revolución sobrepasó el cliché que venía desde la Colonia, y el homosexual, que antes fuera chiste, figura de paso, cuerpo débil o simple escoria destinada a un auto de fe, devino algo más grave: un peligro político. La prensa de los años 60, en particular en 1965, da fe de esa preocupación, asegurando que denunciar a un enemigo contrarrevolucionario y expulsar de las universidades y escuelas a lesbianas y gays era el mismo tipo de lucha. La obsesión por crear un cuerpo puro y descontaminado, un hombre nuevo que recuerda vagamente la obsesión por el cuerpo escultural que celebraban ciertos regímenes totalitarios como soldados de nueva categoría, repelía a aquellos cuya blandura física o confusión de sentimientos les hiciera incompatibles con ese destino, con esa Nación que se refundaría sobre los cuerpos caídos y los cuerpos innecesarios, como edificio incorruptible. (Espinosa: 2016, p. 126)

Las mujeres no heterosexuales se mantuvieron casi indiscernibles dentro de ese panorama. Como recuerda Espinosa, «eran tan invisibles que escaparon de tal amenaza, a riesgo de ser simplemente imposibles de rastrear en ese mapa» (2016, p. 127). En su investigación sobre la situación de lesbianas negras en Cuba, Tanya Saunders (2010) asegura que la heteronormatividad estatal de la Revolución se basó en una moralidad que reforzaba preexistentes inequidades de género y sexualidad, sobre todo al promulgar un modelo de ciudadanía centrado en la familia

¹⁹ Desde los primeros años de la Revolución cubana se implementaron estrategias institucionales para condenar y reprimir las conductas no heterosexuales. La homosexualidad fue censurada desde la cultura y en la literatura, especialmente después de la radicalización estalinista que inició en la década del setenta, durante el período llamado Quinquenio Gris (1971-1976) (Fowler: 1998; Espinosa: 2016).

heterosexual tradicional: «The social policy directives of the 1960s and 1970s reentrenched cultural norms concerning femininity in which the liberation of women as moral and feminine subjects who desired men was encouraged and challenges to gender and sexuality as structures of power were condemned as an encouragement of immorality» (Saunders: 2010, p. 15). Gradualmente, la literatura ha ayudado a desmontar esas barreras.

No fue hasta la década de los ochenta cuando subjetividades no heteronormativas volvieron a perfilarse en poemas y obras de ficción escritas dentro la isla. En su libro *La Maldición, una historia del placer como conquista* (1998), el académico Víctor Fowler explica que, para el final del milenio, ocurre en Cuba una proliferación sorprendente de textos sobre la homosexualidad. Son obras que operan de dos maneras: por una parte, pueden leerse como una metáfora de la macrohistoria de la nación y, por otra, representan temas intergrupales y dramas íntimos sobre la población homosexual enfocada en salir al espacio público, así como en reconocer su identidad como gay o lesbiana. Fowler subraya que estos jóvenes escritores aceptan la orientación homosexual sin culpa, con lo cual rompen con prejuicios homofóbicos fuertemente arraigados en Cuba²⁰.

Alonso escribe sus primeros poemas al calor de ese cambio, como parte de la llamada Generación de los Ochenta, una etiqueta utilizada por la crítica para definir a jóvenes poetas nacidos después de 1959 que comienzan a publicar en dicha década²¹. Este grupo representó un cambio en la poesía cubana escrita en la isla, al trascender un canon que privilegiaba el realismo y el coloquialismo favorecidos por la política cultural del estado socialista. En palabras de Alonso (en Cabezas: 2011, p. 158), esta generación «sacudió la inercia coloquialista de quienes le antecieron» recuperando los recursos metafóricos «al verse compelidos a esconder los mensajes de crítica o cuestionamiento». Esa «especie de dignificación de la esencia poética más allá de lo fácil, lo propagandístico o lo aparential» (*ibidem*) fue, para Alonso, su mayor aporte.

²⁰ Autores como Jesús Jambrina (2000) y Mirta Suquet (2010) coinciden en que ya a finales de los noventa del siglo pasado la temática homoerótica estaba articulada dentro de la literatura cubana, especialmente en la narrativa; se ha llegado ya a un momento donde se puede prescindir de cualquier gesto legitimador, «ante la aceptación cotidiana (literariamente hablando) de vivir diaspóricamente nuestra sexualidad» (Suquet: 2010, p. 48).

²¹ Sobre la generación poética de los ochenta escribe Rita Martín (2012, p. 3): «Esta tradición ha de entenderse en su calidad de ruptura, de reivindicación topológica y de empeño en elevar nuevamente el verbo nacional que había sufrido no solo las secuelas de lo peor del coloquialismo, sino de la propuesta del realismo socialista como estética estatal. Tal apetencia poética no podría estar separada de una honda –oscura, subterránea– reflexión del sujeto, hecho que determina que esta poesía penetre en contenidos filosóficos, teológicos y teleológicos, y dentro de estos, en un examen de la circunstancia histórica marcada por la orfandad y el aislamiento, y un imaginario nacional mordido por la disfuncionalidad familiar y por extensión social».

A pesar de que sus miembros eran estilísticamente diversos, la mayoría reaccionó contra las normas ideológicas impuestas por las instituciones oficiales. Entre otros logros de esta poesía, la crítica coincide en destacar la aparición de la temática homoerótica –con «Vestido de novia» (1988), de Norge Espinosa– y el reconocimiento de la voz poética femenina. De hecho, una de las características del período fue la profusión de poetisas²². Al respecto, la escritora Mirta Yáñez (2000) ha indicado que las poetisas cubanas de las últimas dos décadas del siglo xx muestran interés en la interpretación ética del mundo y en la representación de problemas sociales. Al referirse a la temprana obra de Alonso, la académica anota: «la mezcla de razón y pasión, de ética y desafío, de censura y ternura, dan plasticidad a la imagen que acepta la simplicidad coloquial como intención de la traslación metafórica» (Yáñez: 2000, p. 69). Estos son aspectos distintivos de los primeros libros de Alonso: *Enigma de la sed* (1989) e *Historias para el desayuno* (1989). Si bien la voz poética lesbiana no es discernible en dichos volúmenes, sí hay en ellos un flagrante desacuerdo con el autoritarismo y la discriminación. La académica Mabel Cuesta (2009) ha considerado que los primeros poemas de Alonso exploran la marginalidad como un tema, con la intención de trascender la intolerancia. Cuesta sostiene que, con frecuencia, el enmascaramiento rodea y tipifica los escritos de Alonso: «tras un sujeto asexual, de instinto genérico, se esconde la voz que pena por cada una de las catástrofes que el ojo avizor advierte» (Cuesta: 2009, p. 47).

Las preocupaciones sobre el género y la sexualidad han ido *in crescendo* a lo largo de casi tres décadas en las que Alonso ha publicado más de doce libros de poesía en Cuba, España y México, además de prosa de ficción –el libro de cuentos *Con la boca abierta* (2006) y la novela *Espejo de tres cuerpos* (2009)–. También compiló la *Antología de la poesía cubana del exilio* (2011), un volumen que reúne a poetas cubanos de la diáspora. Ha merecido, entre otros reconocimientos, el Premio Internacional de Poesía «Nicolás Guillén» (1999) y el Premio del Fondo de Artistas de Cuba en 2003. Si bien parte de su obra ha sido publicada fuera de Cuba, Alonso dialoga con el canon de la literatura en la isla y contribuye a expandir la división dicotómica entre literatura cubana y de la diáspora. Dividirla según la posición geográfica de un autor o autora resulta inoperante en este inicio de siglo, cuando el campo cultural trasciende las fronteras de la nación-estado. Mi intención al leer la obra de Alonso dentro de la literatura cubana, y no solo bajo el epígrafe de literatura del exilio, intenta superar escisiones de matiz político en los análisis literarios contemporáneos y apuesta por una mirada transnacional a la literatura cubana contemporánea.

Con *Old Music Island*, Alonso ganó el Premio Nacional de Poesía LGBTTTTI de México, en 2017, creado para visibilizar a los autores cuir de ese país, en el que ella reside desde 1992. Como analizaremos a partir de aquí, los recursos literarios

²² Yáñez (2000) ha propuesto reevaluar desde una perspectiva feminista el término poetisas, tradicionalmente peyorativo, para diferenciar la escritura poética de las mujeres de manera positiva.

manejados por la escritora para explorar el erotismo lesbiano en este libro revelan una voluntad de transgresión avistada desde la publicación en 1996 de *Palabras del que vuelve*, pero que se robustece con la intertextualidad y el juego lingüístico. *Old Music Island* es un libro superior, cuya voz lírica es «abiertamente lésbica» y su estructura trabaja conscientemente esa intencionalidad. Así lo reconoce la escritora: «Hay una práctica de 20 años de trabajo con el tema desde todos los enfoques, desde la literatura hasta la perspectiva de género y la vida misma» (Alonso, en entrevista personal: 2019). La lectura cruzada de ambos textos devela recursos estéticos novedosos en la representación de las subjetividades cuir en la poesía cubana.

IDENTIDAD LÉSBICA Y DENUNCIA SOCIAL

Palabras del que vuelve (1996), el tercer libro de poesía de Alonso, incluye por primera vez poemas con referencias explícitas al amor entre mujeres. Versos como «Moriremos de amor, amiga mía» (Alonso: 1996, p. 7) y «que ella llegue alguna tarde / a ponerme su almíbar en los labios» (p. 27) ejemplifican el carácter desafiante de este libro, especialmente para el contexto homofóbico y machista que caracterizaba el campo cultural cubano de mediados de los años noventa. En su descripción del género como una construcción performática, Butler (1990) realza la capacidad de deconstruir, parodiar y descontextualizar las preconcepciones binarias de la cultura patriarcal y heteronormativa. *Palabras del que vuelve* concentra ese potencial al incluir imágenes literarias de amor entre mujeres explícitamente en once de sus cincuenta y cuatro poemas²³.

«Los amantes de Pompeya», escrito en 1990, es uno de los primeros textos abiertamente lésbicos de la poesía cubana en la época revolucionaria: «A pesar del artículo masculino [Los], ese poema hablaba del amor a una mujer dicho desde la voz de otra (o sea, la mía)», explicaba Alonso en una entrevista (Cabezas: 2011, p. 159). En su opinión, iniciar un libro escrito por una mujer con un poema que afirma «Moriremos de amor, amiga mía», permite que todos los versos del volumen puedan leerse desde un enfoque lésbico, aun cuando no hagan explícito el género de quien los recibe.

El poema reescribe desde una perspectiva cuir la leyenda de dos cuerpos petrificados por la erupción del monte Vesubio en el 79 después de Cristo. El abrazo con que habrían esperado la muerte ha dado lugar a múltiples fabulaciones, casi siempre desde interpretaciones heterosexuales²⁴. El texto de Alonso privilegia la

²³ Estos son los poemas que contienen referencias explícitas al amor o el erotismo lesbiano en el libro *Palabras del que vuelve* (Alonso: 1996): «Los amantes de Pompeya» (p. 7), «Eva o el pecado original» (p. 25), «Margarita o la idea de la felicidad» (p. 27), «Poema para la indecisión y otra muchacha» (p. 31), «Óleo» (p. 47), «Bailarina» (p. 50), «Lección de dibujo» (p. 52), «Desayuno con Silvia» (p. 54), «El Arquero» (p. 55), «Transparencia» (p. 58) y «Los Gatos» (p. 65).

²⁴ Una prueba de ADN realizada en 2017 descifró el enigma al confirmar que los dos esqueletos eran masculinos (McKenna: 2017).

hipótesis de que fueron dos mujeres, cuando la voz poética nombra directamente a la amada: «Amiga mía». Es justo notar que, en el contexto cubano, las mujeres lesbianas suelen referirse a su pareja como «amiga», un término ambiguo que permite soslayar la homofobia en espacios públicos y familiares. Por tanto, la elección del sustantivo remite semióticamente al imaginario lésbico en la isla. Por otra parte, el texto subvierte el estereotipo tradicional de la pasividad femenina cuando versa: «Todos los vientos llegan como una manotada / y yo cubro tu cuerpo lo incorporo / quiero aliviarme en ti» (Alonso: 1996, p. 7). Para calmar el temor al desastre, la voz poética ruega a su amiga que cierre los ojos e imagine que no es lava, sino amor, lo que cubrirá sus cuerpos: «Cierra los ojos pronto amiga mía / Es el amor que llega» (*ibidem*). Al asumir este rol de protectora, la voz femenina desafía los roles de género tradicionales.

Si interpretamos la inevitable tragedia provocada por una erupción volcánica como alegoría del castigo social homofóbico, el poema transmite una denuncia más profunda. ¿No es acaso la homofobia una fuerza destructiva que, como la lava, tiene potencia letal? Según Butler (1990), el género tradicional ha creado mecanismos violentos de corrección para aquellos que rompen la dicotomía hombre/mujer y la heterosexualidad normativa²⁵: por deshacer esa frontera, lesbianas y gays han sido históricamente forzados a la no existencia (Butler: 1990; Rich: 2003). Con esa mirada, la amenaza de la catástrofe puede simbolizar la agresividad heteropatriarcal: «Presiento que un tropel descende de las cumbres / siento su oleada tibia presionando mi espalda» (Alonso: 1996, p. 7). Del mismo modo, la frase «Algo se nos viene encima / ese sordo rumor es un presagio» (*ibidem*) podría tomarse como una advertencia de la sanción social contra las sexualidades cuir. Al menos en el poema, el amor lésbico tiene el sino de la fatalidad y la muerte, aunque las causas fueran externas y sobrenaturales²⁶.

Textos más alentadores son aquellos en los que Alonso narra las relaciones lésbicas enfatizando la emoción y el deseo. Para ello, inserta pronombres femeninos, sustantivos y nombres propios que identifican a las enunciatarias, como en «Margarita o la idea de la felicidad», «Poema para la indecisión y otra muchacha» y «Desayuno con Silvia». Con este proceso de naturalización de la relación lésbica mediante conexiones emocionales, impulsos sexuales y estados de desafección, la autora pone en entredicho la heteronormatividad de la sociedad cubana. Los poemas insertan sustantivos como *felicidad*, *Dios*, *diablo*, *furia*, *alma*, *muerte*, *amor*,

²⁵ «The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’—that is, those in which gender does not ‘follow’ from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender» (Butler: 1990, p. 19).

²⁶ La condición fatalista del personaje lésbico ha sido avistada por la crítica María del Mar López-Cabrales (2005, p. 76) en su estudio sobre los cuentos de Ena Lucía Portela y Karla Suárez: «El cuerpo homoerótico femenino aparece como una figura disonante (monstruosa) destructora de las estructuras sociales represoras de la comunidad y, por ello, en la mayoría de los textos cubanos, termina destruyéndose (o a veces automutilándose)».

flor, que tradicionalmente han referenciado al afecto romántico heterosexual en la poesía coloquial de la isla. Sin embargo, Alonso resimboliza esas imágenes al aplicarlas a la relación lésbica: «Vender el alma y que ella llegue alguna tarde / a ponerme su almíbar en los labios [...]. Su almíbar o su furia sobre mis tristes huesos / que esperan por la muerte / o la felicidad» (1996, p. 27). Por otra parte, la implementación táctica de formas lingüísticas en femenino como pronombres, sustantivos y nombres propios le sirve para legitimar el amor entre mujeres. Por ejemplo, cuando escribe: «ella y yo consternadas / llorando la impotencia» (p. 31), o cuando dedica poemas eróticos a mujeres —«El Arquero», por ejemplo, está dirigido a Margarita Soto y «Transparencia», a Teresa y Dars—.

EL EROTISMO DE LA MIRADA

Loorde definió la poesía como la implementación de la libertad que proviene de los sueños, de la imaginación: «Our poems formulate the implications of ourselves [...] our fears, our hopes, our most cherished terrors» (1984a, p. 39). En su opinión, la poesía otorga el coraje de ver, sentir, hablar, atreverse. Con ese pensamiento sobre la imaginación poética como una fuerza libertaria propongo leer los poemas «Óleo», «Lección de dibujo» y «Bailarina». Son tres composiciones que implementan una mirada revolucionaria hacia el cuerpo femenino, rompiendo con prejuicios tradicionales sobre la sexualidad lésbica. Alonso apela al voyerismo femenino, dinamitando la representación canónica de las mujeres como musas y objetos de deseo. El erotismo implica un poder que, como mujeres, se nos enseñó a mantener en secreto (Loorde: 1984b). Por tanto, cuando una mujer escribe sobre su sensualidad y su pasión despliega su poder erótico; está reconociendo su libertad.

«Lección de dibujo» describe la escena de una clase de pintura en la que una modelo desnuda es observada con deseo sexual mientras alguien la siluetea. La voz poética revela cierta preocupación por lo que puede sentir la joven: «No sentirá el pudor de entregarse a los ojos / de tantos aprendices / no sentirá las llamas quemándole la piel» (Alonso: 1996, p. 52). No obstante, quien escribe se regodea en la contemplación sensual cuando dice: «Somos dos gotas de agua diferente / pero también la observo la dibujo / tiembla el pulso en mi hoja trazando su cadera» (*ibidem*). La tensión erótica del poema se concentra en la mirada y en lo que, al escrutar, se imagina: «Qué piensa esa mujer desnuda en el estrado / adónde van mi mano y el trazo de mis ojos / la distancia insalvable entre el boceto y yo» (*ibidem*).

Similar potencialidad se advierte en «Bailarina», donde Alonso describe la fantástica danza entre dos cuerpos —femeninos— como alegoría del encuentro sexual. «Gritar para que salte disparar / y ver su cuerpecito llevado por el aire / danzando a contraluz» (p. 50). En este poema no es solo la mirada lo que canaliza el placer sexual, sino la acción de saltar, gritar y bailar. La sexualidad femenina que aquí se representa rompe la pasividad tradicional también en lo lingüístico. La abundancia

de infinitivos y verbos en tiempo presente contribuye a crear esta idea de actividad y movimiento, como en los versos: «Saltó de mi ojo a la ventana», «Salta la bailarina / me recorre la espalda», «Gritar para que salte», «disparar» (p. 52). En «Óleo» es otra vez la mirada lo que desencadena el deseo cuando la autora escribe: «La muchacha del lienzo me ha mirado / de su pincel renazco sin saberlo» (p. 47). En el poema, los elementos de la pintura se vuelven tangibles y corporales —«el pincel es mi dedo», «el lienzo es esta cama»— para metaforizar el momento en que las mujeres hacen el amor. Alonso reafirma su perspectiva lésbica apelando al pronombre personal en primera persona: «esa muchacha y yo». Sin embargo, cabría preguntarse por qué la relación carnal ocurre siempre en la fantasía o la imaginación. La observación de otros cuerpos de mujer representa una transgresión de la sexualidad tradicional en la poesía de Alonso, pero el hecho de que el acto amoroso solo se consuma en la fantasía o la imaginación informa de los límites sociales y la represión del contexto en que se desenvuelven las amantes de estos poemas.

Por su parte, en «Eva y el pecado original» se reescribe la historia bíblica de la «primera pecadora», cuya curiosidad habría sido responsable de la expulsión de la humanidad del jardín del Edén. El poema elige el punto de vista de Eva, quien niega la versión oficial: «Nada fue como dicen. / Yo descubrí mi cuerpo mojada en la maleza / y lo empecé a palpar» (Alonso: 1996, p. 25). La «verdadera historia» del pecado original, imaginada por Alonso, tiene que ver con el potencial del autoplacer y el tabú de la masturbación femenina. Así, describe cómo Eva llega al orgasmo al explorar su propio cuerpo: «Era mi cuerpo solo, el cual se hinchó / inflamó» (*ibidem*). La explosión orgásmica de la primera mujer la hace estallar, y luego caer en un sueño pacífico: «Algo estalló vibrante quién sabe en qué recodo. / Después dormí tranquila» (*ibidem*). Este proceso de autodescubrimiento ocurre sin presencia masculina, en un estado único en el que Alonso reta la noción de que el placer sexual requiere penetración. En la última oración del poema, Adán hace una aparición simbólica, como representante del control patriarcal. Eva lo rehúye; no lo necesita: «Después quizás llegara Adán pero ya no lo vi / otra vez la llovizna humedeció mi cuerpo / y me sentí gritar» (*ibidem*).

Palabras del que vuelve expresa la urgencia de transformar las normas del género y la sexualidad que coartan la diversidad sexual femenina, al tiempo que utiliza lo erótico para representar mujeres en roles no tradicionales y activos. Alonso ha seguido trabajando esta propuesta ideológica en libros posteriores, que dejan atrás la perspectiva alusiva para describir inequívocamente el contacto sensual entre cuerpos femeninos desde elaborados recursos estéticos.

INTERTEXTUALIDAD, RETÓRICA Y PLACER

Desde la mente andrógina sugerida por Virginia Woolf hasta las proposiciones de una «escritura femenina-lesbiana» de teóricas radicales como Mary Daly,

Charlotte Bunch, Adrienne Rich y Audre Lorde, la crítica literaria feminista ha cuestionado las jerarquías artísticas impuestas por el patriarcado. Asimismo, ha llamado a descifrar los usos creativos del lenguaje y la forma literaria desde las disidencias genéricas y sexuales. En ese sentido, Odette Alonso incorpora estrategias retóricas y estructurales que contribuyen a fortalecer su mensaje transgresor. Primero, la autora rehúye formas tradicionales del género poético como la rima, la división por estrofas o la musicalidad trillada por poetas románticos y modernistas. Además, juega con la posicionalidad de las palabras en la estrofa, subvirtiendo en ocasiones estructuras gramaticales y reglas de puntuación. Por ejemplo, los grandes espacios en blanco en «Eva o el pecado original» permiten enfatizar el simbolismo de los sustantivos para describir el orgasmo producido por la masturbación:

Tuve miedo y grité
 Tuve miedo y rodé por la maleza.
 Era fuego era sangre era lava de volcán
 Era el espejismo. (Alonso: 1996, p. 25)

Old Music Island (2018) repite estas tácticas y suma la intertextualidad como una herramienta para reforzar las ideas liberadoras que habitan en el libro. En la portada de la versión electrónica, Alonso invita a acompañar la lectura con una lista de reproducción en Spotify²⁷ donde reunió la música que inspiró los poemas. Al hacerlo, la escritora intenta difuminar las divisiones tradicionales autor/lector, literatura/música, y abre al lector una puerta al proceso creativo. La selección multimedia incluye 68 canciones de una gran variedad de intérpretes e idiomas. Algunas tienen contenido lésbico explícito, por ejemplo, los temas de Krudas Cubensi, Kumbia Queers y Postmodern Jukebox de Scott Bradlee. Otras son creadoras empoderadas como Selena, Lila Downs, Julieta Venegas, Miss Bolivia y Amy Winehouse. En conjunto, la lista conforma un ambiente de creatividad femenina que se complementa con exergos de escritoras lesbianas y feministas como Djuna Barnes, Cristina Peri Rossi, Sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos. Los elementos descritos, más la mención de que el libro ha ganado un premio LGBTI, conforman un sistema paratextual gracias al cual los poemas eróticos pueden ser interpretados como encuentros lésbicos, aun cuando no muestren marcas lingüísticas de género o menciones explícitas a la orientación sexual de las amantes. Recordemos que, para Gérard Genette (1997), el paratexto es una zona no solo de transición, sino también de transacción de sentidos que influye en la recepción del texto²⁸. Una de

²⁷ Este es el enlace a la lista de reproducción que aparece en la portada del Kindle Ebook: <<https://open.spotify.com/playlist/6tvMv98cedJ0SpAXcMyQij>> [14 marzo 2020].

²⁸ Genette considera paratexto todo aquello que rodea el texto principal: título, notas al pie, dedicatoria, información de apertura, prefacio, cubierta, etc. A su juicio, se trata de «a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (1997, p. 16).

las ganancias de este recurso es su potencial para complementar la subjetividad cuir representada en los poemas.

Old Music Island utiliza el baile como *leitmotiv* para narrar una historia de amor entre mujeres, desde el cénit al declive. Dividido en dos episodios, «Pórtico» y «Días de Géminis», la danza y los recuerdos simbolizan la antesala del encuentro sexual. Con «La propuesta» comienza el cortejo como rompimiento de la censura y el miedo: «Bailemos / propusiste / seamos el secreto / los siglos que cargamos en la espalda / esta caja de música / y la danza a que convoca» (Alonso: 2018b, p. 11). Atendiendo a la subjetividad cuir del libro, podemos asumir que aquello que cargan las amantes sobre sí es, precisamente, la homofobia. En su entrevista, Alonso coincide en que «la espalda» ha sido un símbolo para representar los prejuicios hacia las personas no heterosexuales:

Las mujeres lesbianas, las amantes del poemario, cargamos todo el peso de siglos de represión, contención, marginación y subordinación que cargan todas las mujeres, y además muchos de los prejuicios, los ataques *a priori*, el desprecio y la invisibilización forzada y secular que rodean la condición homosexual. A eso se refiere ese verso. (Alonso, en entrevista personal: 2019)

Las mujeres de *Old Music Island* son sexualmente libres. El erotismo lésbico del libro tiene una dimensión interpersonal, próxima a ese gozo compartido que pedía Lorde (1984b, p. 56) cuando conceptualizó el uso de lo erótico como un poder físico, emocional, psíquico e intelectual para las mujeres. Contrario a lo que vimos en *Palabras del que vuelve*, la mayoría de los poemas de este libro carecen de marcas lingüísticas de género; en ellos prima la segunda persona gramatical, mucho más íntima y emotiva. Esta elección lingüística indica otro gesto subversivo en la poesía de Alonso, que ha pasado de la autoafirmación lésbica a una pluralidad y ambigüedad semánticas más cercanas a lo cuir. El sistema paratextual antes descrito libera a la voz poética cuir de adherencias al binarismo lingüístico. Poemas como «Pórtico», «El inicio» o «El miedo» ejemplifican esta tendencia cuando incorporan imágenes sensoriales y placenteras para expresar el intercambio erótico entre mujeres.

En su ensayo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, la poeta Adrienne Rich (2003) critica la institución política heterosexual que desempodera a las mujeres. Ella prefiere el término «existencia lesbiana» para explicar cómo mujeres que aman a otras rompen con tabús sociales y rechazan la obligatoriedad del sistema patriarcal (2003, p. 65). Para Rich, la existencia lesbiana encierra un acto de desobediencia que ha tenido lugar a través de un *continuum* cultural e histórico. Su propuesta devela los violentos mecanismos de heterosexualidad obligatoria que han creado mitos como el de la superioridad del orgasmo vaginal y de la penetración fálica.

Es interesante notar cómo los poemas de Alonso evitan la genitalidad para representar el erotismo. Por el contrario, la mano, el ojo y los labios figuran como

los órganos sexuales por excelencia. En «El deseo», el ojo vuela a través del cuerpo mientras que la mano produce el brote de placer: «Cuelga de la nada el segundo en que te observe / el ojo se desprende de su órbita / viaja / en la acuosa mirada de la tarde / y son tus manos / las que regresan el mundo a su latido / y el deseo a ese punto inevitable / donde vuelve a estallar» (Alonso: 2018b, p. 24). «El baile» inserta referencias directas de la anatomía femenina mencionando el seno cuando describe el intenso intercambio erótico. Sin embargo, el ojo, la mano y la lengua siguen siendo la fuente del goce: «Tu piel es el invento de mis ojos / ellos van delineando la curva de tu espalda / la voluptuosidad del seno / la inquietud en las manos. Sobre tus labios / curten la lengua que habla / y que acaricia / pintan un corazón diseccionado. / Los pasteles trazan figuras en el aire / hacemos nuestra aquella tierra ajena» (p. 47).

La posicionalidad de los cuerpos es otro recurso transgresor en el poemario. En varios momentos, la autora sitúa la escena en lugares públicos: un club, un tren, una sala de baile. Al hacerlo, subvierte la dicotomía privado/público y otorga a las amantes el derecho de mostrarse en cualquier espacio. En «El público», Alonso desafía a quienes las observan con prejuicios: «No es tan alta la baranda / para evitar que nos observe el transeúnte / al subir la empinada callecita. [...] Su dedo nos señala» (p. 34). «El ensayo» evidencia la escandalizada homofobia social, pero el beso con que termina el poema le hace frente a la intolerancia: «Es un reto la tibieza de tu cuerpo. / Todos los ojos posados en la danza / desaparecen / cuando rozo tus labios» (p. 41). En «Azul», uno de los poemas de la segunda parte del libro, las amantes están en un club nocturno cuando una de ellas toca las piernas de la otra sin importar que se encuentran en un lugar público: «Toco tus piernas / mis ojos se entrecierran / en el aire viciado del local. / Firme mi mano es el destino» (p. 96).

Como hemos visto, el amor cuir de este libro trasciende el conflicto homosexual *versus* sociedad y legitima la relación afectiva y erótica entre las protagonistas. Los poemas hablan de seducción, deseo, placer, ternura y desencanto. En ellos, las amantes disfrutan de sus cuerpos sin restricciones. Las imágenes poéticas las describen en espacios abiertos, como mujeres libres y gozadoras, lo cual nos hace pensar en que habitan un contexto de mayor aceptación a la comunidad LGBTI.

CONCLUSIÓN

Entender la manera en que se instituyen las normas de género es tan importante como advertir aquellos momentos en que el sistema binario es desestabilizado. La poesía de Alonso ejemplifica esa transformación, acentuada en el contexto de la diáspora. *Palabras del que vuelve* inició una voz lesbiana en su poesía, en franca rebelión contra los imaginarios homofóbicos de la sociedad y el campo cultural cubanos posteriores a la Revolución. Sus textos denuncian simbólicamente y metafóricamente las condiciones de discriminación, segregación y castigo en que vive una mujer

lesbiana dentro de una sociedad homófoba. Además, rompe con los mitos y prejuicios de la sexualidad binaria al presentar a las mujeres como sujetos activos, revertir el tabú de la masturbación femenina y explorar el voyerismo desde una perspectiva no heteronormativa. Recursos estilísticos como el uso de pronombres, sustantivos y nombres propios en femenino explicitan la subjetividad lésbica subyacente en los poemas y, con ello, se contribuye a fracturar el aislamiento que afectó a las lesbianas como grupo recurrentemente victimizado por el ostracismo institucional y cultural de la isla (Espinosa: 2016).

Con *Old Music Island*, la autora hace de lo cuir más que discurso, estética, imaginario e invención. En este libro las mujeres desafían frontalmente a la autoridad patriarcal a través de su deleite erótico compartido. Las amantes representadas en el texto ignoran la reprobatoria moral tradicional y rompen con las normas simbólicas de la heterosexualidad obligatoria al explorar el placer femenino más allá de la genitalidad y el falocentrismo. El ojo, los dedos, las manos y la lengua se convierten en órganos eróticos simbólicamente utilizados para expandir las posibilidades de una sexualidad diversa. El aparato paratextual del libro y el empleo estratégico de la segunda persona gramatical para trascender el binarismo vigorizan la multiplicidad de representaciones cuir en la propuesta poética. A través de estos recursos, la autora conduce su poesía por una nueva fase, en la cual la escritura cuir ya no solo se concentra en la denuncia, sino en potenciar el poder del erotismo.

En definitiva, la poesía parece ser un medio eficaz para la expresividad cuir, por ser un género literario proclive a romper con los significados convencionales del lenguaje y la forma. Si la poesía explora reinos intangibles e inconmensurables —sensibilidad, emoción, deseo—, entonces la poesía cuir puede retar al pensamiento lineal que caracteriza al sistema patriarcal y heteronormativo. En sus versos, Odette Alonso recuerda que lo cuir no es solo subalternidad, sino energía creativa, nacida del intento cotidiano de defender el derecho individual a la libertad, el placer y la imaginación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Odette. «La poesía es un modo de gritar quién soy». Entrevista en *Bitácora de Vuelos* [en línea], 2018a, 21 <www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2018/11/blog-odette-alonso-la-poesia-es-un-modo.html> [13 mayo 2019].
- ALONSO, Odette. *Old Music Island*. Ciudad de México: Etalcontenidos, 2018b.
- ALONSO, Odette. *Palabras del que vuelve*. La Habana: Casa Editora Abril, 1996.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands La frontera. La Nueva Mestiza* (3.^a ed.). San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- BUTLER, Judith. «Critically queer». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1993, 1.1, pp. 17-32.

- BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge/Chapman & Hall, 1990.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CABEZAS Miranda, Jorge. «Odette Alonso y Carlos Alberto Aguilera: Dos voces antagónicas de la última poesía cubana». *Confluencia*, 2011, 27.1, pp. 157-170.
- CUESTA, Mabel. «Sujeto marginalidad: cuatro poetas cubanas de la Generación de los Ochenta». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2009, 38, pp. 43-53.
- ESPINOSA, Norge. «Nación cubana *queer*». En CUESTA, Mabel (ed.). *Nuestro Caribe. Poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. Santo Domingo: Isla Negra, 2016, pp. 124-135.
- FIGARI, Carlos. «Queer Articulations». En SIFUENTES-JAÚREGUI, Ben, y Yolanda Martínez-San Miguel (eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 231-238.
- FIOL-MATTA, Licia. «Queer/Sexualities.» En SIFUENTES-JAÚREGUI, Ben, y Yolanda Martínez-San Miguel (eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 217-230.
- FOWLER, Víctor. *La maldición, una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.
- JAMBRINA, Jesús. «Sujetos *queer* en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica». Ponencia presentada en Congreso LASA 2000 [en línea] <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina.PDF>> [15 abril 2020].
- LIMA, Maya. «El amor no siempre es el mismo. Entrevista con Odette Alonso». *La otra* [en línea], ND, 2017, 31, <www.laotrarevista.com/2017/08/odette-alonso-entrevista-de-maya-lima/> [16 junio 2019].
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. «Desde las entrañas del deseo homoerótico en Cuba. Ena Lucía Portela y Karla Suárez». *Confluencia*, 2005, 20.2, pp. 74-82.
- LORDE, Audre. «Poetry is not a Luxury». En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. California: Crossing Press, 1984a, pp. 36-39.
- LORDE, Audre. «Uses of the Erotic: The Erotic as Power». En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. California: Crossing Press, 1984b, pp. 53-59.
- MARTÍN, Rita. «Como una luz proscrita». Prólogo a Alonso, Odette. *Bajo esa luna extraña*. Madrid: Efori Atocha, 2011. Consultado en *Otro Lunes* [en línea], 12 de noviembre de 2012, <otrolunes.com/25/files/2012/11/Bajo-esa-luna-extra%C3%B1a-Odette-Alonso-Fragmento.pdf> [15 julio 2020].
- MCKENNA, Josephine. «Embracing figures at Pompeii ‘could have been gay lovers’, after scan reveals they are both men». *The Telegraph* [en línea], abril de 2017, <www.telegraph.co.uk/news/2017/04/07/embracing-figures-pompeii-could-have-gay-lovers-scan-reveals/> [15 mayo 2019].
- RICH, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence». *Journal of Women's History*, 2003, 15. 3, pp.11-48 (1.ª ed.: 1980).

- SAUNDERS, Tanya L. «Black Lesbians and Racial Identity in Contemporary Cuba». *Black Women, Gender & Families*, 2010, 4.1, pp. 9-36.
- SPEAKMAN, Maile Juliet. *Performance Cubano: Reading Queer Theory in Havana*. Tesis de Maestría. Tulane University, 2016.
- SUQUET, Mirta. «Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los años 90». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 2010, 5-6, pp. 37-48.
- YÁÑEZ, Mirta. «Poetisas sí». En *Cubanas a capítulo*. La Habana: Oriente, 2000, pp. 19-74.

II.
REPRESENTACIONES
DE LA MATERNIDAD Y LA INFANCIA

REINAS, DIOSAS, MADRES Y PROSTITUTAS. CUATRO ARQUETIPOS EN TRES PIEZAS DRAMÁTICAS DE ANTONIO GALA

LUCÍA RODRÍGUEZ OLAY
Universidad de Oviedo (España)

INTRODUCCIÓN

A TRAVÉS DE TRES OBRAS teatrales de Antonio Gala, *Los buenos días perdidos* (1987), *Anillos para una dama* (1987) y *¿Por qué corres, Ulises?* (1994), se analizan cuatro figuras arquetípicas que tratan de simbolizar y representar a las mujeres. Dichos arquetipos serían los de reina, diosa, madre y prostituta. Es decir, las figuras históricas, como el caso de Jimena; las protagonistas de los grandes mitos de la cultura grecolatina, como Penélope y Nausica; las que, bajo el prisma de la maternidad, se presentan como revisión de los modelos culturales de la época –Hortensia y Consuelito– y las mujeres que ejercen de prostitutas tanto en la concepción literaria como en la social –Hortensia–.

La noción de arquetipo de la que se parte es la de la teoría de Jung, a lo largo de cuya obra el concepto recibe varios nombres: imagen primigenia, imago, fantasía mitológica... Pero tal vez lo más reseñable es la relación que hace entre las necesidades fisiológicas que son percibidas por los sentidos, a las que denomina instinto, y el arquetipo, afirmando que este es la forma en la que se manifiestan esas necesidades a través de imágenes simbólicas y fantasías (Jung: 1997).

Es importante recordar la idea junguiana de que los arquetipos son múltiples, ya que son tantos como experiencias típicas humanas, y quedan definidos a partir de las figuras oníricas y de las fantasías de cada individuo: «son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de

las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria o universal de ningún arquetipo» (Jung: 1997, p. 94). Muchas veces, los arquetipos sirven, también, como máscara externa, como manifestación de lo que se quiere enseñar, no de lo que se es realmente. Esta nota apunta a la parte más externa del yo, o a su lado consciente, para Freud (Gallegos: 2012). La consecuencia es que un individuo que se estructura así pierde su esencia y acaba viviendo solo de cara al exterior, preocupado únicamente de lo que muestra, no de lo que es. Es en este sentido como se deben entender los personajes de estas obras a los que se denomina arquetipos.

JIMENA O LA FIGURA DE LA REINA

Jimena, protagonista de *Anillos para una dama*, estrenada en 1973 en el Teatro Eslava de Madrid, representa una de esas mujeres que pertenecen a un grupo privilegiado y escaso que, en algún momento de su vida, ha tratado de detentar roles tradicionalmente masculinos, como son las políticas o reinas (Rosaldo: 1974). Además, Jimena trasciende la obra porque Gala está reescribiendo a un personaje real, histórico, sobre el que se documentó ampliamente (Gala: 1987) y sobre el cual el público ya se había creado una imagen.

Isabel Navas Ocaña (2008) hace un estudio comparativo entre las mujeres que aparecen en diferentes tipos de textos propios de la Edad Media. Sobre la figura de Jimena se plantean dos concepciones completamente opuestas: la del *Cantar de mio Cid*, sumisa esposa que sirve para ensalzar y humanizar la figura del héroe, y la de los romances, que se deja llevar por sus impulsos y por la lujuria. Unida a esta idea se debe señalar que, dentro de los cantares, los personajes femeninos pueden tener un carácter secundario, pero son esenciales para entender la estructura y textura artística de los mismos, ya que, a través de las mujeres, se aportan datos sobre las costumbres y las leyes de la época, algo que contribuye a potenciar el realismo, que es un rasgo fundamental de estas composiciones (Bluestine: 1978).

El matrimonio concertado de Jimena y el Cid Campeador en el *Cantar* evidencia la consideración de la mujer como objeto de intercambio de los intereses masculinos, ya sean políticos o sociales; en consecuencia, Jimena es aquí modelo de sumisión y pasividad. Frente a esta caracterización, en los romances, aparece como una mujer activa, capaz de expresar sus deseos y de defender sus derechos, y tiende mucho más a evidenciar sus emociones; aun así, esta Jimena sigue la tradición de la corriente de misoginia que arranca del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, ya que, en el fondo, de lo que se trata es de mostrar todo lo negativo de la figura femenina como la lujuria o la falta de reflexión. Gloria Chicote afirma que Jimena deja de ser el «personaje paradigmático de la épica» y se convierte en una «Jimena viva» (cit. en Navas: 2008, p. 328) con una serie de rasgos claramente individualizados como el deseo o la ironía que dotan al personaje de una gran fuerza dramática. De ahí que, al igual que ocurre con la Jimena del *Cantar* cuando pasa a ser la del romance, el

personaje de Gala, creado poco antes de la muerte de Franco, deja de ser la Jimena histórica para dar paso a la real que se enamora de Minaya y le confiesa su amor: «Estoy hablando de amor, Minaya» (Gala: 1987, p. 217).

La crítica feminista ve a la Jimena del *Cantar* como ejemplo de las condiciones de vida de la mujer medieval y como exponente de la ideología patriarcal dominante en la Edad Media, sometida a la autoridad del Cid, a quien rinde vasallaje; en cambio, la Jimena de los romances serviría de modelo de expresión y reivindicación del papel femenino, como desafío de las propias mujeres hacia las convenciones de género impuestas por el sistema patriarcal, como eran la sumisión, la obediencia y la pasividad.

El personaje de Gala es la conjunción de ambas Jimenas. Su ruptura con el sistema patriarcal acabará en claudicación. La obra tuvo un gran éxito en 1973, probablemente debido a su tono provocador que, lejos de querer recrear el siglo XII, utiliza la Historia para desmitificarla. Esta Jimena, al inicio, difiere bastante del personaje literario del *Cantar*: se rebela contra su destino de viuda, contra el rey Alfonso VI e incluso contra María, su hija, cuando pide casarse por segunda vez (Gala: 1987, p. 228). Se posiciona entonces Jimena como una mujer atemporal, que ni por sus costumbres, ni por su manera de hablar, ni por su vestuario se corresponde con una mujer medieval, lo que seguramente provocaría la inmediata identificación por parte de las mujeres de los setenta, comprensivas con su papel de viuda, pero también receptivas ante la supuesta revolución que pretende el personaje, sobre todo las pertenecientes a una clase media-alta que, entre otras cosas, constituían el público que más frecuentemente acudía a los teatros en esa época (Oliva: 2002).

Esta atemporalidad de la obra proviene de la concepción del tiempo dramático de Antonio Gala. Para él, el único tiempo pertinente, desde el punto de vista del personaje, es el psicológico; por ello, en sus obras, como una característica de toda su producción dramática, las referencias temporales son escasas, vagas, y las acotaciones se limitan la mayor parte de las veces a la acción o a diferenciar día y noche, pero no a concretar una época. Con ello lo que consigue es que sea el propio espectador quien aplique la obra a su tiempo, trasladando la problemática que se plantea a su época y dotando al espectáculo teatral de una gran actualidad.

Unido a este planteamiento aparece el concepto de Historia como destino trágico. En palabras de Jimena: «A ti y a mí, Minaya, la Historia nos ha partido por el eje» (Gala: 1987, p. 218). Como dice Díaz Castañón:

Jimena lleva al escenario su ansia de vivir, su anhelo de consumir el amor que siente, que ha sentido por Minaya, el amigo del Cid, y consumirse con él. Ella quiere ser ella misma. Minaya también lo sabe, pero como dice Gala «es demasiado fiel a lo que ha muerto, y eso le impide transformar el futuro». Ambos serán asfixiados por una historia, la Historia que prohíbe el amor. Jimena no quiere enriquecer la Historia, quiere gozar la vida, compartir la euforia de estar viva.

Quiere que le permitan pasar por la difícil prueba de la convivencia, experimentar la serenidad de mirar algo juntos olvidando, por un momento de mirarse uno a otro. Nada le será permitido: solo aceptar la continuidad imparable de la Historia. (1993, pp. 25-26)

Esta continuidad ante la que Jimena no puede rebelarse también se plasma a lo largo de toda la obra en el paralelismo que se establece entre la protagonista y la ciudad de Valencia, algo que es fundamental para entender la evolución del personaje: ambas, primero, se resistieron al enemigo; más tarde, cuando Jimena se decide a actuar, sus ideas son sofocadas igual que la ciudad es sitiada y, finalmente, las dos deben asumir su destino: Jimena renuncia a sí misma y Valencia arde.

En la obra, Jimena se siente tan desamparada que necesita la protección de un hombre para que le dé seguridad y la realice como persona. Esta idea de mujer transmite una supuesta condición de dependencia y de fragilidad que hace que, como la mayoría de las protagonistas de Gala, represente un arquetipo de la España de entonces, en este caso, el de la abnegada viuda que renuncia a todo, incluida a sí misma, para no minar la figura del gran hombre, del mito.

Pese a esto, como símbolo final, lo que deja claro la obra es que el tiempo de los héroes se ha terminado, como se le acaba el tiempo a la ciudad de Valencia o la misma Jimena, y el telón cae cuando ambas son destruidas:

Alfonso: (Ante el tono de incendio que va tomando el fondo). Valencia empieza a arder. Ya es hora de ponerse en camino. (Dejan salir primero a Jimena. Tiene una vacilación. Las mujeres se acercan para sostenerla. Se las sacude)

Jimena: ¡Sola! ¡Dejadme sola! ¡Lo que tengo que hacer de ahora en adelante lo puedo hacer yo sola! (Van saliendo todos mientras cae el
TELÓN) (Gala: 1987, p. 253)

LOS BUENOS DÍAS PERDIDOS. CONSUELITO Y HORTENSIA: MADRE Y PROSTITUTA

Esta obra se estrenó en el Teatro Lara en octubre de 1972. Victoria Robertson la califica como «antidrama moderno» (1990, p. 87) tanto por su estructura como por la construcción de los diálogos y de los personajes. El núcleo central del argumento es el sueño que, en este caso, tiene nombre propio: la utopía y la esperanza de una vida hermosa las materializa Gala en la ciudad de Orleans, símbolo, entre otras cosas, de libertad.

En 1429, Juana de Arco, al frente del ejército francés, llevó a cabo el levantamiento del sitio de Orleans. La victoria se comunicó con el repique de las campanas de la catedral. Este símbolo aparece en la obra representando lo deseado, lo anhelado, igual que se quería la victoria en la ciudad francesa; por ello, ya desde el

inicio, cada personaje, con su sonido de fondo, parece hablar consigo mismo expresando sus deseos y sus angustias. Las campanas son el signo no verbal que ayuda a dotar de una dimensión simbólica lo que se está diciendo.

Los personajes de *Los buenos días perdidos*, vistos a través del prisma del otro gran tema de la obra que es el amor, forman «un conjunto desmoralizador y esparpéntico, son una sórdida caricatura del existir y del sentir del hombre» (Díaz Castañón: 1993, pp. 24-25). El amor del que se habla está construido de ternura, de cariño, de una vida compartida, de envejecer juntos. Como dice el propio Cleofás, «El amor es envejecer juntos. Lo demás son guarradas» (Gala: 1987, p. 191).

Las relaciones ya establecidas antes de la obra serían las de Cleofás y Consuelito, como marido y mujer; y, Cleofás y Hortensia, como hijo y madre. Las que surgen a lo largo de la trama se van estructurando a través de otra figura masculina, la de Lorenzo; así aparecen la relación amorosa entre Lorenzo y Consuelito y la relación interesada y basada en lo económico de Lorenzo y Hortensia.

La relación paternofamiliar de Hortensia y Cleofás es opresora, dañina. Ella recurre al chantaje emocional constante para que su hijo cumpla con sus deseos y haga lo que ella quiere: «Contesta: sin mí, ¿qué hubieras sido? [...] ¿Te saqué yo de la pobreza en la que nos dejó sumidos tu padre, al que no llegaste ni a conocer?» (Gala: 1987, p. 151). Por otra parte, para comprender qué tipo de relación tienen Cleofás y Consuelito basta con leer cómo la conoció y cómo se casó con ella; en realidad, fue su madre la que decidió que su hijo debía casarse con la muchacha; una boda, por supuesto, motivada también por intereses económicos:

Cleofás: Mamá, si fuiste tú la que me aconsejaste que me decidiera por Consuelito.

Hortensia: Fue un engaño, ¿sabe usted? Un verdadero timo... Siento como un mareo... ¡Ay, Señor! (Abre una botella.) A estas horas me han recetado un dedito de orujo. Me recuerda mi infancia, ¡ay! ¿Quiere usted?

Lorenzo: Gracias; que siente bien.

Hortensia: Su madre era vidente. Y tan vidente, la tía fresca. Nos largó a este muerto haciéndonos creer que le tenía ahorrada una fortuna. Ya ve usted: deficiente mental y sin un duro; un bodorrio. (Gala: 1987, p. 147)

A diferencia de las otras dos obras analizadas, en donde sí es importante el primer encuentro de los amantes, ni Cleofás ni Consuelito le dan importancia al momento en el que se conocieron, justamente porque su amor, tal y como se ve en la cita anterior, fue planificado y basado en intereses. Para Cleofás, su mujer es una compañera que le hace más llevadera la existencia: «Entre nosotros, hablar de amor no estaría bien. Nos entraría la risa. El amor es cosa de otros; de la gente importante que tiene tiempo libre. Nosotros bastante tenemos con ir viviendo juntos» (Gala: 1987, pp. 165-166). Así, Cleofás pertenece al grupo de los personajes de Gala que, tal y como afirma Díaz Padilla, «propugnarán también un amor basado

en la amistad íntima con otro ser de modo que puedan llevar una vida en común y cuyas manifestaciones son los pequeños y cotidianos actos de la casa» (1981, pp. XLVI-XLVII).

Para Consuelito, en cambio, como en muchos de los personajes que aparecen en las obras de Gala, el amor es una liberación y es desde esa conjunción de amor y libertad desde donde se explica su muerte: «Cuando el descubrimiento de que la libertad se consume sólo al estar preso en alguien (como quiere Cernuda) se hace en la pesada atmósfera en que los personajes de la obra añoran sus buenos días perdidos, no es posible vivir la sugerente soledad resonante de adioses, sólo dejar que la muerte avance, irremediamente, alma adentro, hacia el fin» (Díaz Castañón: 1993, pp. 24-25).

Para ella, Lorenzo es el personaje redentor porque la despierta de su letargo; a través de su amor por él será libre y llegará a Orleans: «Este amor es el característico de los protagonistas masculinos –los redentores– al que atraen a los femeninos que, en un principio, se hallan invadidos por la pasión amorosa hacia ellos» (Díaz Padilla: 1981, p. LX). Sin embargo, Gala arroja una visión pesimista sobre este tipo de personajes y considera que solo son escuchados por los que no tienen nada que perder, como Consuelito. Siempre tienen un lugar idílico al que acudir, que refuerza su discurso y le da forma. Este es el caso de Lorenzo, cuyo horizonte esperanzador se llama Orleans, el lugar donde, para Consuelito, no habrá tristezas y ella podrá vivir su vida y ser feliz.

Quando es abandonada por el hombre que ama, Consuelito marcha a Orleans por la senda más corta, la de las campanas, esa es la explicación de que suba a la iglesia atraída por un imaginario repique y se tire: ha marchado a Orleans. Al lugar idílico solo se llega después de la muerte, su existencia se debe al ansia de perfección del hombre que no logra durante su vida terrenal. (Díaz Padilla: 1981, pp. CXXXII-CXXXIII)

No parece esperanzador que el personaje haya llegado a Orleans porque se ha suicidado, más bien resulta terrible pensar que para intentar vivir hay que morir primero. Frente a esta visión, Hortensia representa, para el autor, la parte negativa del amor, siendo así la antagonista de Consuelito y simbolizando, de este modo, otra de las figuras típicas de sus obras: la de las alcahuetas y prostitutas, un tipo de personaje que responde a toda una tradición literaria heredada del *Libro de buen amor* y *La Celestina*. Se debe tener en cuenta que, para Gala, el sexo responde solamente al apetito carnal y, además, para poder experimentarlo hay que estar en buena forma, algo que él relaciona, constantemente, con la juventud. De ahí que la actitud provocadora y seductora de Hortensia resulte ridícula y un tanto grotesca, aunque dota al personaje de gran fuerza dramática respondiendo, así, a la configuración de las prostitutas que Rosaldo recoge en su estudio: «Las prostitutas seculares y las religiosas, en tanto que mujeres que nunca se casan y sin embargo

tienen trato con cantidad de hombres, hacen uso positivo de su sexualidad anómala. El que sean temidas y deseadas les supone a ellas una auténtica fuente de poder» (1974, p. 22).

A esta visión, se unen los fundamentos en relación con la sexualidad en la época franquista, en la que la mujer o bien es madre, lo que se identifica con cierta asexualidad y pureza, o bien disfruta de su sexualidad, lo que se considera pecaminoso y sucio: «La mujer es percibida claramente desde una óptica bipolar. Como fuente del placer masculino en tanto que amante, prostituta, «querida», representando el modelo de mujer perversa para el discurso hegemónico; o bien como fuente de la vida engendrada por el marido, como madre, alcanzando así el ideal de mujer del citado discurso» (Roca i Girona: 2003, p. 59). Esto supone una paradoja con respecto a las tesis del autor y a sus declaraciones públicas. Gala se erige en defensor de los nuevos valores, de una nueva España que reclama su libertad; sin embargo, sus personajes femeninos no dejan de reflejar estereotipos de género aferrados a teorías que condenan a la mujer a no poder disfrutar del sexo porque sería perversa. Esa es la verdadera perversión.

Cabe otra interpretación. Es cierto que Hortensia es un personaje incluso grotesco, pero es probable que Gala, con ella y su fracaso, trate de apuntar más allá y esté haciendo una metáfora de la España de entonces, criticando el consumismo exagerado que se desataba en esos años y que era la consecuencia de la búsqueda de una modernidad que no despegaba.

La llegada de Lorenzo provoca también la creación de lo que Isabel Martínez Moreno (1994) llama «realidad transcendida», encarnada en las figuras de Consuelito y de Lorenzo, y «realidad visible», personificada por Lorenzo y Hortensia. Consuelito es representante de la primera porque ella mira más allá, trasciende su realidad añadiendo, además, el hecho de estar enamorada. Lorenzo y Orleans son su sueño; la ciudad se convierte en su utopía, pero una utopía basada en lo que le dice Lorenzo porque su idea de Orleans no es propia, sino que le es transmitida por el que ella considera su ángel. Por ello, se puede afirmar que la utopía de la ciudad francesa surge en Consuelito por el amor, lo que añade a su ideal un toque de lirismo que se plasmará después en el bebé que espera, fruto de un sueño y de una ilusión. En su hijo, Consuelito está poniendo toda su esperanza: «Aquí tu hijo, Lorenzo. Tiene los ojos más grandes, pero es clavado a ti... Nacerá en Orleans. Tú tocarás al alba y yo estaré a la luz cerca de las campanas. [...] Nos pasearemos empujando el cochecito. [...] En Orleans, todo es distinto» (Gala: 1987, pp. 183-184).

La realidad visible es la opuesta a la representada por Consuelito, de ahí que la figura que la encarne sea justamente su antagonista, Hortensia. La realidad transcendida era compartida por Lorenzo y Consuelito; sin embargo, poco a poco, él va perdiendo la pasión, pero continúa con ella por interés, para obtener más dinero y así seguir procurándose su beneficio.

Hay una constante progresión en el carácter de Consuelito que, a medida que va transcurriendo la obra, se va haciendo más fuerte. Así, en la segunda parte, tiene ganas de luchar, se enfrenta a Hortensia y contesta a Cleofás cuando este le grita que Orleans es mentira: «No... Es verdad... Lo único que es verdad...» (Gala: 1987, p. 196). Para ella, todo es distinto, realmente cree que por fin dejará sus miserias y se irá a Orleans, donde podrá ser feliz. Por eso, tras esta afirmación, se tira por el campanario, «prefiere morir que volver a ser el pájaro enjaulado» (Robertson: 1990, p. 84). No deja de resultar un tanto triste que para que Consuelo pueda ser libre, deba suicidarse. Para Gala, el error de este personaje será el de basar su vida en un sueño, tal y como recoge en la nota preliminar a la obra: «La verdad y el dolor nunca nos asesinan. Nos asesinan los inventados sueños y el engaño» (1987, p. 123).

Para Consuelito, Orleans no tendría sentido sin Lorenzo; sin embargo, para Hortensia sí lo tiene, ya que ella no parte del amor, ni llega al sueño y a la utopía a través de Lorenzo; ella tiene su propia idea de lo que es Orleans y de lo que podría representar. En Hortensia no hay amor, sino interés por alcanzar sus metas; para ella, tanto Lorenzo como Orleans son dos instrumentos más para lograr el fin que se ha propuesto. No quiere decir esto que Hortensia no haya visto despertar sus sueños y esperanzas, pero difieren mucho de las de Consuelito; los sueños de Hortensia siempre tienen un trasfondo materialista y económico: «Anda, pon cara de susto debajo del merengue. Te lo advierto: Yo cuando soy mala, soy malísima; pero cuando soy buena, soy peor. Y tú me estás haciendo pasar el equinoccio. Tres meses llevas hurtándome ese cuerpo, pero yo ya no me contengo... (Se insinúa)» (Gala: 1987, pp. 169-170). A lo que se añade en acotación: «Es de advertir que ni ahora ni después debe deducirse que Hortensia esté enamorada de Lorenzo. Hortensia está de vuelta de todo, hasta de sí misma» (*ibidem*). Por ello, la marcha de Lorenzo tiene una doble interpretación y provoca angustia en las dos mujeres; en Hortensia porque se queda sin lo material, y en Consuelito porque se va el hombre que encarnaba su sueño.

Así, Hortensia se presenta como personaje antagonico en una doble vertiente; será, por un lado, la antagonista de Consuelito para Lorenzo y a la inversa; esto se consigue también porque durante todas las primeras intervenciones de Hortensia se hace referencia a temas que suponen lo contrario de lo expresado por Consuelito—clase social, dinero, riquezas, política—.

Consuelito, desde el inicio, ha parecido estar en su mundo, ajena a todo lo que sucedía. A lo largo de toda la obra se la silencia, debe ser ella quien coja fuerzas para luchar contra este silencio impuesto, algo que Elizabeth Russell señala y explica a la luz de una interpretación de género:

El silencio, por lo tanto, es un arma que el patriarcado utiliza para mantenerse en el poder. Censurar a las personas que puedan subvertir ese poder es, y siempre ha sido, el arma más eficaz de las autoridades totalitarias. [...] El silencio censura,

pero no siempre. El silencio también habla, grita, cuenta y canta y puede ser utilizado como un arma de resistencia, puede dar a las mujeres al margen del lenguaje patriarcal, un espacio en el que construir su propio yo, su propia subjetividad. (1994, p. 103)

Eso es lo que irá haciendo Consuelito a lo largo de la obra: construir su propio yo hasta el momento final en el que se suicida, porque no poder vivir siendo esa nueva mujer que ha erigido le resulta insoportable. Hortensia, en cambio, parece tener siempre los pies en la tierra y, para demostrarlo, aborda en su discurso temas que tienen que ver con lo material, con lo que ella misma trata de identificar con un mundo *de hombres*, de *lo importante*.

En el fondo de toda la obra está latente el tema existencialista. Todos los personajes han querido vivir, de una manera u otra, equivocados o no; pero lo importante es que, al final, cada uno cree hallar lo que buscaba; tal vez porque se sienten libres al haber encontrado la verdad. Gala espera a la muerte para superar la vida, para poder descansar y alcanzar la plenitud, y a esto condena a sus personajes femeninos; estas mujeres deben morir, real o metafóricamente, ya que es su única manera de realizarse: «La máxima de Antonio Gala en lo que se refiere a la vida terrenal es: no hay vida sin esperanza, no hay esperanza sin muerte. La muerte realiza y justifica la vida humana, y la esperanza es el impulso que pone en marcha y estimula su proceso perfeccionador» (Díaz Padilla: 1981, p. CXXII).

En contraposición, Hortensia, se realiza a través de lo material, el dinero, los bienes, las posesiones; lo demás carece de importancia y se debe hacer cualquier cosa para conseguirlo. Ese es su vivir, esa es su manera de entender la vida, una lucha constante para conseguir comodidades económicas o materiales.

Hortensia, que puede aparentar ser libre y fuerte a primera vista, ofrece un ejemplo extraordinario de esclavitud. Su apetito materialista es insaciable. Se encierra en un círculo pequeño y limitado de compra-venta y poco a poco se convierte en un objeto más. Hortensia no es consciente de la limitación de su existencia: aparenta estar contenta con el papel de consumidora constante. Para ella sólo hay más y más cosas que comprar y con cada adquisición se hunde en una existencia seudohumana. (Robertson: 1990, pp. 84-85)

El personaje de Hortensia no deja de ser también reflejo de la búsqueda de falsos ideales, de espejismos efímeros que no sirven para el crecimiento personal (el Ser), sino para Tener más, lo que va creando una necesidad de consumir cada vez mayor. Pese a que aparece como un personaje para el que «el fin justifica los medios», Gala se encarga de no hacer de ella un ser repugnante y tiránico, y para ello la dota de un cierto rasgo humano, muy al estilo de Valle-Inclán, tal y como recoge Victoria Robertson: «es una caricatura del ser humano; su percepción del mundo es tan deformada y trastornada que algunos críticos la tienen por un buen ejemplo del esperpento» (1990, p. 85).

Hortensia es, sin duda, el personaje que más registros presenta; su cinismo, su afán de aparentar ser lo que no es –sobre todo, al inicio de la obra– y la tendencia a buscar siempre su beneficio a costa de lo que sea, recuerdan al personaje de Celestina. El empleo de un habla popular y, sobre todo, el hecho de que sabe reírse de sí misma hacen que el público no la considere solamente un ser dañino y ambicioso en el peor sentido de la palabra. Al fin y al cabo, solamente Hortensia es fiel a sus principios, es la única mujer de las tres obras que se analizan que no claudica, tal vez porque responde a la pregunta de qué no debe ser una mujer.

¿POR QUÉ CORRES ULISES? PENÉLOPE Y NAUSICÁ: ROMPER LOS MITOS

El estreno de *¿Por qué corres, Ulises?* coincide con el año de la muerte de Franco, lo que hace que en la obra se aprecie un aire de libertad que no había en piezas anteriores. Aquí se continúa abordando la línea temática del ser humano y de la búsqueda de la verdadera esencia de uno mismo. Uno de sus mensajes claves es que la realidad no responde jamás a los sueños. Los personajes están escapando constantemente de lo que les rodea yendo en pos de un ideal que parece no llegar nunca: «Es una obra sobre el cansancio y el estancamiento y sobre la necesidad de librarse de ello» (Robertson: 1990, p. 104). En la primera parte, sobre las escenas de amor de Nausica y Ulises aparece la Penélope soñada; en la segunda, sobre las escenas de amor de Ulises y Penélope, es Nausica quien trata de convencer a Ulises. Es el mismo Gala quien describe, en el prólogo, a Penélope y los rasgos generales que configuran al personaje: «Penélope, en el fondo, no echa de menos a su marido, sino a la Penélope que vivió con su marido: se echa de menos a sí misma y a su fuerza social» (1994, p. 124), porque lo que uno añora, dirá Gala otras veces, es a uno mismo, a quien se era en el pasado con motivo de aquello que se cree echar de menos.

Penélope y Ulises saben que se están engañando, sienten que no hay otra salida, pero ambos asumen lo que parece inevitable: volver a estar juntos. Esta idea es recogida por Carmen Díaz Castañón, que la plasma del siguiente modo:

Es posible que hayan vuelto a sentir la tentación del entusiasmo y la vida, del abandono y de la entrega, que sientan incluso la oportunidad de caer en ella, de volver a vivir la gran contradicción de la recta atraída por la curva; de la serenidad tan costosa, por la vehemencia; la reflexión por el frenesí. Todos esperamos llegar alguna vez donde nunca llegamos. Todos hemos perdido demasiado tiempo culpando a los dioses o al destino. Hay que elegir y elegir implica renunciar. (1993, p. 27)

Ulises vuelve a Ítaca con su esposa Penélope, pero antes naufraga en Feacia, donde es rescatado por una joven desnuda y hermosa que le lleva a su cama. Nausica

es la princesa de la isla y se recrea haciendo el amor durante varios días con el naufrago de la playa. Él es un hombre maduro y atractivo que colma los deseos de la muchacha hasta que se despierta y le comunica su identidad. En ese momento, ella conoce al verdadero Ulises, no al soñado, y comienza su desinterés por el héroe caído. Como había hecho con Penélope, también Gala nos da su particular visión del mito: «Un Ulises 75 que a la Nausica 75 le parece esencialmente un burgués cursi y anticuado, cuyos conceptos, ideales y moral están mandados retirar hace ya mucho: con el que solo en el oscuro silencio fisiológico –y aun así no por demasiado tiempo– puede entenderse» (1994, p. 123).

Todos los tópicos acerca del héroe desde Grecia hasta nuestros días, la imagen de los superhéroes de cómic o cine, giran en torno a los ideales tradicionales masculinos que el patriarcado mantiene y promueve: la fuerza, la valentía, la inteligencia, la seducción de mujeres bellas, el poder, el dinero, etc. Sin embargo, la intención de Gala es destronar a este héroe, desmitificarlo por completo; su época ya ha pasado y Nausica es la encargada de romper el mito, ya que ella representa el nuevo código ético.

Hay varios temas claves de contraste entre ambos personajes: guerra-paz, mar-tierra, matrimonio-soltería o su posición con respecto al mar, en este caso, metáfora de la huida y de la libertad. Ulises ama el mar porque para él representa la libertad y la aventura; Nausica lo odia, pues al vivir en una isla el mar es el límite de su prisión. En el fondo, esta dualidad muestra que lo que hay entre ambos personajes es más una reflexión y un diálogo sobre el amor que un mero conflicto amoroso (Martínez: 1994).

El tema del amor destaca en la obra y se aborda desde diferentes perspectivas, siendo una de ellas la basada en el binomio y la oposición de los dos conceptos ya señalados anteriormente: amor y guerra. Este contraste muestra a un Ulises encerrado en sí mismo, egocéntrico, que necesita ver su autoestima reforzada con sus hazañas bélicas. En lugar de conseguir su crecimiento personal, lo que provoca esta actitud es una parálisis personal, un estancamiento.

Tampoco los amantes coinciden en su visión del amor. Ulises piensa que sirve para procrear; Nausica, para disfrutar. De nuevo, como símbolos de ambos personajes, la oposición de los viejos valores de una España en decadencia y la nueva axiología de una nación joven que estaba despertando y a la que le había llegado el tiempo de disfrutar: «Eres un burgués cursi, Ulises. Tú fuiste a Troya, has estado acostándote con quien te lo ha pedido por esos mares de Dios y ahora quieres hacerme responsable de tu hogar y de tu hijo. No, bonito. Si te quedas aquí será porque, de ‘momento’, lo pasas conmigo tan estupendamente como yo, por lo menos» (Gala: 1994, p. 142).

Nausica se siente excluida. Percibe que para Ulises el mayor tesoro es el del pasado, el de sus hazañas, y ella, de nuevo, enarbolando la bandera del amor, claudica y renuncia a sus principios porque quiere ser también recuerdo para Ulises. Parece

que trata de cerrar su historia de pasión y goce para pasar a convertirla en una relación de amor y compromiso. No se sabe muy bien cuál es la barrera en Nausica entre enamorarse y encapricharse de Ulises en el momento en el que deja a Euríalo, con quien vivía un amor sin ataduras.

La barrera entre el capricho y el enamoramiento parece romperse en la escena en la que Ulises la abofetea. Nausica abandona todos sus principios, renuncia a sí misma. Las mujeres de estas obras de Gala acaban por claudicar en beneficio de las tesis impuestas por los hombres a los que, supuestamente, se enfrentan. Da igual lo radical de su postura, llega un punto en el que asumen una condición de sumisión que choca con las posturas que habían tomado a lo largo de escenas anteriores:

(Eso ya no. Ulises abofetea a Nausica, que cae al suelo.)

Ulises: ¡Ya está bien!

Nausica: (Confundiendo, como siempre, la reacción de Ulises. Transformada, segura de que ha recobrado el interés de su amante.) Ulises...

(Se incorpora. Le busca.)

Ulises: Déjame.

Nausica: Perdona. Quería hacerte daño. Pero no sentía lo que he dicho...

(Gala: 1994, p. 157)

El amor de Ulises es un amor egoísta, tal y como señala Díaz Padilla:

Al eliminar voluntad del amante, coarta su libertad, de modo que la persona humana es aniquilada en beneficio del amor; un amor que no es realizador de la persona, sino destructor de la misma. El ser humano que tiende a buscar en el amor su camino de perfección encuentra en él su «enemigo íntimo» cuando su voluntad es absorbida por el amado, es sacrificada en aras del amor. En este estadio, todo intento de realización es inútil, ya que no puede decir que el «yo» ha desaparecido en el «tú». En este amor egoísta el amante se ama a sí mismo y aunque diga que ama a otro lo hace buscando reflejo de sí. El amante se convierte en un ser tirano que ama al tiempo que un esclavo suyo. (1981, p. XLV)

Tal vez por ello, en el desenlace de la historia de los dos amantes, ambos se ven traicionados por quiénes son: Nausica y su juventud necesitan vitalidad y un amor intenso, mientras que Ulises precisa paz y reconocimiento, más propios de Penélope que de la joven (Martínez: 1994).

Frente al personaje de Nausica, aparece Penélope, a quien Antonio Gala caracteriza como una mujer fuerte, que alza su voz para poder ser tenida en cuenta. En la obra, Penélope le fue infiel a Ulises, ya que no quiso seguir «guardando ausencias»; después de tan larga espera, no le fue leal porque descubre la libertad de estar sola y así se va revelando a ella misma. Penélope se niega a ser de nuevo propiedad de nadie, no quiere que nadie decida por ella; así pues, amaña la prueba para que gane un anciano cuya oferta matrimonial era la que más le interesaba, justamente por eso, por su carácter de oferta.

La idea del sexo de Penélope es una concepción desengañada, que no habla del disfrute, sino de la posesión; la mujer aparece como un objeto de placer que se pliega al deseo del hombre y se muestra temerosa ante él. Penélope y Nausica, en este aspecto, representan las dos maneras de entender el sexo para las mujeres de la época: por un lado, la pérdida de la propia identidad como mujer y, en consecuencia, la privación del disfrute sexual en donde es el hombre quien goza-hace gozar y la mujer pierde su yo; por otro, la de una cierta liberalización sexual que le da a la mujer su independencia en cuanto al goce sexual. Esto va íntimamente relacionado con otra de las visiones que la propia Penélope tiene de sí misma. Cuando habla con Ulises sobre sus motivos para el matrimonio le dice que se casó «para tener un hombre y unos hijos de ese hombre» (Gala: 1994, p. 191). Su definición de mujer se reduce a la de esposa y madre, es decir, ella no se define *per se*, sino por las relaciones que establece dentro del sistema patriarcal; sin ellas, Penélope se siente perdida.

Pese a la pasión de Nausica, al goce sexual, al disfrute, Ulises acaba en la obra por renunciar a eso buscando la comprensión, el cariño y la confianza mutua. Penélope actúa de *madre*, no de pareja; ella se ocupa de todo, perdona las niñerías de Ulises, las disculpa e incluso le canta una nana. Es lo que Díaz Padilla (1981, p. LX) califica como *amor-decisión*, propio de «personas en edad madura en las que la pasión amorosa ya no se produce». Con Ulises, Antonio Gala extrapola unos valores burgueses caducos propios de un tiempo que está acabado:

Aquellos a quienes se retrata en este personaje –los que se afirman solo en sus gestas pasadas, en sus mustias retóricas– retroceden en el tiempo para respirar aires que respiraron. Y ni aun eso les está permitido. Porque todo ha cambiado: no está cambiando, sino que ha cambiado: lo que pasa es que por unos instantes, conviene guardar la compostura ante la inocentada. Esa inocentada que el tiempo gasta a todo el que se sienta: la feroz inocentada del arrinconamiento: el triunfador acaba siempre por fracasar –lo sepa o no. Digiera o no la píldora– y ser sustituido por un nuevo triunfador más joven. (1994, p. 126)

Claramente, la primera parte está marcada por la relación erótica entre Ulises y Nausica, y en esa ensoñación, en ese paraíso, imagina otro: el de casa, el de Ítaca, el de la Penélope soñada, creada por el propio Ulises. Esta Penélope que es fiel a sus recuerdos, sumisa y que no hace otra cosa que esperarle, aparece para romper el supuesto sueño que vive Ulises en Feacia, ya que ella, a diferencia de Nausica, sí alaba las virtudes que cree tener el héroe (Martínez: 1994).

Remitificar la historia de Penélope supone –implícita o explícitamente– intentar buscar o plasmar la idea de que las mujeres no deben esperar a ningún esposo, sino que ellas solas pueden ser las heroínas de sus propias vidas; sin embargo, Gala, que en principio sí muestra una mujer así, rectifica y nos presenta a una Penélope que, pese a que parezca que lleva las riendas de la situación, se sabe sometida a Ulises y acaba renunciando a sí misma.

Las versiones feministas de esta historia pretenden construirla desde una perspectiva actual debido a que es un mito cargado de significación, que representa la tradición patriarcal, simbolizada en la mujer sumisa y obediente que es capaz de esperar y resignarse; y es precisamente esa simbología, ese arquetipo, lo que hay que romper para construir un símbolo nuevo que sirva para que las mujeres se identifiquen con una imagen de independencia y de seres sociales por sí mismas.

La figura de Penélope aparece ligada al telar y a su tarea de tejer y destejer. Recordemos que ya desde *La perfecta casada* de Fray Luis de León –libro que, frecuentemente, era regalado a la novia en las bodas–, los tipos de mujer que se toman como modelo son aquellas que *hilan, tejen, cosen calladamente*: influencia de la *Odisea* en Fray Luis e influencia de este en los discursos para las mujeres falangistas, en consecuencia, y como símbolo o actitud vital de muchas aun en los setenta (Febo: 2003).

Penélope es el modelo de mujer literaria griega que destaca por sus buenas virtudes. Discreta, prudente y fiel esposa de Ulises, esperó pacientemente a su marido en su palacio de Ítaca durante veinte años. Es casi la única mujer de los héroes que participaron en el asedio troyano que se mantuvo fiel a su esposo y respetó su ausencia sin caer en brazos de otro hombre. Su fama está forjada por su carácter, su conducta intachable y, sobre todo, por su fidelidad.

En las recreaciones teatrales, el personaje de Penélope es más versátil: puede ser una heroína casta, una libertina o incluso se configura como una heroína feminista, cuando comienza a rebelarse y no se siente ya modelo de mujer.

El mito se destruye para volver a construirlo desde una perspectiva actual, es decir, se *remitifica*. Este personaje resulta especialmente sugerente para ser abordado por diferentes corrientes críticas. La perspectiva de género resulta novedosa porque a Penélope se la resalta y se la caracteriza como astuta e inteligente, en contraposición con todo aquello contra lo que las mujeres deben luchar: la espera, la renuncia de una misma, la sumisión (González: 2005).

En la obra, los personajes principales tienen un alto grado de tematización, responden todos ellos a arquetipos que son empleados para desmitificar los problemas de la España anterior a 1975 y los que están latentes en esa nueva sociedad que está tratando de construirse. Lo nuevo y lo viejo, como tema, recorren toda la obra, pero también el amor o la libertad; en definitiva, los grandes temas que Antonio Gala trata en el teatro de esta etapa (Oliva: 2002). Es cierto que hay un tono irónico del que carecen piezas anteriores; pese a ese tono cómico, el mensaje es claro y, como en las obras barrocas, la ironía no hace sino acentuarlo.

Con respecto a la interpretación política, Ulises representa a la España dividida entre el pasado y el presente. El pasado es Penélope y el presente es Nausica. Ulises quiere a las dos y cuando no tiene a una reclama su presencia y la sueña. Del mismo modo la España de 1975 se debatía entre establecer un nuevo orden o continuar

con el ya establecido; el atractivo de la novedad y al tiempo la certeza de lo que se conoce y aporta seguridad.

Otro de los conflictos importantes de la obra es la crítica o la oposición entre lo que se es realmente y lo que se muestra. Ulises es el mito y vive con esa etiqueta, no solo soportándola, sino cuidándola y cultivándola; pero, en el fondo, igualmente necesita de una mujer que «se ocupe de todo» (Gala: 1994, p. 210). Y esa misma mujer es la que le desmitifica, la que nos habla de un mal esposo, de un mal padre, e incluso de un mal rey: «Yo era una intrusa que cuidaba la casa y a quien, de vez en cuando, se besaba sin saber bien por qué, antes de ponerse a roncar» (Gala: 1994, p. 192). Ulises elige aparentar y, en esa elección, se queda con lo superficial de la vida; su desarrollo como persona no importa, por lo que hay que luchar es por su condición de héroe. Quiere rectificar con sus viajes supuestamente de encuentro consigo mismo. Sin embargo, se resiste a cambiar: está estancado, no quiere actuar, pese a estar en un viaje constante. Por eso vuelve con Penélope, porque le da la seguridad que no tiene y sigue necesitando esa referencia materna que ya ha reclamado, la figura que sabe y conoce bien que él es un hombre como cualquier otro.

Tanto Nausica como Penélope son conscientes de que ante ellas tienen solo a un hombre y ninguna se impresiona con las historias de dioses y de batallas ganadas. Pese a todo, Penélope no logra superar las estructuras patriarcales, las asume y retorna a su punto de partida vital, es decir, a Ulises como construcción única de su destino, asumiendo, además, un papel maternal, de cuidado y protección, y no el de amante o pareja. Nausica es capaz de retomar su vida; probablemente esa licencia que hace el autor, con este personaje, se deba a su juventud; sin embargo, el momento en el que Ulises la abofetea es clave para comprender que las mujeres en la obra tienen un papel sumiso que no les permite superar las estructuras patriarcales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLUESTINE, Caroline. «The role of women in the *Poema de mio Cid*». *Romance Notes*, 1978, pp. 404-409.
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen. «Introducción». En GALA, Antonio. *El águila bicéfala*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, pp. 11-38.
- DÍAZ PADILLA Fausto. «Prólogo». En GALA, Antonio. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981, pp. IX-CLV.
- FEBO, Giuliana di. «Nuevo estado, Nacionalcatolicismo y género». En NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 19-45.
- GALA, Antonio. *Las cítaras colgadas de los árboles. ¿Por qué corres, Ulises?* Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- GALA, Antonio. *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

- GALA, Antonio. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981.
- GALLEGOS, Miguel. «La noción del inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas». *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 2012, 15.4, pp. 891-907.
- GONZÁLEZ, Ramiro. «Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína». *Estudios Clásicos*, 2005, 128, pp. 7-21.
- JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt, 1997.
- MARTÍNEZ, Isabel. *Antonio Gala. El paraíso perdido*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- NAVAS, Isabel. «Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas». *Revista de Filología Española*, 2008, 88.2, pp. 325-351.
- OLIVA, César. *Teatro español del siglo xx*. Madrid: Síntesis, 2002.
- ROBERTSON, Victoria. *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*. Madrid: Pliegos, 1990.
- ROCA I GIRONA, Jordi. «Esposa y madre a la vez: Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el franquismo». En NIELFA, Gloria (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, pp. 19-45.
- ROSALDO, Michelle. «Women, culture and society: a theoretical overview». En ROSALDO, Michelle, y Louise LAMPHERE (eds.). *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 17-42.
- RUSSELL, Elisabeth. «El sueño de un lenguaje común». En CARABÍ, Àngels, y Marta SEGARRA (eds.). *Mujeres y literatura*. Barcelona: PPU, 1994, pp. 101-109.

MADRE QUE ESTÁS EN LOS CIELOS,
DE PABLO SIMONETTI.
LA FIGURA MATERNA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE LA SEXUALIDAD

ELIZABETH HERNÁNDEZ ALVÍDREZ
Universidad Pedagógica Nacional (Estados Unidos Mexicanos)

INTRODUCCIÓN

EL CONTENIDO de este capítulo forma parte de una investigación sobre la pertinencia de la educación literaria en la formación de profesionales de la educación (Hernández Alvidrez: 2018). Con esta finalidad, en el proceso de indagación elaboramos propuestas de análisis literario de textos narrativos de ficción. La hermenéutica es el enfoque teórico aplicado en la propuesta de lectura. De esta manera, la metodología nos ayuda a explicitar las preocupaciones temáticas (Eagleton: 2017) que ofrece el texto para ponerlas a disposición de posibles lectores no especialistas en crítica literaria; así, asumimos lo que dice Terry Eagleton: «No se trata de tomar como punto de partida ciertos problemas teóricos o metodológicos; se trata de tomar como punto de partida lo que deseamos *hacer*, para ver qué métodos nos ayudarán más para alcanzar nuestros fines» (1999, p. 249).

En el presente texto se aborda específicamente el estudio del tema de la diversidad en la narrativa del escritor chileno Pablo Simonetti. En la obra de este autor podemos observar una preocupación temática acerca del ejercicio de la sexualidad, cuando se expresa de modos que representan una profanación de los cánones de un imaginario social burgués, como el rechazo hacia la homosexualidad. En una exploración de las tramas de sus novelas y cuentos observamos la presencia de este tema. Por ejemplo, *La razón de los amantes* (2008) plantea el problema de la

masculinidad homosexual de un personaje que ha vivido una relación heterosexual dentro de la cual ha formado una familia. Sin embargo, es seducido por otro varón, con el que inicia el descubrimiento de su orientación homosexual. En la colección de cuentos titulada *Vidas vulnerables* (2011), algunos de los relatos tratan también el conflicto de un personaje varón que vive a la luz pública una relación heterosexual, en una familia ubicada dentro de las convenciones socialmente aceptadas en su entorno. No obstante, ocultamente da cauce a relaciones homosexuales, con el consecuente conflicto de frustración y culpabilidad. En la novela *La barrera del pudor* (2012), Simonetti aborda también el tema del ejercicio de la sexualidad, esta vez femenina, en un contexto heterosexual, pero con prácticas que también transgreden los límites permitidos socialmente. En la novela *Jardín* (2015) vuelve a tratar la problemática de la identidad homosexual y los obstáculos que para su libre ejercicio interpone el contexto familiar del personaje. En *La soberbia juventud* (2013), el relato está desarrollado desde la perspectiva de un personaje representado por un escritor gay que participa en el trayecto de un joven —el personaje principal de la novela— para asumir su homosexualidad. En este relato, cabe señalar cómo Simonetti figura una madre sumamente influyente en la personalidad de su hijo en la construcción de la sexualidad; el personaje escritor hace un guiño a *Madre que estás en los cielos* (2005), novela en la cual abordamos la interpretación del tema en este capítulo.

El punto de partida que fundamenta la idoneidad de la narrativa literaria para estudiar esta temática consiste en que la literatura aporta una argumentación desde la representación de la experiencia que en los lectores puede tener efectos vivenciales como indica Gumbrecht (2007). En la narrativa se involucran los afectos en forma complementaria con los argumentos racionales en el conocimiento de un tema. Ello dota a la comprensión de una perspectiva integral del problema trabajado en el relato. El enfoque metodológico consiste en el seguimiento de la historia de una vida presente en la narración: «la transformación del personaje es el tema principal del relato. [...] la trama se pone al servicio del devenir del personaje. La identidad de este último se pone, entonces, verdaderamente a prueba» (Ricoeur: 1999, p. 222). Interesa la situación inicial y la final de su identidad en el devenir del personaje. Este enfoque sigue la teoría del texto en la hermenéutica de Paul Ricoeur (2000).

El abordaje metodológico se ha complementado con la propuesta de análisis literario de Eagleton (2017). Esta metodología nos parece concordante con un enfoque que atiende la perspectiva del lector, pues su método corresponde a los estudios culturales, es decir, aquellos que no se detienen únicamente en la inmanencia de la obra como artefacto estético, sino que establecen las relaciones que tiene con las concepciones de realidad —ideología, imaginario— con las cuales vivimos. De acuerdo con la metodología de interpretación de Eagleton (2017), el lenguaje es la realidad en la obra literaria, no el vehículo para transmitirla, a diferencia del

lenguaje referencial de las ciencias. Un texto es un patrón de significado, no un objeto material como el libro que lo contiene. Para existir, el texto necesita del lector. El texto es una transacción con un lector. Eagleton considera que las obras literarias como creaciones retóricas tratan de que comprendamos algo sobre la preocupación temática que abordan sus tramas. La aportación metodológica concreta de Eagleton es la guía que ofrece para comprender al personaje en el seguimiento de su historia: «El personaje es una oportunidad de que emerjan ciertas reflexiones de la obra en su conjunto, la encarnación de cierta manera de ver y de sentir que se extienden más allá del personaje. Es un complejo entramado de conocimientos y preocupaciones» (2017, p. 77).

Asimismo ha sido fructífero para la comprensión de la novela en estudio el concepto de imaginario social de Charles Taylor (2006) como guía para la comprensión del marco sociohistórico del planteamiento temático. Como dice Taylor, el imaginario muestra «el modo en que [las personas] imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas» (2006, p. 37).

El capítulo está estructurado de la siguiente manera: el primer apartado expone de manera sucinta el enfoque hermenéutico que ha dado bases para la investigación de la que forma parte el presente texto; el segundo presenta la trama y las preocupaciones temáticas sobre la construcción de la sexualidad en los personajes de la novela *Madre que estás en los cielos*; el tercero aborda un análisis del tema de la construcción de la sexualidad a partir de la novela de referencia; y el último esboza algunas reflexiones finales sobre el estudio del tema en la novela de Simonetti.

HERMENÉUTICA LITERARIA. PERSPECTIVA CENTRADA EN EL LECTOR

Como enunciamos en la introducción, la hermenéutica de Ricoeur es el sustento teórico y metodológico de la investigación literaria. Concretamente aplicamos aquí su conceptualización de la identidad narrativa como construcción colectiva e individual. Consideramos pertinente el género narrativo porque trata acerca de la forma en que entramos al mundo mediante el campo práctico en el que se aprende a través de narraciones. Los géneros que han servido para contar historias desarrollan para Ricoeur: «una especie de inteligencia que puede llamarse inteligencia narrativa y que está mucho más cerca de la sabiduría práctica y del juicio moral que de la ciencia y más generalmente del uso teórico de la razón» (2009, p. 195). Las narraciones relacionan las historias que cuentan con la vida de sus receptores. Esta es la manera en que la hermenéutica de Ricoeur rompe la dicotomía que afirma que la vida es vivida y los relatos son contados. Desde el punto de vista hermenéutico, la narración escrita es mediadora entre el texto y la realidad como su referente,

entre los sujetos y entre el individuo que produjo la narración en un acto de comprensión de sí mismo. La hermenéutica busca en el texto narrativo «descubrir los nuevos rasgos de referencialidad no descriptiva, de comunicabilidad no utilitaria, de flexibilidad no narcisista, engendrados por la obra literaria» (Ricoeur: 2009, p. 199).

Ricoeur se interesa por las narraciones, pues fijan la experiencia de las acciones humanas en circunstancias históricas particulares. Por este motivo, se vuelven un rico acervo para la autorreflexión. Así, tanto los relatos de la historia en las ciencias sociales como los relatos de la literatura en la creación estética son documentos que configuran la experiencia humana. Su interpretación puede constituirse en una actividad que posibilite la refiguración individual y colectiva de los valores que orientan la acción en una cultura. Este proceso constituye el carácter ético de la lectura. Es importante señalar que Ricoeur (2009) ve en la narración la manera en que se relaciona la escritura con los acontecimientos concordantes y discordantes del actuar humano en su búsqueda de significación en el mundo. En consecuencia, el sujeto se comprende narrándose. La argumentación narrativa es una forma de conocimiento mostrativo no prescriptivo. La construcción del objeto de estudio sería el tejido de significaciones en las que las precomprensiones de la realidad tendrían que configurarse en un instrumento —una novela, por ejemplo— que pusiera en claro las concepciones problemáticas de las manifestaciones de la diversidad que en este trabajo abordamos —y no en un sentido general, sino concreto, como en el caso de la construcción de la sexualidad—.

Siguiendo la perspectiva ricoeuriana, el texto le permite al lector salir de sí mismo para comprender a otro, y en ese proceso volver a sí mismo con la experiencia de la interpretación. Este proceso posibilita ver un problema compartido con el otro del relato, y contribuye a la evaluación moral de los personajes y a la concepción de un sujeto responsable de sus actos. Para Ricoeur (2009), la intelección narrativa se asemeja al juicio moral, porque explora los caminos que conducen o no a la felicidad y a la desgracia. Se da a través de variaciones imaginativas que permiten al lector salir del imaginario propio. De esta manera, la narración proyecta el análisis de sí mismo en otra dirección. El relato permite conocernos más ampliamente que los límites de su marco. Esto significa que los lectores podemos salir del mundo del texto para continuar la reflexión de nuestra vivencia dentro de él.

El trabajo de interpretación puede provocar la ruptura de una ilusión, oponer lo auténtico a lo inauténtico como resultado de una hermenéutica crítica. Esta estrategia de lectura trata de poner en cuestionamiento los conceptos, los recursos simbólicos en relación con los caracteres temporales de nuestra comprensión práctica. En el caso de la novela *Madre que estás en los cielos* observamos el cuestionamiento sobre la construcción de la sexualidad, para elaborar una explicación que sirva como modelo para comprender las circunstancias que alteran la concordancia y que se viven como momentos discordantes. El presente del relato puede

considerarse contemporáneo de los lectores; de esta manera, la novela puede cuestionar una comprensión práctica en la que permanecen conceptos y símbolos cuestionables sobre la sexualidad. La narración como método de conocimiento sirve de mediadora entre acontecimientos individuales y una historia como un todo, integra factores heterogéneos que hacen inteligibles los acontecimientos que en el campo práctico nos parecen dispersos. El círculo hermenéutico concluye con una vuelta al campo práctico o mundo referencial no en la forma de un círculo vicioso, sino de una espiral –reflexión sobre un mismo punto, pero a alturas diferentes–, lo cual significa que la interpretación no se considera como concluida definitivamente, sino como un acercamiento hacia la comprensión.

En conclusión, la orientación que se propone es hacia la interpretación de la narrativa literaria para la comprensión –desde la experiencia estética– de las manifestaciones que divergen respecto de un imaginario que no permite dar sentido a la vida cotidiana, cuando se mantienen concepciones de vida que no son satisfactorias.

MADRE QUE ESTÁS EN LOS CIELOS: HISTORIA DE UNA VIDA

El relato está construido desde la perspectiva del personaje homodiegético Julia Bartolini, la madre a la que alude el título de la novela. El diario es el género textual mediante el cual este personaje narrador desarrolla su historia familiar. La textura (Eagleton: 2017) del diario está construida con una sintaxis desenvuelta, coloquial y a la vez seria en cuanto es producto de una decisión de autoconocimiento que hace la narradora. La escritura se le presenta como una vía para configurar su existencia una vez que tiene la certeza de la cercanía del fin de su vida por causa de un cáncer. Las cartas de su hijo Andrés acompañan su escritura. De esta manera, las voces de Julia y Andrés corren paralelas en este diario, como expresa ella en el siguiente fragmento:

El intercambio epistolar más valioso lo he mantenido con Andrés, mi hijo menor. Hace veinte años abandonó Chile y de no mediar la noticia de la enfermedad no habría considerado volver. No le tiene amor a su país. Tampoco a su familia. Guarda malos recuerdos de su padre, mantiene una relación cariñosa pero distante con sus hermanas, y siente una profunda animadversión hacia Juan Alberto. [...] Cada vez que habla de Chile, afirma que es un país que le hizo mal y que todo lo que hoy tiene de bueno su existencia se lo debe a su decisión de partir, cuando tenía veinticinco años. (Simonetti: 2005, p. 31)

La trama desarrollada mediante el diario se da en función de la reflexión de Julia desde su experiencia como hija, como esposa de Alberto y como madre en la relación que estableció con dos hijas –de mayor a menor, María del Pilar y María Teresa– y dos hijos –Juan Alberto y Andrés–. Según las normas del contexto ideológico

de Julia y su familia, la hija y el hijo mayores han seguido un camino convencional, de acuerdo con las reglas sociales vigentes en su entorno que permiten un fácil acomodo social. Por otra parte, la hija y el hijo menores han transitado por un camino no convencional, por lo que sus problemas en la vida pública se complican, lo cual tiene efectos en su vida íntima.

Dos aspectos condicionantes ejercen su influencia en las actitudes educativas de Julia: la sexualidad y, con ello, la idea de la preferencia u orientación sexual; y el acceso a la preparación académica concomitante con la superación de prejuicios sociofamiliares. Así, la experiencia de vida de Julia la hace apta para comprender a su hijo Andrés, porque en la reflexión sobre su historia de vida se identifica con él en su mirada crítica hacia la dinámica familiar. Pero esta comprensión no es suficiente para aceptar la orientación homosexual de Andrés, sino hasta el final de su vida. En relación con su hija María Teresa, la expresión de Julia evidencia que la percepción negativa de su figura obedece al rechazo que las mismas características causaron en ella misma, y también en su madre. La sensualidad de Teresa causaba la desazón y el rechazo de Julia por su propio trauma familiar:

Tenía una figura tosca, como si hubiese nacido para ser una labriega: caderas anchas, muslos gruesos, senos de mujer preñada. Sus modales no habían mejorado, a pesar de mi lucha por convertirla en una mujercita dócil. El cinturón de Alberto tampoco la disuadió: su naturaleza nos resultaba tan apartada de lo normal, de lo que nos había tocado experimentar en nuestras familias, de lo que nos tocaba vivir con Juan Alberto y María del Pilar. (p. 65)

Un indicio del imaginario social que guía las concepciones educativas de Julia puede observarse en el entusiasmo con que admira la dedicación de Andrés en su preparación intelectual y su rebeldía ante las imposiciones mercantilistas paternas, pero no en el mismo caso aplicado a su hija Teresa. Julia misma experimenta ambas restricciones de su imaginario cuando tiene un acercamiento con Sara Fisher —que llega a Chile huyendo de la persecución hacia los ciudadanos judíos durante el nazismo—, en el cual entra en una perspectiva académica y artística y en lo que la narración sugiere en la atracción sexual que siente hacia este personaje; en efecto, esta relación evidencia también los traumas de Julia hacia el ejercicio de su sexualidad y de su pensamiento crítico. Ello tiene como consecuencia la ruptura de su preparación académica, que se vuelve intolerable cuando sucede junto a la atracción sexual por la maestra. Sara Fisher, al manifestarle su afecto, despierta en Julia su sensualidad, la cual enfrenta con temor.

En cambio, no cuestiona la vida de sus hijos María del Pilar y Juan Alberto, quienes sostienen sus vidas sujetas a las convenciones sociales, aunque llenas de insatisfacciones en el plano íntimo. Sus matrimonios eran útiles para la vida social en el caso de María del Pilar, y de su vida social y laboral en el caso de Juan Alberto, ya que el mundo masculino obedece a exigencias de este tipo en el imaginario

mercantilista. Orientación heterosexual y restricción del conocimiento al ámbito masculino son las normas que, en el imaginario en el que se desenvuelve Julia, determinan las intervenciones educativas con sus hijos.

De la misma manera, Julia sigue el patrón de conducta de la relación de sus progenitores con Alberto, su esposo. Esta actitud hacia la relación marital se muestra como trauma sufrido por el descubrimiento de la infidelidad paterna: «La sola idea de mi padre junto a esa mujer me doblegaba. Un odio recóndito contra el género masculino también encontraba su lugar entre las contenidas recriminaciones» (p. 75). Ante sus circunstancias familiares y sin la oportunidad de apartarse de ellas como lo hizo su hermano Joaquín, Julia alimenta una actitud de inhibición ante la relación sexual, como manifiesta en la siguiente expresión:

Eso era el sexo, un mal necesario, que había que domesticar como el resto de los instintos. Ya mi madre había sufrido demasiado por esta causa. No había otra explicación posible a la infidelidad de mi padre. [...] Ese robo del bienestar diario se asoció de manera inconsciente al asedio de la sexualidad. Ambos fantasmas se mezclaron, sus halos ominosos se confundieron, y desde esos días en adelante me mantuve en alerta, atenta hasta del más mínimo crujido que amenazara mi tranquilidad. (p. 101)

A pesar de su aversión al ejercicio de la sexualidad, acepta el matrimonio por obediencia a las demandas sociales que superaban sus deseos íntimos. De ese modo, repite el comportamiento sumiso de su madre hacia su padre: «Una y otra vez me he preguntado: al alojar dentro de mí una mirada similar a la de mi madre, ¿por qué me violentaba la manera de ser de mi padre y a ella no? La misma pregunta se hace Andrés» (p. 116).

Desde la perspectiva de Andrés, una mejor opción es la idea de un orden familiar guiado por un timón maternal, con lo cual deja en claro que las acciones de Julia no surgían de su propia forma de concebir la educación de sus hijas e hijos, sino que emanaban de un orden patriarcal, como evidencia Andrés:

Si hubiera mandado usted en ese matrimonio, nosotros seríamos mejores personas, en especial mi hermanito Juan Alberto. Habríamos tenido una vida más cercana a un principio humano. Hubiésemos tenido una visión más amplia y sofisticada de las cosas. Seguramente aún viviríamos en paz. Dejó que el papá hiciera su parecer con respecto a la Tere y a mí; dejó que alentara a Juan Alberto y lo convirtiera en un egoísta. La única que se salvó por un pelo fue María del Pilar, por ser bonita; así de vulgar era su marido. (p. 117)

El papel de Andrés, como interlocutor principal en el relato de configuración de la historia de vida de Julia, hace resaltar la orientación patriarcal con énfasis en la construcción de la sexualidad. Por este motivo, a Julia no le inquietaban tanto las posibles incursiones de Andrés en los movimientos políticos que se generaron

después del golpe de estado de 1973 en Chile, sino el peligro que ella veía en sus ideas sobre el ejercicio de la sexualidad:

Mi hijo se oponía al golpe y afirmaba que la dictadura militar sería peor que la supuesta dictadura comunista. Yo no tenía miedo en todo caso a que entrara en alguna organización clandestina o nada parecido. Lo suyo no era más que un juicio ético por completo alejado de cualquier principio activo.

Mis temores encontraban su cauce principal en el ámbito de las costumbres. [...] Andrés era un ser influenciable, de modo que un compañero de fuerte personalidad y costumbres desviadas podía borrar de un plumazo los esfuerzos para conservar la pureza de su alma y de su cuerpo. (p. 168)

Según el relato de Julia, ella y su hermano Joaquín, así como su padre, mantenían ideologías opuestas a quienes admiraban el fascismo, aunque la fuerza de la migración italiana los obligaba a mantener en secreto esta posición política por temor a las represalias del grupo inmigrante mayoritario proclive al Duce. Este antecedente marca en la vida de Julia una orientación política crítica, aunque en su condición de mujer no pudo expresarla ni vivir de acuerdo con estos principios. La fuerza del imaginario social de la época no se lo permitía. La solución alternativa que dio a esta inquietud fue la del asistencialismo, promovido por la Iglesia. De esta manera, ella fue asimilando su función social de mujer. Ello contribuyó a la incompreensión hacia sus hijos al educarlos, sobre todo hacia Teresa y Andrés, cuyas personalidades desbordaban las capacidades que ella debía ejercer como madre. A pesar de tener una posición contra el autoritarismo, la familia no logra desarrollar una postura crítica hacia esta ideología.

La novela tiene un epílogo en donde la voz narrativa corresponde al personaje de Andrés, quien concluye el relato una vez que Julia ha muerto. El epílogo como estrategia narrativa sigue el hilo argumentativo de la reflexión que Julia desarrolla a partir de su relación con Andrés. Esto permite destacar con más fuerza en el relato el conflicto que plantea la trama. Andrés narra la visita que su madre, su hermana Teresa y él hicieron al cementerio. Esta secuencia revela la necesidad de Julia de reconocer ante los dos hijos que consideraba mayormente afectados, los errores en su acción como madre, así como la comprensión de sí misma como víctima de sus condiciones históricas y familiares. Este clímax textual presenta la situación final a la que la escritura del diario condujo en la autorreflexión de Julia. La mediación de este relato lleva al personaje a la asunción de su responsabilidad y a dar el paso de la enunciación textual a la acción hacia los hijos realizada en el cementerio como lugar simbólico del pasado.

HACIA LA COMPRENSIÓN DE UNA PREOCUPACIÓN TEMÁTICA

La hipótesis interpretativa de la que partimos en este trabajo consiste en que la novela *Madre que estás en los cielos* puede acercar a la comprensión –desde el ámbito íntimo del cuerpo en el ejercicio de la sexualidad– de la función de la figura materna en el control que ejercen un Estado autoritario y una sociedad conservadora.

A partir de la necesidad que tiene la figura materna de escribir un diario cuyo contenido es, en términos de Ricoeur (1999, p. 216), la historia de una vida, podríamos formular la siguiente pregunta: ¿en qué consiste la autorreflexión que logró Julia como personaje? El recurso de la escritura para recapitular su historia y su identidad como mujer da lugar al conocimiento de los orígenes y motivos del problema; asimismo da indicios para la comprensión de los rasgos ideológicos que permanecen en el transcurso de su vida y las transformaciones que acontecen en las etapas de su existencia. Su crisis se concentra sobre todo en el cuestionamiento de sus prácticas educativas. El plano implícito del relato revela el poder machista que subyace en la construcción de la vida de Julia; además, refleja la influencia que este poder patriarcal tuvo en las vidas de sus hijas y sus hijos. Aquí cabe advertir que la enunciación extradiegética hace énfasis en la historia de Andrés y su imposibilidad de insertarse en el medio familiar y social por su orientación homosexual. Esta circunstancia discordante conduce a los personajes a la infelicidad. La escritura obedece a una necesidad de realizar conexiones de una vida vivida en la que el relato constituye una mediación.

En relación con las transformaciones del personaje en la dialéctica de permanencia y cambio en la identidad, formulamos la siguiente pregunta: ¿es el sentimiento de culpa un indicio de lo que impulsa a Julia en la escritura de un diario? Lo evidente en este cuestionamiento es que en el texto de recapitulación de su trayectoria de vida, Julia se acerca a la comprensión del papel que como mujer tuvo en la continuidad de prácticas familiares en función del cumplimiento de las normas sociales. La escritura del diario le da la oportunidad de reflexionar y hablar de lo que no se había atrevido en su vida familiar y pública. La intimidad de la escritura de un diario propicia la expresión de sus propias ideas y la asunción de su responsabilidad como respuesta a la culpa. El lector puede indagar con mayor profundidad en lo que está detrás de su discurso, y con ello comprender más ampliamente que Julia el problema al que se enfrenta. La enunciación no condena al personaje por su culpa, sino que lo comprende.

La narración de Julia, que podría calificarse como ingenua en un primer acercamiento, en realidad, revela una toma de conciencia y de autonomía de pensamiento y acción. En su cuestionamiento de identidad hay diferencia entre la situación inicial y la final. Por ello, resulta eficiente para indagar sobre los supuestos que subyacen en sus ideas de educación. El hecho de que el relato provenga de la madre deja ver una intencionalidad textual de evidenciar su influencia –la misma que

ella recibió de su madre— en la conformación del imaginario de sus hijas e hijos en relación con una expectativa social. La lectura del diario a la que tiene acceso el lector de la novela permite apreciar el origen histórico del imaginario social que se impone y sacrifica la esfera íntima en función de satisfacer el plano público de sus vidas. Así lo asienta Taylor: «Un imaginario social no es un conjunto de ideas; es más bien lo que hace posible las prácticas de una sociedad, al darles sentido» (2006: p. 13). Y agrega:

Mi hipótesis básica es que en el centro de la modernidad occidental se halla una nueva concepción del orden moral de la sociedad. [...] La transformación de esta visión del orden moral en nuestro imaginario social tiene lugar a través del surgimiento de ciertas formas sociales, características de la modernidad occidental: la economía de mercado, la esfera pública y el autogobierno del pueblo, entre otras. (p. 14)

En el caso en estudio, observamos que la economía de mercado en relación con el ámbito público son los factores que inciden en la represión de la sexualidad, y el desprecio por el desarrollo intelectual como factor educativo liberador, considerado inútil para los propósitos de acumulación de riqueza. Esto tiene como efectos la doble moral y el ejercicio oculto de aquellas orientaciones sexuales que no tienen cabida en la esfera social construida dentro de un imaginario conservador. Es el caso de la homosexualidad y de la infidelidad conyugal por parte del integrante masculino de la pareja. En este aspecto habría que hacer una distinción, pues mientras ambas se ejercen de manera oculta a la vida familiar y la vida pública, se da el caso de que la infidelidad masculina tiene una aceptación implícita en la sociedad paternalista, lo cual incluye también la aceptación forzada en la vida familiar.

En la historia contada por Julia existen ideas y preocupaciones recurrentes. Estas se muestran mediante algunos paralelismos que observamos en el relato de vida de Julia, como el que se establece entre ella y su madre en relación con la actitud hacia la relación sexual con sus cónyuges, la cual es disfuncional. Sin embargo, se podría aseverar que en este caso el personaje goza de una dimensión figurativa superior a la de su antecesora, pues Julia mediante la escritura de su diario y en el diálogo epistolar comprende plenamente su función dentro del imaginario social de su existencia, y esta actitud crítica le permite atreverse a actuar para reconciliar las relaciones con Andrés y Teresa. No obstante, el hecho de que Julia muera y sea su hijo Andrés quien concluya la historia revela las limitaciones para la refiguración de su identidad que, a fin de cuentas, no pudo superar la madre.

Otro paralelismo es el que se genera entre el padre y el esposo de Julia en cuanto a su percepción de la relación marital como un ámbito separado de sus prerrogativas masculinas en lo referente al ejercicio de la sexualidad, que se ve como justificación de la doble moral. Ambos mantienen relaciones extramaritales sin ningún sentimiento de estar haciendo algo injusto hacia sus esposas e hijos y

hacia sus amantes que, por cierto, en los dos casos se ubican en una jerarquía social considerada inferior en el imaginario burgués desde el que ejercen sus acciones los integrantes masculinos de la familia.

Finalmente, entre Julia y su hija Teresa se establece un contraste, pues esta última personifica para la madre la imagen que rechazó en su juventud, sacrificando con ello la construcción de su sexualidad:

Seguramente Pilar y Luis no eran ningunos santos, pero nada en ellos despertaba en mí ese morboso rechazo y no llegaba a imaginarlos en campaña sexual. Y diría que hasta el día de hoy no se me ha pasado por la mente una imagen de ellos en la cama, ni siquiera si me lo propongo. Mientras que a María Teresa me la he imaginado llegando hasta lo más bajo, como si su rostro y su cuerpo incitaran mis malos pensamientos. María Teresa es lo que luché una vida entera por no ser. A veces pienso que mi cuerpo y mis genes podrían haber dado origen a una personalidad de fuerte índole sexual; sin embargo, no les di la menor posibilidad de imponerse. (p. 192)

CONCLUSIÓN

En su contexto sociohistórico, la narrativa de Simonetti aporta una visión del modo en que se ha construido la ideología que contribuyó al establecimiento de la dictadura chilena a partir de los años setenta del siglo xx, y la contribución que a ello hizo la construcción imaginaria de la inmigración italiana. La narración destaca la intencionalidad mercantilista de este grupo migrante, la cual requiere de una forma de vida apegada a la ideología paternalista. Podemos apreciar así la manera en que se conjugan una idea moderna en la que aparentemente se propiciaría la inmersión de la diversidad en los espacios sociales, cuando, en realidad, siguen interviniendo criterios más acordes con ideologías ancestrales de tipo paternalista. De acuerdo con la narrativa de Simonetti, esta ideología ubica a la mujer en una situación social de pasividad y a la vez de reproducción ideológica para garantizar la permanencia de un automatismo de pensamiento machista. Sin embargo, también evidencia las prácticas de resistencia a las que ese estado de cosas da lugar, como respuesta de las generaciones actuales descendientes de este grupo migrante, en este caso, focalizadas en el personaje de Andrés.

¿De qué modo su condición de mujer limitó a Julia en el manejo de sus percepciones? Su perspectiva de la historia que es dada desde el punto de vista del personaje narrador, permite observar cómo su manera de caracterizarse (Eagleton: 2017) queda entrelazada con el tema, la trama y el imaginario, y desde su perspectiva subjetiva los lectores nos hacemos una idea de Julia muy distinta de la concepción que ella tiene de sí misma. Este personaje da la oportunidad de que emerjan reflexiones acerca de cierta manera de ver y de sentir que se extienden al contexto

externo de la novela. La configuración narrativa (Ricoeur: 2009) mediante el diario hace posible percatarse del entramado de conocimientos y preocupaciones que el narrador extradiegético representa en la novela. La figuración del personaje de Julia se ofrece quizá como un tipo o emblema (Eagleton: 2017) dentro del imaginario social en el que se insertan su expresión lingüística y su acción. Es un personaje que el género textual del diario permite captar desde dentro, con sus contradicciones y dinamismo que estas producen. La evocación histórica contribuye a percibirla en su conjunto. El recurso narrativo de presentar la trama construida en la diégesis por el personaje mismo acentúa su definición en sus acciones y relaciones en el núcleo familiar. Julia es un personaje de tal fuerza figurativa que puede percibirse como presencia física vívida, cognoscible.

Desde el punto de vista del concepto de imaginario (Taylor: 2006), el orden moral nos dicta la manera de vivir y de imaginar las sociedades de las que formamos parte. En el caso de la narrativa de Simonetti, se configura un territorio caracterizado por un orden moral conservador. Este espacio ideológico impide ejercer con libertad la orientación homosexual y, por tanto, la construcción de una identidad propia no solo en el ámbito íntimo, sino también en el plano público. Ello provoca que Andrés, el personaje transgresor de este imaginario conservador, emigre hacia otro territorio que responde a un orden moral en el que puede ejercer sus prácticas sexuales de modo congruente con su identidad. Pues, si bien un personaje como Julia se plantea interrogantes, sus límites imaginarios pesan más que la idea de transgredirlos.

Es oportuno continuar la reflexión con otra base conceptual que aporta la hermenéutica de Ricoeur (2001). Lo que podemos observar en el personaje de Andrés como voz paralela en el relato es el cuestionamiento de una metáfora muerta, cuando la ideología que rige su vida se hace insostenible. La resistencia hacia esa ideología da lugar a una metáfora viva promovida por los movimientos sociales en defensa de la diversidad sexual, los cuales la obra deja suponer que Andrés ha encontrado en su migración hacia un entorno social en el que se gana reconocimiento por el libre ejercicio de la diversidad.

La enunciación extradiegética proviene de una masculinidad que en la diégesis podría situarse en la voz del personaje Andrés. La narrativa de Simonetti nos permite cuestionar un imaginario sobre la orientación sexual, a la luz de la reconceptualización de las ideas sobre la diversidad sexual. En palabras de Eagleton: «Del mismo modo que los lectores aportan suposiciones a las obras literarias, las obras literarias también sugieren actitudes a los lectores» (2017, p. 168). Estas narrativas van hacia la ruptura del orden moral moderno conservador para dirigirse a un imaginario de modernidad liberadora:

¿Qué quiere decir exactamente que una teoría penetre en un imaginario social y lo transforme? En la mayoría de los casos, las personas asumen las nuevas prácticas

por imposición, improvisación o adopción. A partir de este momento la práctica cobra sentido en virtud de la nueva perspectiva que ofrece, antes solo articulada en la teoría; esta perspectiva es el contexto que da sentido a la práctica. La nueva idea aparece ante los participantes como nunca antes lo había hecho. Comienza a definir los contornos de su mundo y puede llegar a convertirse en el modo natural de ser de las cosas, demasiado evidente para discutirlo siquiera. (Taylor: 2006, p. 44)

En la interpretación de un personaje como Andrés, se puede comprender que, además de transgredir la normativa de su contexto familiar y social, por medio de la emigración, se vuelve un sujeto que se nutre de nuevas ideas provenientes de reflexiones teóricas y de quienes las ponen en práctica, con lo cual promueven un nuevo imaginario. En cuanto al personaje de Julia, la escritura de su experiencia de vida se le presenta como una oportunidad para reflexionar sobre los criterios con los que desempeñó su papel de mujer. Así, se podría afirmar que uno de los méritos de la novela *Madre que estás en los cielos* consiste en que personajes como Julia y Andrés significan, respectivamente, la atadura y la liberación de un imaginario social.

Encontramos en la novela en estudio una perspectiva narrativa en la que la voz enunciativa es representativa de una masculinidad y el narrador de la historia que se cuenta en la obra es uno de los personajes con identidad femenina. Lo que resalta, en primer lugar, es la perspicacia de la voz extradieгética para configurar una imagen de lo femenino desde un punto de vista de una manifestación de la masculinidad. Esta manera de narrar hace posible evidenciar los estereotipos, como el que deriva de la figuración de los personajes de Andrés y María Teresa. Sin embargo, estas conexiones se le presentan al lector como un reto hermenéutico, ya que pudiera identificarse con los sentidos conservadores que pueden tejerse a través del decir de Julia.

Una lectura hermenéutica efectiva podría consistir en seguir el camino del héroe como idea (Bajtín: 1988) desde el principio hasta el final de la historia. De una forma muy creativa, Simonetti hace jugar, a lo largo de los discursos, dos imaginarios en la concepción de la sexualidad, sin conducir al lector a juicios tajantes o lapidarios respecto a ambas perspectivas. Por ello, el lector puede establecer una identificación comunicativa (Jauss: 1999) de simpatía con la idea que se trabaja en la obra, pues pudiera reconocerse humanamente en el ser y el hacer de los personajes.

De esta manera, la ficción narrativa se presenta como una vía idónea para interpretar la representación literaria de los conflictos prefigurados en la realidad referencial de las obras. Observar la realidad cotidiana mediante la ficción puede provocar el rompimiento del orden rutinario de un imaginario ideológico que mantenemos en la realidad. En conclusión, podemos observar la potencialidad de la novela de Simonetti para propiciar efectos refigurativos en el lector en su concepción de la realidad. En palabras de Eagleton, «cuando describimos una obra

como realista, no queremos decir que esté más cerca de la realidad que la literatura no realista de un modo absoluto. Lo que decimos es que se ajusta a lo que las personas de una determinada época y lugar tienden a considerar como realidad» (2017, p. 145).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- EAGLETON, Terry. *Cómo leer literatura*. México: Paidós, 2017.
- EAGLETON, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Los poderes de la filología. Dinámica de una práctica académica del texto*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- HERNÁNDEZ ALVÍDREZ, Elizabeth. *La hermenéutica literaria en la formación de profesionales de la educación*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2018.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- RICOEUR, Paul. «La identidad narrativa». En *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 215-230.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad/Trotta, 2001.
- RICOEUR, Paul. «La vida: Un relato en busca de narrador». En *Escritos y conferencias. Alrededor del psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 2009, pp. 192-206.
- SIMONETTI, Pablo. *Jardín*. México: Penguin Random House, 2015.
- SIMONETTI, Pablo. *La barrera del pudor*. México: Alfaguara, 2012.
- SIMONETTI, Pablo. *La razón de los amantes*. México: Planeta, 2008.
- SIMONETTI, Pablo. *La soberbia juventud*. México: Alfaguara, 2013.
- SIMONETTI, Pablo. *Madre que estás en los cielos*. Santiago de Chile: Planeta, 2005.
- SIMONETTI, Pablo. *Vidas vulnerables*. Santiago de Chile: Norma, 2011.
- TAYLOR, Charles. *Imaginario sociales modernos*. Barcelona: Paidós, 2006.

MADEJAS DE CABELLERA MATERNAL.
ROSARIO CASTELLANOS, ELENA PONIATOWSKA,
MONTSERRAT ROIG Y ESTHER TUSQUETS

EMILIE L. BERGMANN

University of California, Berkeley (Estados Unidos)

ELIA SANELEUTERIO

Grupo de Investigación TALIS - Universitat de València (España)

INTRODUCCIÓN

A LO LARGO DE LA HISTORIA y de las diferentes culturas que han poblado la faz de la tierra, el cabello humano «ha significado a la vez resurrección y muerte, erotismo y represión»; así lo escribe la novelista y ensayista mexicana Margo Glantz en *La cabellera andante* (2015, p. 15), una versión expandida de su folletín titulado *De la erótica inclinación a enredarse en cabellos*, que publicó como columna en el periódico *Unomásuno* de 1977 a 1979 (Glantz: 1984). Ella presenta su libro «a manera de relicario», como «un simple guardapelo», es decir, aquel «objeto de ornato que generalmente las mujeres se ponían en el cuello, habitualmente en el siglo XIX» (2015, p. 15). Glantz reúne hebras de diversos autores con respecto a las imágenes del cabello, principalmente femeninas –también incluye algunos ejemplos masculinos–, y es significativo que eligiera como emblema para su obra una forma de joyería algo perturbadora y olvidada desde hace mucho tiempo que contiene –o está hecha con– algunos mechones de la persona difunta, que podemos considerar «fetiche» en tanto «símbolo amoroso, erótico o filial» (*ibidem*), pues en el imaginario colectivo conservan los cabellos cortados relación con el cuerpo del que surgieron «concentrando espiritualmente sus virtudes» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 218) y, en el caso de finados, dar culto a aquellos

refleja un deseo de participación en estas. Por eso no sorprende que, desde tiempo inmemorial, esta costumbre se extendiera entre enamorados, tal y como recoge Erika Bornay en su ensayo *La cabellera femenina* (1994).

Entre los muchos ejemplos capilares que Glantz aporta, procedentes de textos literarios, cine, música y otras manifestaciones culturales desde la Antigüedad hasta finales del siglo xx, ella misma selecciona algunos versos para ilustrar brevemente el vínculo filial que simboliza: «La madre mira a la hija con un peine en la mano arreglándose su largo pelo. La hija confiesa que su pelo es distinto: “No tengo cabello, madre, / mas tengo bonito donaire. / No tengo cabellos, madre, / que me lleguen a la cinta”» (2015, p. 53). La elección de este pasaje que expresa un reconocimiento de la diferencia y la rivalidad sugiere algunas cuestiones tabú como son las ansiedades entre madres e hijas.

El cabello largo y suelto es un símbolo perenne de la belleza femenina, incluso de la fertilidad (Cirlot: 1997, p. 118), hasta el punto de que, literariamente hablando, la sensualidad y el erotismo de la cabellera de las mujeres es un lugar común en la tradición petrarquista. El hablante lírico se inunda de deseo cuando su dama afloja las ondas doradas de su cabello en el soneto de Quevedo «En crespas tempestad del oro undoso»; al igual que las figuras mitológicas de Midas y Tántalo, está tentado por un inaccesible objeto del deseo. Sin embargo, incluso los objetos de deseo accesibles son «sospechosos» en el *Tratado de mortificación* de finales del siglo xviii citado por Glantz, que prohíbe el contacto con las manos, la cara o la cabeza de otra persona, pero que también advierte: «ni halague a otros animales, que con la blandura de sus cabellos suelen, no pocas veces, causar deleites sensuales» (Glantz: 2015, p. 17). Glantz traza la duplicidad de usos del cabello para ocultar y revelar el cuerpo femenino en la literatura del siglo xix; y menciona la liberación del cabello largo «cuando los *hippies* dejan crecer su cabello» (p. 11), que también recoge Chevalier y Gheerbrant (2007, p. 220).

En 1967, el cabello tomó el protagonismo en el *American Tribal Love Rock Musical*, que celebraba el brillo y la longitud del mismo —«Long, beautiful hair, / Shining, gleaming, streaming, flaxen, waxen»— mientras provocaba repulsión ante los excesos de negligencia: «Let it fly in the breeze and get caught in the trees. / Give a home for the fleas in my Hair. / [...] I want it long, straight, curly, fuzzy. / Snaggy, shaggy, ratty, matty, oily, greasy, fleecy» («Hair», en Ragni, Rado y MacDermot: 2009). Glantz identifica el pelo como «metonimia rigurosa» que cubre y revela el cuerpo como lugar común, y nos recuerda que incluso la maja desnuda de Goya «enuncia públicamente su dorado vello» (2015, p. 29). También Juan Eduardo Cirlot da cuenta de la ambivalencia de los cabellos, aunque en otro sentido: simbolizan «fuerzas superiores» y «crecimiento de lo inferior» (1997, p. 118).

El cabello es asombroso: «la cabellera es quizá, junto a las uñas, lo que perdura más en un cuerpo humano muerto» (Glantz: 2015, p. 11). Las descripciones del cabello de las mujeres a cargo de pluma de mujer intensifican el efecto equívoco,

y los personajes femeninos que hablan sobre el cabello de sus madres revelan la complejidad de las emociones en conflicto. Seleccionamos para este estudio cuatro autoras canónicas de la literatura ibérica y latinoamericana del siglo pasado: las mexicanas Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974) y Elena Poniatowska (París, 1932-), y las españolas Montserrat Roig (Barcelona, 1946-1991) y Esther Tusquets (Barcelona, 1936-2012). La visión de las hijas sobre el cabello materno en algunas de las obras de Castellanos, Poniatowska, Tusquets y Roig es emblemática de su relación: el cabello de la madre es sensual y monstruoso al unísono, lo que refleja el deseo de intimidad de las niñas que lo contemplan y describen, así como la consecuente necesidad de autonomía.

Glantz describe acertadamente que el cabello simboliza tanto la resurrección como la muerte. Como «excrecencia del cuerpo humano» (2015, p. 15), que crece desde la piel, pero es distinta del cuerpo, fisiológicamente es algo que está vivo y muerto al mismo tiempo. En contraste con el excremento, el cabello es producido por el cuerpo, pero no se descarta; en lugar de eso, mantiene su ambigüedad como objeto de deseo y repugnancia, de una manera parecida al culto al difunto. El estudio de Julia Kristeva sobre lo abyecto postula el cadáver como «el desperdicio más repugnante», un límite que lo ha invadido todo, que expulsa al propio yo —«le plus exécrant des déchets», «c'est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, 'je' est expulsé» (1980, p. 11)—. Así, es caracterizado en relación con los tabúes sociales y religiosos, con el lenguaje y con la ruptura de lo materno: lo abyecto nos confronta con nuestros primeros intentos de liberarnos del dominio de la entidad *materna* —«entité *maternelle*» (p. 20 [cursiva en el original])— incluso antes de ex-istir —«ex-ister» [sic] (*ibidem*)— fuera de ella, gracias a la autonomía del lenguaje.

CASTELLANOS: EL PELO IMAGINADO

La calidad y la cantidad relativa del cabello humano nos distingue de otros mamíferos, pero también nos une a ellos, como evidencia Glantz en sus reflexiones iniciales sobre King Kong (2015, pp. 17-20). La distinción entre el término general «pelo», para el pelo de los animales y en cualquier parte del cuerpo humano, y «cabello», limitado a la cabeza humana, es una distinción importante en el primer capítulo de la *opera prima* de Rosario Castellanos, *Balún Canán* (1957). Así se entiende que la narradora de siete años diferencie a sus padres por este dato: «Mi madre es diferente. Sobre su pelo —tan negro, tan espeso, tan crespo— pasan los pájaros y les gusta y se quedan. Me lo imagino nada más. Nunca lo he visto» (Castellanos: 1957, p. 9). Son reveladoras la elección de la palabra «pelo» y la afirmación de que solo ha imaginado, nunca visto, el pelo-nido de su madre, al igual que resulta significativo el retrato de su padre: «Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto» (*ibidem*).

A primera vista, la descripción destaca un contraste de género, entre el «tigre diminuto» –amenazante, pero pequeño– y el pelo de la madre –que da la bienvenida a las aves que en él anidan–. Pero ella afirma nunca haber visto «su pelo»: ¿a qué pelo se refiere y cuáles son esos pájaros que lo habitan? Se entiende que se trata de alguna zona peluda que está a su «nivel», según confiesa literalmente, porque la cabeza de la madre bien la ha visto. En caso contrario, la frase «me lo imagino nada más» sería una afirmación extraña, aunque igualmente sugiere que ella también solo imagina el «tigre diminuto» agazapado en la rama más alta de alguna parte del cuerpo paterno. ¿Qué partes del cuerpo está describiendo, y luego afirmando que solo puede imaginar, en este párrafo inicial? El nivel de los ojos de una niña de siete años no son las rodillas de su padre, sino que aquellos están a la altura del «tigre diminuto» que ella ubica en la parte superior de sus piernas.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Castellanos explica su solución al problema de elegir la perspectiva narrativa de una niña. Ella describe el mundo infantil como «suficiente fantástico como para que en él funcionen las imágenes poéticas» (Carballo: 1965, p. 419). Por lo tanto, a través de la maraña del vello púbico de la madre, Castellanos ha codificado hábilmente la conciencia de la narradora infantil sobre los órganos sexuales de sus padres en forma de tigre agazapado y pájaros que anidan. La curiosidad de la narradora niña parece censurada o tergiversada por la conciencia de la autora de los límites de lo «respetable» para la mujer, que estaba en pugna con su feminismo y rebeldía contra las normas de género. Así lo explica Emily Hind (2010, p. 60): «Castellanos supports a compulsory asexuality that proposes an asexual but feminine woman writer as the resolution to the oxymoron ‘woman intellectual’ ». Aunque *Balún Canán* es un texto sobre el que se ha escrito una bibliografía sustancial, que se enseña con frecuencia en cursos sobre etnicidad y género en la literatura latinoamericana, no hemos encontrado ningún reconocimiento del uso que hace el narrador infantil de las citadas «imágenes poéticas».

La conciencia de la niña acerca de las partes ocultas del cuerpo de sus padres, así como de las de su nana, es aún más obvia unos breves párrafos después: «¿Sabe mi nana que la odio cuando me peina? No lo sabe. No sabe nada. Es india, está descalza y no usa ninguna ropa debajo de la tela azul del tzec. No le da vergüenza. Dice que la tierra no tiene ojos» (Castellanos: 1957, p. 10). La tierra no está espiando a la nana, pero la niña quiere que el lector sepa que es consciente no solo de su falta de ropa interior, sino también de la diferencia cultural entre sus padres blancos y terratenientes y la nana indígena.

Tanto la madre biológica, Zoraida, como la nana pueden considerarse dos caras de la figura maternal para la narradora sin nombre. Las convergencias e inequidades entre ambas son importantes en la novela, hasta el punto de que se colocan en dos lugares emblemáticos: el inicio y el desenlace. En el cuarto capítulo de la parte III, la hija está extasiada, mirando el baño de su madre:

Recién salida del baño la cabellera de mi madre gotea. Se la envuelve en una toalla para no mojar el piso de su dormitorio.

Yo voy detrás de ella, porque me gusta verla arreglarse. Corre las cortinas, con lo que la curiosidad de la calle queda burlada, y entra en la habitación una penumbra discreta, silenciosa, tibia. De las gavetas del tocador mi madre va sacando el cepillo de cerdas ásperas; el peine de carey vetado; los pomos de crema de diferentes colores; las pomadas para las pestañas y las cejas; el lápiz rojo para los labios. Mi madre va, minuciosamente, abriéndolos, empleándolos uno por uno.

Yo miro, extasiada, cómo se transforma su rostro; cómo adquieren relieve sus facciones; cómo acentúa ese rasgo que la embellece. (pp. 227-228)

Aunque el cabello empapado de Zoraida está oculto por una toalla, la vista de la escena por parte de su hija presta mucha atención a otros pelos, esta vez cortos y rígidos: las cerdas del cepillo y las pestañas y cejas de la madre. Este es el momento más íntimo de madre e hija en la novela, pero el vínculo entre la autoestima Zoraida y su hija, encantada por la transformación de su madre en el oscuro y místico calor de su habitación, se romperá al final de la novela. Esta escena se ve interrumpida por la ominosa declaración de la nana: los brujos han predicho que el hermano no llegará a la edad adulta. Expulsar a la nana del hogar no logra proteger al único hijo varón de la familia. Con su muerte, la hija perderá a su madre cuando descubra que, si hubiera tenido la oportunidad, la habría sacrificado a ella en lugar de su hermano.

En las primeras páginas de *Balún Canán*, la joven narradora anónima imagina el pelo de su madre, y en la escena más íntima de madre e hija, la cabellera de Zoraida está oculta. También en *La «Flor de Lis»*, de Elena Poniatowska, y en *L'hora violeta*, de Montserrat Roig, se exhibe el erotismo visual y táctil del cabello materno, un símbolo de la propia madre como objeto inalcanzable del deseo de la hija.

PONIATOWSKA: EL CABELLO DE LUZ

La novela semiautobiográfica de Poniatowska *La «Flor de Lis»* (1988) es atípica. La autora es mucho más conocida por su relato oral de múltiples voces sobre la masacre de estudiantes en 1968 en la Ciudad de México, *La noche de Tlatelolco*, subtítulo «testimonios de historia oral» y por la historia del testimonio oral ficticio *Hasta no verte, Jesús mío*, obra publicada en 1969. El origen de la primera parte del libro está en *Naranja dulce, limón partido*, que Poniatowska escribió en 1957 gracias a una beca, pero la idea de conjunto de *La «Flor de Lis»* la comenzó a trabajar en 1985. Según Beth E. Jörgensen lo hizo como una forma de diversión frente a «each day's painful encounters with destruction and tragedy» (1994, p. 106), pues por esa época se encontraba recolectando y editando testimonios del terremoto de 1985 que se convirtieron en la obra *Nada, nadie: las voces del temblor*. Ambos libros fueron publicados en 1988. Jörgensen señala respecto de Mariana,

la narradora, que su obsesivo retorno hacia la figura de su madre socava la noción de su desarrollo hacia la autonomía. Para Jörgensen, Luz –así se llama la madre, a modo de aptónimo– «is the emotional and structural axis of the novel, but she is an elusive, moving center around whom the narrator's words revolve in an unending spiral of love and longing» (p. 110). En la escena en que salen de la oscuridad a la cubierta del barco que las lleva desde Francia al exilio mexicano, la narradora queda deslumbrada por la brillantez y la inmensidad del aire libre. «Esa mujer allá en la punta es mi mamá; el descubrimiento es tan deslumbrante como la superficie lechosa del mar. Es mi mamá, sí, pero el agua de sal me impide fijarla, se disuelve, ondea, vuelve a alejarse, oh, mamá, déjame asirte». Y añade: «El viento también mantiene sus cabellos en lo alto» (Poniatowska: 1988, p. 30). El adjetivo con que Poniatowska describe la superficie, «lechosa», atribuye al mar la crianza materna que Mariana anhela. Otro fluido, producido en esta ocasión por el cuerpo de Mariana, trabaja en sentido inverso y repele a su madre, quien sostiene la mano de su hija hasta que se humedece de sudor: «Maldigo esa mano que me falla cuando más la necesito» (*ibidem*).

El cuerpo de la madre es etéreo, a veces vulnerable, siempre evasivo y limitado por su clase social. Mariana describe a su madre en marcado contraste con su propia incomodidad: «La miro saltar, joven, flexible, [...] su pelo una riqueza caoba sobre el cuello. Al rato va a salir, siempre se va, no tenemos la fórmula para retenerla». La narradora describe su cabello color caoba en una escena nocturna, con su «riqueza caoba sobre la almohada» (p. 40). Aunque «caoba» también se usa para morenas, «castaño» es un término más común; la repetición de «caoba» sugiere los preciados muebles europeos de la familia hechos de caoba tropical, colonial. En la página siguiente, Luz viene a recoger a su hija a la escuela y su cabello presenta la textura y el color del caramelo: «Llega riente, fluye, 'oye, qué bonita es tu mamá', sacude sus cabellos de piloncillo derretido» (p. 41). Más tarde, en una serie de episodios distintos, la narradora, su hermana Sofía y su madre se sueltan el pelo, enfatizando la acción de sacar las horquillas, en contraste con la descripción del propio cabello, que cayendo libremente abunda en la poesía de escritores masculinos como Quevedo y en pinturas de la Magdalena. Un cepillo de cerdas rígidas disciplina la sensualidad del cabello de la madre con cien pasadas cada noche: a pesar de que peinar a alguien es señal de atención y de «buena acogida» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 220), para la hija es un ritual que resulta rechazable al final de la novela.

Una criada muy querida llamada Magda les cuenta una historia a Mariana y a su hermana Sofía, «con voz misteriosa y baja para que nadie oiga», sobre una mujer con una «mata de pelo admirable» que se ahoga en un pozo con el pelo flotando en el agua, rodeándola como una medusa negra: «A la hora de la autopsia le abrieron el cráneo y vieron que el pelo le había crecido tanto por dentro como por fuera». Y Magda concluye: «los que platican puras distancias es porque el pelo se les ha

enredado a los sesos hasta que acaban teniendo adentro así como un zacate» (Poniatowska: 1988, p. 55). Al final de la novela, las marañas de cabello, intestinos y cerebros se fusionan en un laberinto alucinado:

Culmina en una sopa de cielo-sesos, sesos-cielo, una masa gris inmundada [...]. Las mismas tripas que tenemos bajo la cintura se enredan en circunvoluciones en nuestra bóveda craneana [...]. Caen como una masa blanda de porquería sobre los ojos, una sopa espesa que taponea el entendimiento. ¿Es ésta la herencia, abuela, bisabuela, tatarabuela? [...] lárquense con sus peinetas de diamantes y sus cabellos cepillados cien veces, yo no quiero que mis ideas se amansen bajo sus cepillos de marfil y heráldicas incrustadas. (p. 260)

Subyace aquí la relación sugerida arriba de que peinar a alguien es acunarlo, adormecerlo, unida a la asociación entre cabello rebelde e ideas libres. Volviendo al personaje de Poniatowska, al salir de esta crisis Mariana se enfrenta a lo abyecto, abraza la ambigüedad y descubre que México le ofrece libertad y cariño.

La descripción de la repugnante «masa gris inmundada» en *La «Flor de Lis»*, en la que el pelo tan admirado de una mujer crece hacia dentro y estrangula el cerebro, junto con el gesto de la protagonista de rechazar a sus ancestros maternos, se ajusta perfectamente al concepto de Kristeva (1980) de lo abyecto, lo monstruoso-femenino y la separación de lo maternal. La abyección y la ambigüedad entre el erotismo y la repulsión en las imágenes literarias del cabello de las mujeres proporcionan un enfoque efectivo para la descripción del personaje de Judit, la madre de Natàlia, en *L'hora violeta* (Roig, 1980). Este marco conceptual se aclara en el estudio de Carol Mastrangelo Bové (2006) acerca del relato de Colette «Ma soeur aux longs cheveux» en *La maison de Claudine* (1922). La descripción de Juliette, así como la frase que usa Colette para referirse a ella y titular el capítulo, destaca su cabello y, en la teoría de Kristeva (1980), una amenaza materna/semiótica, pero también algo cómplice de lo paternal/simbólico. El pelo la invade, cubriendo el cuerpo por completo, enrollándose alrededor de su muñeca como una serpiente. Esto abruma tanto al personaje como a la narradora y a su madre, responsable de peinarlo y cepillarlo. Mastrangelo Bové señala: «In describing her sister Juliette's extraordinary dark, wavy hair, the narrator transforms the physical attribute into a coesthetic and sexual experience» (2006, p. 140). La narradora recuerda las largas trenzas de su infancia, utilizadas indiscriminadamente como cuerdas, pinceles sumergidos en tinta o pintura, látigos o cintas para burlarse del gato. Pero son también mechones largos, como el cabello incontrolable y peligroso celebrado en el American Tribal Love Rock Musical, los que ahora se van enredando en los troncos de los árboles del jardín, en el pórtico... e incluso son los causantes de que estuviera lisiado un pollito que tenían en el patio trasero: «un long cheveu, recouvert de chair bourgeonnante, ligotait étroitement l'une de ses pattes et l'atrophiait» (Colette: 1922, p. 116) [un cabello largo, cubierto de carne en ciernes, ataba firmemente una de

sus patas y la atrofiaba]. Así, describe el cabello que se aprecia «en secreto» para propósitos inconfesables, el cabello como «bárbaro», con un olor a animal —«où se réfugie l'odeur de la bête» (*ibidem*)— y de aspecto vegetal: «vous peuplez le lit de rets dont s'accommode mal l'épiderme irritable, d'herbes où se débat la main errante» (*ibidem*) [llenas la cama con redes que encaja mal la epidermis irritable, con hierbas donde combate la mano errante]. Ella lo asocia, haciéndose eco de generaciones de poetas como Quevedo, con un torrente ondulado donde bañarse hasta la cintura. Sin embargo, la hermanastra de la narradora, Juliette, tiene el pelo tan anormal en cuanto a longitud, vigor y espesura que no despierta celos ni admiración, y su madre Sido se refiere a él como «una desgracia incurable» —«un mal inguérisable», en el original francés (p. 118)—, en la medida en que su peinado requiere mucho esfuerzo y la agota físicamente. El cabello de Juliette está trenzado en cuatro trenzas o «coulevres d'eau» comparables a las «serpents de cheveux» [culebras de agua / serpientes de pelo] que se enrollan alrededor de su muñeca; cuando lucen deshechas, son tan largas que ocultan su cuerpo como una curiosa carpa o «tente conique» (*ibidem*). En el transcurso de la enfermedad que la mantiene convaleciente durante un tiempo, Juliette sufre, a causa de la fiebre y de sus lecturas previas apasionadas, una alucinación con una escena de una novela en la que una mujer se siente unida a un hombre al colocar el cabello rubio que le perteneció en un relicario, ese mismo guardapelo imaginado por Glantz (2015, p. 74). Mastrangelo Bové (2006, p. 140) señala que un gran mechón de cabello grueso y brillante emerge una última vez al final del capítulo cuando la trenza, irónicamente con forma de pene palpitante de vida —«brillante, ronde, gorgée de vie» (Colette: 1922, p. 25)—, vuelve a bloquear la cara de la delirante Juliette.

Es posible imaginar que *La maison de Claudine*, traducida al español en 1943 por María Luz Morales, una de las pocas escritoras de gran éxito de principios del siglo xx, le haya sido familiar a Roig y, posiblemente, también a Poniatowska, cuya primera lengua era el francés. Lo que vincula la versión de Colette de lo monstruoso-femenino con la de Poniatowska en *La «Flor de Lis»* es la visión del cabello como codiciado e invasivo, malignamente vivo. Es sorprendente, sin embargo, que la calidad inquietante del cabello de la mujer muerta de un cuento popular, a modo de pesadilla, se derive de las circunstancias históricas que dominan la segunda mitad de la novela. La asociación del cabello con lo acuático que ya señalaba Bachelard en *El agua y los sueños* (1942) une el cabello negro flotante de esta leyenda con los pasajes del «torrente» de pelo, la «serpiente de agua» y, como oscura premonición, las reminiscencias de la madre en el barco: su imagen ondea como su cabello y como la superficie del mar que las sostiene.

ROIG: CABELLO SILENTE Y MISTERIOSO

Tanto Elena Poniatowska como Montserrat Roig comenzaron su carrera de escritoras ejerciendo de periodistas, como tantos otros novelistas españoles y

latinoamericanos coetáneos: su ficción, actividad periodística y narrativa híbrida están determinadas por su percepción de la injusticia social y su compromiso de escuchar las voces de las comunidades e individuos marginados. Pero hay un dato más coincidente aún: en el proceso de escritura de *L'hora violeta* (1980), Roig comparte con Poniatowska una profunda inmersión en una catástrofe histórica. Tres años antes de su publicación, Roig completó un estudio histórico, *Els catalans als camp nazis* (1977), un trabajo que puede compararse con *Noche de Tlatelolco*, *Fuerte es el silencio* y *Nada, nadie*, de Poniatowska. Roig basó su estudio en entrevistas con sobrevivientes olvidados, o «ex-deportats», que huyeron de la España de Franco en 1939, para pasar la Segunda Guerra Mundial en campos de concentración nazis, y el resto de sus vidas en el exilio en Francia. Sara J. Brenneis, en *Genre Fusion* (2014), y Christina Dupláa, en *La voz testimonial en Montserrat Roig* (1996), se centran en la hibridación de la escritura histórica de Roig y sus novelas. El vacío y la desesperación de los sobrevivientes catalanes de Mauthausen impregnan la representación de Judit, la madre de Natàlia, en *L'hora violeta*. Uno de los tres personajes principales de esta novela es una periodista, Norma, quien, como la autora, acaba de publicar un estudio histórico basado en entrevistas con exdeportados. La Norma ficticia, como Roig, Castellanos y Poniatowska, escucha con compasión las voces de los pobres, las personas sin hogar, los ancianos, las mujeres y las personas con discapacidad, incluida la de la madre de Natàlia, Judit, silenciada e inmovilizada por un derrame cerebral, y la del hermano menor de Natàlia, Pere, nacido con síndrome de Down. De manera similar a la narradora de *Balún Canán*, Natàlia se siente abandonada por su madre, quien no acaba de recuperarse de la muerte prematura de su hijo y del suicidio de su amiga Kati, una apasionada miliciana.

Natàlia recuerda a su madre, Judit, como una esfinge, con fascinantes ojos verdes. Además de la parálisis de Judit, Roig la sitúa precariamente en la vida social de Barcelona como una mujer francesa de ascendencia judía y madre de un niño muy querido con capacidades limitadas. Quizá para comprender mejor su amistad con Norma, así como para crear una narrativa de la vida emocional de su madre, Natàlia recluta a su amiga periodista y escritora de ficción para reconstruir, a través de cartas y diarios de familiares, la experiencia y la vida interior de su madre. Lo que más quiere reimaginar es la amistad entre Judit y su amiga Kati en tiempos de guerra. El proyecto histórico de Natàlia es también una exploración de la amistad femenina y las relaciones de las mujeres con los hombres en el presente feminista de finales de los años setenta. La tarea de Norma es acompañar pasajes de los diarios de Judit con los recuerdos de su cuñada Patrícia: mediante su flujo de conciencia, inspirado en una vieja fotografía de Judit, evoca la sensualidad y el deseo que siente mientras cepilla el cabello de Judit, silente y pasivo. La intimidad entre Patrícia y Judit refleja y aleja al mismo tiempo el deseo de Natàlia por su madre:

En aquest retrat, la Judit hi toca l'harpa amb la cabellera tota estesa. Era bonica, la Judit. M'agradava, no em cansava de mirar-la. Judit, que bonica eres. I jo, tan

lletja [...]. La meva cunyada, de jove, tenia el cabell rull i bru, però després, quan es ferí, el cabell es tornà blanc com núvols de cotó. Jo li pentinava, i era de seda, el seu cabell. M'hi passava hores, tot acariciant-li el cabell. M'agradava fer-ho a poc a poc, a la quietud de la galeria, a les fosques. Les meves mans –diuen que les meves mans eren molt boniques– repassaven la cabellera estesa. M'hi estremia, m'agradava, i no sé pas per què. Les meves mans acariciaven la cabellera mentre els ulls de la Judit eren buits. [...] li acariciava la cabellera mentre ella tenia aquella espantosa nina amb forats enlloc d'ulls damunt de la falda, acariciava la nina mentre jo tenia la Judit entre les meves mans, el caparró de la nina i la seva cabellera, la de la Judit, que bonica que eres [...]. Ningú no ens veia. Ens estàvem soles, a la galeria sense llum [...]. Si no hagés estat impossibilitada no ho hauria pogut fer, això de pentinar-la a les nits sense lluna, que són les que m'agraden més. Però venia en Joan i me la prenia. Sempre me la prenia, en Joan. (Roig: 1980, p. 114)

La sensualidad del cepillado es unilateral –«M'hi estremia, m'agradava»– y se enfría por el vacío de los ojos, tanto de Judit como de la muñeca que sostiene en su regazo. Para Natàlia, su madre es distante y silenciosa como si estuviera muerta, mientras que Patrícia, en el monólogo citado, sí consigue esa cercanía con su cuñada, aprovechándose de la incapacidad de Judit para responder. Tocar el cabello de otra persona no produce la experiencia táctil mutua del contacto con la piel: la sensación de quien deja acariciar, tirar, trenzar o cepillar su cabello es muy diferente de la experiencia de la persona que lo acaricia, tira, trenza o cepilla. Ninguna de las protagonistas en las novelas de Poniatowska y Roig realiza alguna de estas acciones que involucran el cabello de la madre; por el contrario, lo describen a distancia, como memorial de la contemplación y el anhelo de la cercanía. La narración evoca el recuerdo de un objeto evasivo de deseo que se imagina a través del tacto: suavidad, ligereza, esquivez.

TUSQUETS: EL CABELLO DE LA M(ED)USA

«Carta a la madre» es un relato de Esther Tusquets (1996) que puede ser considerado como una continuación de su novela dos décadas anterior *El mismo mar de todos los veranos* (1978) e incluso, como sugiere Petersen (2011, p 26), podría tratarse de la misiva que Elia, la protagonista, escribe en un momento de la novela. En todo caso, aunque en la «carta» no aparezcan explícitamente nombrados se identifica una voluntad de continuidad en los personajes, confirmada en el hecho de que, en realidad, *El mismo mar de todos los veranos* acabó conformando una trilogía junto con dos novelas publicadas en los años consecutivos.

En cuanto a la madre, no tiene en ninguno de los textos de Tusquets el aspecto de distancia o evasión que tenían las de Mariana y Natàlia; su presencia como monstruo femenino, comparable a Medusa, es abrumadora tanto en *El mismo mar de todos los veranos* como en «Carta a la madre». Para Concha Alborg, «Medusa es

una metáfora para simbolizar la matrofobia, el odio a la madre» (2000, p. 14). Siguiendo el subtítulo de la carta de Tusquets en la edición ampliada de 2001 —«(divina entre las diosas)»—, abunda en su comparación con Medusa, cuyo nombre, en un juego de palabras, «se podría convertir en musa» (Alborg: 2003, pp. 34-35): así, se deja la puerta abierta a que las madres puedan dejar de ser monstruosas y «convertirse en la inspiración de sus hijas» (Alborg: 2000, p. 15), si bien esta puede ser una transformación de ida y vuelta. En la dialéctica de la reconciliación con la madre, volvemos a la rivalidad filial de la canción popular citada por Glantz, reflejando la percepción de la hija de que su cabello es inferior al de su madre.

Tusquets enmarca el conflicto en una diferencia física más extensa: «Tan alta eras, y tan rubia, y tan blanca y delicada y preciosísima tenías la piel [...] que te tomaban a menudo por extranjera [...] del norte de Europa» (1996, p. 78). En contraste, «Yo nací rubia, pero degeneré en castaño; tenía los ojos pardos [...] no llegué a alcanzar nunca tu estatura; siempre faltaron cuatro condenados centímetros» (*ibidem*). En su infancia, la narradora admiraba el estilo único de su madre, su elegancia e inteligencia —Tusquets declara: «fuiste una madre seductora y yo literalmente te adoraba» (p. 90)—, pero su madre no le permitía emular su estilo o, como alternativa, mezclarse con otras chicas: «[Te] obstinabas en que yo —una cría del montón, algo gordita y con gafas antes de cumplir los tres años— llevara el pelo corto, a lo paje (me lo cortaba tu peluquero francés), cuando las otras niñas lucían sin excepción trenzas o tirabuzones o melenas onduladas» (p. 89). Por ello se entiende que luce por definir su relación con su madre: «no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado de quererte nunca» (p. 91). El corte a lo *garçon* se siente como mutilación y aparta a la hija de una feminidad «extensa» que parece pertenecer únicamente a la madre, que lo luce como quien ostenta el mando. Y es que en muchas civilizaciones la potestad de dejarse crecer los cabellos llegó a ser insignia de poder. Entre otros significados que se le atribuyen, está documentado que «el corte o la modificación de la cabellera fue a menudo un instrumento de dominio colectivo» (Chevalier y Gheerbrant: 2007, p. 218). Para Erika Bornay (1994, p. 77), la dominación relacionada con la cabellera es, sobre todo, una lucha de sexos en la que la mujer posee el elemento amenazador con que subyugar al varón. De ahí el oscuro simbolismo de la cabellera en las relaciones madre-hija.

En el caso que nos ocupa, el peinado corto de la narradora no solo le impide alcanzar la belleza y el poder, sino también el crecimiento espiritual. Este es uno de los simbolismos del cabello que recoge Cirlot (1997, p. 118), excepto si el rasurado o desprendimiento se produce de manera voluntaria, a modo de sacrificio, que en el caso de las mujeres se cruza con las expectativas para cada género. Así, el ejemplo clásico de corte de pelo como renuncia a la vanidad femenina en favor de una meta considerada masculina es el relato de Sor Juana sobre el aprendizaje del latín:

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres —y más

en tan florida juventud— es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno. (De la Cruz: 1957, p. 446)

CONCLUSIÓN

Si recopilamos los resultados más significativos de nuestro análisis, hallamos que la presencia de la cabellera materna como símbolo de la compleja relación entre madres e hijas es una imagen con entidad propia en la literatura escrita por mujeres, y más concretamente en escritoras que ya forman parte del canon de la literatura ibérica y latinoamericana. Así, lo hemos demostrado respecto de las cuatro narradoras seleccionadas a través de algunas de sus obras publicadas en la segunda mitad del siglo xx.

Rosario Castellanos, desde el punto de vista de la protagonista de siete años de *Balún Canán* (1957), nos habla del pelo imaginado de su madre, como una extraña consciencia de la intimidad pública y la actividad sexual de sus padres, junto con la creciente distancia de la madre, hasta el rechazo al final de la novela.

Elena Poniatowska, en *La «Flor de Lis»* (1988), noveliza sus propios recuerdos como aristócrata francesa y utiliza el cabello luminoso de su madre —llamada Luz en la novela— para expresar su obsesión por su figura, a la vez motivo de arraigo e impulso de liberación, por la amenaza que supone enredarse en el poder de sus mechones.

Montserrat Roig, por su parte, representa la distancia con la madre a través de una figura materna *sui generis* en *L'hora violeta* (1980): Judit no solo tiene una parálisis que la mantiene ausente, sino que también su cabello es sentido como silente y misterioso para la hija, frente a la cercanía que para otros personajes suscita el contacto con ese mismo cabello blanco, como confiesa la cuñada.

Finalmente, Esther Tusquets figura la ambivalencia de las relaciones materno-filiales con la posibilidad de transformación en musa del cabello de la Medusa en *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y «Carta a la madre» (1996): en su disertación, Julie Marie Petersen (2011) demuestra que, si bien en la novela «Elia fails to unlock her identity and free herself from the grasp, or tentacles, of her Medusa-mother» (p. 15), en «Carta a la madre», aparte de lograr una catarsis, precisamente sirve para desbloquear la identidad del remitente y abrir el espacio narrativo de la autorrealización.

En conclusión, el cabello materno es temible y fascinante: es necesario liberarse de su maraña para alcanzar la verdadera autonomía, a pesar de que su recuerdo también resulta inspirador para la propia vida. Por ello, no siempre se rechaza ni se persigue de manera clara, dado que deshacerse de su amarra implica un acto en sí mismo también ambivalente: cortar definitivamente el cordón umbilical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, Concha. «Esther Tusquets vuelve a empezar: *Correspondencia privada*». *Confluencia* [en línea], 2003, 19.1, pp. 33-41 <<https://www.jstor.org/stable/27922944?seq=1>> [29 febrero 2020].
- ALBORG, Concha. «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿Mártires, monstruos o musas?». En VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (ed.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-32.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti, 1942.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BRENNEIS, Sara J. *Genre Fusion: A New Approach to History, Fiction, and Memory in Contemporary Spain*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- CASTELLANOS, Rosario. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- CHEVALIER, Jean, y Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007 (1.ª ed. en francés, 1969).
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- COLETTE. *La maison de Claudine*. Paris: J. Ferenczi et fils, 1922.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras completas. Vol. 4*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- DUPLÁA, Christina. *La voz testimonial en Montserrat Roig*. Barcelona: Icaria, 1996.
- GLANTZ, Margo. *De la amorosa inclinación de enredarse en cabellos*. México: Océano, 1984.
- GLANTZ, Margo. *La cabellera andante*. México: Alfaguara, 2015.
- HIND, Emily. *Femmenism [sic] and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. *Boob Lit*. New York: Palgrave, 2010.
- JÖRGENSEN, Beth Ellen. *The writing of Elena Poniatowska. Engaging dialogues*. Austin: University of Texas Press, 1994. Versión anterior del fragmento citado en «Perspectivas femeninas en *Hasta no verte, Jesús mío* y *La 'Flor de Lis'* ». *Texto Crítico*, 1988, 14.39, pp. 110-123.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- MASTRANGELO BOVÉ, Carol. *Language and Politics in Julia Kristeva: Literature, Art, Therapy*. Nueva York: State University of New York Press, 2006.

- PETERSEN, Julie Marie. «Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos* and 'Carta a la madre': The Healing Transformation of the Mother-Daughter Relationship». *Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects. Paper 252* [en línea]. Mankato: Minnesota State University, 2011 <<https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1251&context=etds>> [29 febrero 2020].
- PONIATOWSKA, Elena. *La «Flor de Lis»*. Madrid: Alianza Tres/Era, 1988.
- RAGNI, Gerome, James RADO y Galt MACDERMOT. «Hair» [en línea]. *Hair: the American tribal love-rock musical*. 20th Century Fox Entertainment, 2009 <<https://www.allmusicals.com/lyrics/hair/hair.htm>> [29 febrero 2020].
- ROIG, Montserrat. *Els catalans als camp nazis*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- ROIG, Montserrat. *L'hora violeta*. Barcelona: Edicions 62, 1980.
- TUSQUETS, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.
- TUSQUETS, Esther. «Carta a la madre». En *La niña lunática y otros cuentos*. Barcelona: Lumen, 1996, pp. 111-128. Citamos por la edición de Laura Freixas. En *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996, pp. 75-93.

LA CAÍDA, DE BEATRIZ GUIDO: REPRESENTACIONES DE LA INFANCIA BAJO EL PERONISMO

REBECCA WEBER
Universität Siegen (Alemania)

INTRODUCCIÓN

BEATRIZ GUIDO pertenece al grupo de escritores de la llamada Generación del 55, que emerge en Argentina después del golpe que derrocara a Perón en el mismo año. Abiertamente antiperonista, conocida internacionalmente como una de las «angry writers of the generation of 1955» (Kuhn y Radstone: 1990, p. 183), Guido goza de popularidad especialmente por novelas polémicas como *Fin de fiesta* (1958) o *El incendio y las vísperas* (1964), en las cuales expresa una profunda crítica social. En ellas reflexiona tanto sobre la «década infame» como sobre su política, reconociendo en Perón la «misma voz de los viejos caudillos» (Almeida: 2014, s. p.).

Hija de la actriz uruguaya Berta Eirin y del arquitecto Ángel Guido, la autora pertenece a la clase alta, a la que ataca frecuentemente en sus obras; también en *La caída*, que fue publicada en 1956 y llevada a la pantalla grande en 1959 por su pareja Leopoldo Torre Nilsson, con quien –al contrario de lo que suele afirmarse– nunca se casó (Osorio: 1991, p. 77). *La caída* narra la historia de Albertina, una adolescente que se traslada de Rosario a Buenos Aires para estudiar la carrera de Letras. Albertina alquila un cuarto en casa de una señora viuda, madre de cuatro hijos –los niños Cibils–, que se transforman en un verdadero obstáculo para la realización de sus ambiciones académicas.

A menudo, *La caída* ha sido leída como novela de formación femenina o «female Bildungsroman» (Fuderer: 1990; Clifford: 2001). El interés investigador se basa en el desarrollo psicológico —«woman's awakening» (Fuderer: 1990, p. 3)— de la protagonista, Albertina, y la pregunta acerca de cómo la novela reflexiona «sobre la escritura y especialmente sobre el tipo de escritura que puede arrogarse una mujer» (Domínguez: 2004, p. 228)²⁹. El presente trabajo, en cambio, pretende indagar las representaciones de la infancia en *La caída*. En esto, el destino de los niños Cibils revela una fuerte crítica social frente al peronismo y al estado de bienestar. La narración tiene lugar en la Argentina peronista a finales de los años cuarenta e inicio de los cincuenta del siglo xx, como delata el texto cuando se refiere a las «dos guerras» (Guido: 1956, p. 74)³⁰. A diferencia de muchos estudios que focalizan la vida y las memorias de los jóvenes bajo la dictadura militar (Daona: 2013; García: 2015; Arfuch: 2016), este capítulo se centra en las representaciones de la juventud bajo el peronismo, un tema que ha sido apenas investigado. Si bien los personajes son ficticios (Domínguez: 2004, p. 228), *La caída* es considerada la única obra de Guido con rasgos autobiográficos (Pagni: 1998, p. 207). Como su protagonista y narradora Albertina, la misma Guido estudió literatura en la capital. Nunca tuvo hijos, pero sí prestó atención maternal a sus hermanas excéntricas y a sus sobrinos (Osorio: 1991, p. 133). Guido retoma esta situación en *La caída*, confrontando a Albertina con el cuidado de los cuatro niños Cibils y la asistencia a la madre enferma.

Así pues, el objetivo es enfocar el contraste entre la infancia sobreprotegida de la protagonista, Albertina, y la vida desamparada de los niños Cibils. Mediante los personajes, Guido dibuja diversas realidades de vida bajo el primer gobierno de Perón, posicionándose críticamente tanto frente al curso político como frente a los conceptos tradicionales de familia y género. La novela no solo configura un discurso historiográfico distinto como obra exitosa realizada por una mujer, sino también como una ficción alternativa a la gloriosa presidencia peronista.

El capítulo está estructurado de la siguiente manera: en primer lugar, se analiza la situación de los niños Cibils, que viven junto con su madre, Martha, en una vieja casa bonaerense; en segundo lugar, se presenta el desarrollo de Albertina, que se muda del campo a la capital, donde pronto se ve víctima de las expectativas de

²⁹ Si bien el período narrado abarca solamente dos meses, la denominación de *Bildungsroman* no es exagerada. *La caída* narra la historia de una joven que se muda a la capital, donde se ve confrontada con varias situaciones conflictivas que la obligan a madurar.

³⁰ En *La caída* existen varias referencias históricas; por ejemplo, el diálogo entre Indarregui, que es el amigo de Albertina, con su compañero de estudios. Indarregui se presenta como un intelectual progresista cuando dice: «tenemos que evolucionar. Hay que crear un mundo nuevo» (Guido: 1956, p. 74). Sin embargo, perpetúa solamente el conservadurismo. Se dice en la novela: «Repite siempre lo mismo desde aquel domingo de invierno de 1945 al finalizar la segunda gran guerra» (p. 75). Sus ideas implican «un nuevo orden moral, religioso, ascético, basado en la familia» (*ibidem*), con lo cual sus palabras recuerdan mucho a los discursos de Perón.

su entorno social; y en tercer lugar, se revela la conexión entre el comportamiento de los personajes y los acontecimientos políticos en la Argentina de los años 1940 y 1950.

LA VIDA DESAMPARADA DE LOS NIÑOS CIBILS

Si bien Guido vive su juventud en el seno de una familia intacta y —como subraya— muy cariñosa (Pagni: 1998, p. 206), sus protagonistas siempre crecen en situaciones difíciles y perturbadas, en familias de «eje roto y vínculos parentales alterados» (Osorio: 1991, p. 131). Consecuentemente, en el seno de la familia Cibils, en cuya casa se desarrolla el conflicto narrativo, el padre está ausente (Guido: 1956, p. 19). Por su parte, Martha, la madre, tiene que guardar cama debido al asma y graves depresiones (p. 12) y es el hijo mayor, Gustavo, quien gestiona todos los asuntos familiares y a sus trece años ya es llamado el «jefe de la casa» (*ibidem*). Junto con su tío, Lucas Foster, una figura misteriosa que está ausente la mayor parte del tiempo, Gustavo mantiene la familia con negocios sospechosos que regenta en la zona portuaria de la ciudad: «Les compra cosas a los marineros. Después las vende...» (p. 35).

La violencia es omnipresente en *La caída* y tiene como objetivo tanto el cuerpo humano como la psiquis. Mientras que el maltrato corporal abarca «cualquier castigo en el que se utiliza o intenta utilizar la fuerza física para causar algún grado de dolor o malestar, incluso ligeramente» (UNICEF: 2014, p. 94 [traducción de la autora]), la violencia mental incluye «maltrato psicológico, maltrato mental, abuso verbal y emocional o negligencia» (p. 4 [traducción de la autora]). Según dice Romito en *A Deafening Silence*, la violencia contra los niños tiene múltiples facetas y ocurre sobre todo dentro del núcleo de la familia (2008, p. 15). En *La caída* la violencia corporal y mental se combinan entre sí.

En la novela, la vieja casa bonaerense no deja trascender al exterior los frecuentes actos de violencia ejercidos por Martha Cibils, quien ya no representa la autoridad materna que, según Arendt, es caracterizada por «el indiscutible reconocimiento por aquellos a quienes se les pide obedecer; no precisa ni de la coacción ni de la persuasión» (2006, p. 62). Martha más bien confirma la opinión de Arendt de que un padre «puede perder su autoridad, bien por golpear a un hijo o bien por ponerse a discutir con él, es decir, bien por comportarse con él como un tirano o bien por tratarle como a un igual» (*ibidem*). Como un tirano que, según Arendt, logra tanto sostener su posición social dominante como conseguir sus fines mediante el empleo de la violencia (pp. 54-55), Martha recurre a actos de violencia para doblegar a sus hijos:

Martha Cibils apareció en el marco de la puerta de su habitación, el cabello suelto hasta la cintura, una bata blanca y el rostro más desencajado que nunca. Ellos,

como ante un espectro, corrieron a refugiarse detrás de Albertina. Habían perdido todo resto de orgullo y parecían ahora cuatro bestezuelas acorraladas. Martha Cibils empuñaba el palo de mimbre. Después de emitir un quejido, tomándolos por los cabellos, uno por uno, los golpeó en la espalda y en las nalgas. Albertina quiso detenerla tratando de disculparlos; fue inútil. Ninguno de los cuatro protestó. (Guido: 1956, p. 30)

Según Romito, «violence often mounts up and leaves deep marks on its victims, who are more likely to suffer from depression, anxiety, post-traumatic stress syndrome» (2008, p. 16). Así, la relación entre madre e hijos sufre una perturbación emocional que se manifiesta en varios mensajes de los niños Cibils que incluyen este anhelo de Laura sobre su madre: «¡Ojalá muriera pronto!» (Guido: 1956, p. 17). La relación desapegada y fría entre madre e hijos se percibe en toda la casa y transmite una sensación desagradable, incluso amenazante, a Albertina, que pronto se siente observada (p. 38). Los frecuentes «golpes de bastón de Martha» (p. 33), que esta da en el suelo y que emplea para hacerse entender, recuerdan como recurso estilístico a una novela gótica y simbolizan malos presagios. En consecuencia, la casa es representada progresivamente como una cárcel para sus habitantes.

Los cuatro niños, que tienen seis, ocho, doce y trece años de edad (p. 103), viven en el abandono y la privación. Debido a la enfermedad de su madre, tienen que cuidar de sí mismos, por lo cual pueden ser considerados «social orphans» (Heller: 2008, p. 62). Sin embargo, o precisamente por esa razón, a Albertina hay «momentos en que [le] parecen la sabiduría misma, y otros en que son mucho más niños que los de su misma edad» (Guido: 1956, p. 103). Van al colegio «un año cada uno» (p. 14), para que siempre haya alguien que se ocupe de la casa y vigile a Martha (*ibidem*). Aunque menores de edad, deben asumir grandes responsabilidades para compensar la ausencia del *estado de bienestar* peronista que no interviene en su situación, ya que la familia posee una gran casa y, con ello, propiedad inmobiliaria. Conforme con su clase social, la casa de los Cibils tiene diferentes habitaciones, balcón y baño. En las paredes «colgaban unas fotografías coloreadas de Venecia y Pompeya» (p. 11). El baño, sin embargo, no tiene agua caliente (*ibidem*) y, por el momento, no hay luz en la casa: «La cortaron ayer» (p. 10).

Adicionalmente al corte de luz y de agua caliente, el hecho de que Martha Cibils no es asistida ni por un médico ni por una enfermera refleja la decadencia económica de la familia, que ya no tiene los medios para financiar ni el cuidado ni los remedios necesarios (p. 19). La falta de recursos es acompañada por la decadencia educativa y cultural. Aunque con la ley 1420 del año 1884 se estableció la enseñanza primaria obligatoria en Argentina, ni siquiera los hermanos menores van al colegio regularmente. El hecho de que a nadie parece importarles la ausencia de Diego, Lydia y Laura en clase es prueba del abandono de los niños Cibils, que, no obstante, siguen viviendo según ciertas pautas sociales y religiosas que no entienden (pp. 44-45). Están desgarrados entre la ligereza de la juventud y el mundo de los mayores, como apunta Albertina:

Algunos días los Cibils se levantaban inseguros y débiles. Se tiraban al suelo, simulando estar muertos; jugaban a ser policías y bomberos, asomados peligrosamente al balcón. Iban al puerto y volvían fumando cigarrillos que les regalaban los marineros. En estos días se rebelaban contra el hecho de ser niños y procedían como hombres. (p. 97)

En Albertina esperan encontrar seguridad y protección. Añoran una vida en la estabilidad de un núcleo familiar, y por ello intentan emparejarla con su tío Lucas. El conflicto narrativo de *La caída* alcanza su apogeo cuando los niños dejan morir a su propia madre (p. 146) para allanar el camino a Albertina en el proceso de acabar tomando su lugar. Queda abierta la pregunta acerca de si el encierro de Martha en su habitación resulta de una situación conflictiva y aterradora, como dice Diego —«Quiso pegarme» (*ibidem*)—, o, más bien, fue preventivo y evaluado, como supone Albertina. La decadencia educativa y cultural de la clase alta también es uno de los temas de la novela *Fin de fiesta* (1958), publicada solamente dos años después de *La caída*, en la cual la escritora, sin embargo, presta más atención a la corrupción moral de la burguesía.

LA VIDA RESTRINGIDA DE ALBERTINA

La ambigüedad entre inocencia infantil y responsabilidad adulta encuadra el argumento de la novela y se manifiesta tanto en los niños Cibils como en Albertina. Las supuestas necesidades sociales como el matrimonio y la maternidad determinan la identidad de la adolescente, quien a sus dieciocho años decide trasladarse de la provincia a la capital para construirse a sí misma³¹. Está por entrar en el mundo de los adultos y con su partida espera alejarse del control de sus tías Lucila y Paula, que «nunca le permitieron llevar a nadie a su casa» (Guido: 1956, p. 25), ya que opinan que «las muchachas de hoy son todas unas perdidas» (*ibidem*). En Buenos Aires, sin embargo, Albertina pronto se ve confrontada con nuevas restricciones cuando se instala en la casa de los Cibils, donde no se acepta su carrera académica ni se respeta su esfera privada. Su búsqueda de una habitación propia, como diría Woolf (1929), fracasa.

Además de vigilar a Albertina, Gustavo, el hijo mayor, perpetúa un discurso machista, utilizando alusiones sexuales para chantajearla. Cuando la muchacha, por ejemplo, le pregunta dónde trabaja, este responde que para decírselo ella «tendría que dormir con él» (Guido: 1956, p. 36). Los mensajes discriminatorios de Gustavo se intensifican en las injurias de Indarreguí, quien, aunque enamorado de Albertina, no está dispuesto a aceptar su autosuficiencia ni su interés en las

³¹ Según UNICEF: «the term 'children' is used to refer to anyone under the age of 18, in line with the definition of childhood provided in the Convention on the Rights of the Child. Where some data represent respondents up to 19 years of age or older» (2014, p. 28).

ciencias. Indarregui rechaza a «las mujeres que piensan demasiado... y viven imaginando situaciones» (p. 140). Perpetúa un discurso patriarcal y hegemónico que considera a la mujer un ser inferior «por naturaleza». Escribe Bourdieu al respecto:

La división sexual está inscrita, asimismo, en las disposiciones (los hábitos) de los protagonistas de la economía de los bienes simbólicos: las disposiciones de las mujeres, que esa economía reduce al estado de objetos de intercambio [...]; las de los hombres, a quienes todo el orden social, y en particular las sanciones positivas o negativas asociadas al funcionamiento del mercado de los bienes simbólicos, impone adquirir la aptitud y la propensión, constitutivas del sentido del honor, a tomar en serio todos los juegos, que de esa manera se convierten en algo serio. (2000, p. 37)

Mientras que el rol de la mujer en la sociedad argentina de los años 1940 y 1950 es de sumisión y principalmente de dedicación al casamiento y a la maternidad, Albertina aspira a terminar su carrera académica. A pesar de, o quizá precisamente por su educación conservadora —«sus tías la obligaban a bañarse con una bata de lino» (Guido: 1956, p. 38)—, quiere romper con los estereotipos de género que vinculan al sexo femenino con actividades domésticas y caritativas. Aunque en 1947 y gracias al esfuerzo de Eva Perón fue establecido el sufragio femenino en el país, la misma Evita perpetuaba supuestas cualidades femeninas en varios de sus discursos dirigidos al pueblo, criticando a las feministas europeas que, según ella, se comportaban como hombres y renegaban de ser mujer (Perón: 1951, p. 192). En *La razón de mi vida* (1951) escribe:

Por eso mismo, porque creo en el espíritu, considero que es urgente conciliar en la mujer su necesidad de ser esposa y madre con esa otra necesidad de derechos que como persona humana digna lleva también en lo más íntimo de su corazón. (p. 203)

Debe, pues, subrayarse que con el derecho al voto y la equiparación de la mujer con el hombre por el artículo 37 de la Constitución de 1949 todavía no se establece la igualdad social entre hombres y mujeres. Los discursos discriminatorios sociales aún siguen existiendo. Lo que Jack Urwin describe como «toxic masculinity» (2017, p. 44), es decir, una masculinidad destructiva y violenta, una exhibición exagerada de comportamientos y acciones, se compacta en Gustavo, quien a su corta edad ya está caracterizado por la misoginia y la tendencia a la dominación (Guido: 1956, p. 20).

Albertina finalmente huye de la casa Cibils, en la que, a lo largo del argumento, se ve cautivada por los niños y empujada a asumir un rol de madre. Se enfrenta a problemas de mala conciencia, que paulatinamente se agravan y amenazan con hacerla sucumbir. Comienza a soñar con Lucas, a quien al principio solamente conoce de nombre. Además, empieza a salir con Indarregui, quien perpetúa valores

machistas. Finalmente, Albertina rechaza la relación amorosa tanto con Indarregui como con Lucas, porque considera que ambos son un obstáculo para la realización de sus proyectos. En cuanto a la imagen femenina, *La caída* deja un resabio, pues surge el interrogante acerca de si, para una mujer, una carrera académica es posible solamente por medio de la renuncia al amor. Albertina representa una generación de mujeres adolescentes que busca liberarse de las normas impuestas por la sociedad machista. El comportamiento de los cuatro Cibils, como hemos visto, demuestra la decadencia producida por la pobreza en la Argentina de los años cincuenta.

LA CAÍDA Y LA CRÍTICA SOCIAL DE BEATRIZ GUIDO

La caída critica tanto el sistema político vigente durante el primer y segundo gobierno de Perón como el comportamiento de las clases media alta y alta en la Argentina de aquel entonces. En la novela, tanto el sistema político como dichas clases sociales influyen negativamente en el desarrollo de la sociedad argentina, de modo que Guido establece una conexión entre la política y el comportamiento moral de sus personajes.

Representando a través de la familia Cibils la clase alta cuyo nivel de vida se viene a menos, *La caída* hace referencia a la política económica y a la distribución de bienes del estado peronista a mediados del siglo xx. Debido a los gastos corrientes para financiar tanto los servicios públicos como las medidas sociales para la clase obrera, el peronismo es denunciado por voces internacionales por arruinar el país. El político español Joaquín Maurín le explica al escritor Ramón J. Sender en una carta de 1958 que al Estado argentino «le costará algún tiempo reponerse» (Caudet: 1995, p. 339). Como las cuotas sociales son financiadas principalmente por fondos estatales y algunos aportes empresariales (Santos Martínez: 1976, p. 93), las familias bien posicionadas ven amenazado su estatus social superior. Se destruye la torre de marfil en la que la clase alta argentina ha vivido retirada durante mucho tiempo sin darse cuenta de que el clima político y su situación privilegiada podían cambiar algún día.

Esta controversia político-social entre ricos y pobres es expresada en forma exagerada en el hecho de que en *La caída* los niños Cibils, como representantes de la alta burguesía, pierden el acceso a la educación y entran en una decadencia moral, como demuestra el ejemplo de Gustavo. En la Argentina de la primera mitad del siglo xx, muchos niños con una situación social desventajosa solamente recibían educación escolar básica; así, en lugar de realizar estudios secundarios pasaban su tiempo en la calle –la llamada *escuela de la delincuencia*–, donde en algunos casos acababan convirtiéndose en criminales. Para muchos niños –algo vigente aún hoy día– la calle o los potreros representaban el boleto para una vida mejor, ya sea a través del deporte o gracias a los contactos sociales o laborales. Pero estos entornos podían traer consigo también un descenso social, ya que muchas de estas redes eran

ilegales. Por esa razón, Perón y Evita querían cambiar la situación educativa de los niños de la clase trabajadora y facilitar su acceso a la educación secundaria a través de subsidios económicos, con el objetivo de disminuir la desigualdad social.

Así como parte de la estrategia distributiva sostenida en los dos primeros gobiernos de Perón, las medidas y acciones implementadas hacia los niños, tales como los repartos de juguetes, las colonias de vacaciones, los campeonatos Evita y los numerosos hogares y establecimientos inaugurados tuvieron un peso significativo en la conformación de representaciones, relatos y concepciones simbólicas sobre la singular intervención social del período, presentada como una acción salvadora que suponía la eliminación de contradicciones y desigualdades en el presente, y sobre todo anunciaba una reparación histórica por los infortunios materiales y espirituales tolerados por el pueblo en un pasado cercano. (Aversa: 2008, p. 2)

En *La caída*, Guido en cambio polemiza sobre estas bendiciones del matrimonio Perón a través del personaje de Gustavo, que a sus trece años compra y vende corsetería y lencería: «Los marineros se lo venden a él [el corsé]» (Guido: 1956, p. 59). En lugar de concurrir a la secundaria, debe trabajar en negocios turbios para mantener a su familia. Mientras que los niños de la clase baja tienen la posibilidad de ir al colegio y educarse, Gustavo como representante de la clase alta, corre el riesgo de caer en círculos delictivos y cerrarse el camino para una vida prometedora.

El comportamiento de los niños Cibils anuncia un fracaso social. Además de empobrecerles, los menores, representantes de la *nueva generación*, se muestran alevosos y mentirosos: «allí están, no les importa nada, solo Laura finge llorar» (p. 149). Son indicadores de una decadencia moral que se fortalece con la política.

CONCLUSIÓN

A través de los personajes, Guido dibuja diversas realidades de vida bajo el primer y el segundo gobierno de Perón, posicionándose críticamente tanto frente al discurso político como frente a los conceptos tradicionales de familia y género de la época, y oponiéndose también al familiarismo peronista, propagado sobre todo por la primera esposa de Perón, Evita. Como subraya la novela, ni la vida en condiciones difíciles y violentas ni la orfandad social son una cuestión de clase social.

El descenso en la escala social de la burguesía y la violencia son elementos centrales en la novela y se acompañan. La dimensión de violencia se manifiesta tanto en forma física como psíquica. La relación entre madre e hijos se despoja paulatinamente de todo respeto o cariño y culmina en el supuesto asesinato de la madre para sustituirla por Albertina. Otra forma de violencia se expresa en el menester del trabajo infantil para sobrevivir, con lo que Guido polemiza sobre el miedo de la clase alta ante las consecuencias del justicialismo.

En los cuatro Cibils se compacta una generación de niños a la cual el Estado de los años 1940 y 1950 no presta mucha atención. En el marco del populismo de Perón, fue demasiado importante la satisfacción de los intereses de la clase obrera. Guido polemiza afirmando que el destino de personajes como los Cibils puede ser considerado el resultado del curso político, es decir, de las nacionalizaciones y reformas sociales bajo Perón que contribuyeron a arruinar la clase alta, un tema que la escritora retoma en *El incendio y las vísperas* (1964).

Aparte de todo ello, no hay ni un solo personaje masculino en *La caída* que comparta las ideas sobre la libertad femenina, una recriminación válida también para el peronismo que, a pesar de atribuirse el sufragio femenino, pone de relieve la necesidad de que las mujeres, como ejemplifica Albertina, sean buenas madres y amas de casa. De este modo, *La caída* no solo configura un discurso historiográfico distinto, en cuanto obra exitosa creada por una mujer, sino también una crítica a la presidencia de Perón. Además de atribuirle a este una estrechez de miras, expone facetas de la sociedad como la violencia doméstica y el aislamiento de los menores, que la historia oficial nunca menciona. *La caída* expresa la percepción dividida del peronismo que, aún hoy, sigue siendo una corriente política cuestionable para muchos argentinos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Eugenia. «Fin de Fiesta». *Eugenia Almeida. Libros, textos, notas y noticias* [en línea] <<http://eugeniaalmeidablog.blogspot.de/2014/06/fin-de-fiesta-beatriz-guido.html>> [4 abril 2020].
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006 (1.^a ed. en inglés: 1969).
- ARFUCH, Leonor. «Narrativas en el país de la infancia». *Alea* [en línea], 2016, 18, 3, pp. 544-560 <<https://doi.org/10.1590/1517-106X/183-544>> [4 abril 2020].
- AVERSA, María Marta. «La asistencia social a la infancia popular en las publicaciones oficiales peronistas (1946-1955)». *Papeles de trabajo. Revista Electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín* [en línea], 2008, 2, 3, pp. 1-17 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7465219>> [9 octubre 2020].
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000 (1.^a ed. en francés: 1998).
- CAUDET, Francisco. *Correspondencia. Ramón J. Sender - Joaquín Maurín (1952-1973)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1995.
- CLIFFORD, Joan. «The female *Bildungsromane* [sic] of Beatriz Guido». *Hispanófila*, 2001, mayo, 132, pp. 125-139.
- DAONA, Victoria. «Había una vez una casa de los conejos'. Una lectura sobre la novela de Laura Alcoba». *Aletheia* [en línea], 2013, 3, 6, pp. 1-17 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6100/pr.6100.pdf> [4 abril 2020].

- DOMÍNGUEZ, Nora. «Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido». *Revista Iberoamericana*, 2004, 70, 206, pp. 225-235.
- FUDERER, Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliographie of Criticism*. New York: The Modern Language Association of America, 1990.
- GARCÍA, Laura Rafaela. «Narrativas del pasado y literatura infantil: continuidades y rupturas en los planteos críticos de Graciela Montes y Ana María Machado». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2015, 46, pp. 133-151.
- GUIDO, Beatriz. *El incendio y las vísperas*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- GUIDO, Beatriz. *Fin de fiesta*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- GUIDO, Beatriz. *La caída*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- HELANDER, Einar. *Children and Violence*. Hampshire y New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- KUHN, Annette, y Susannah RADSTONE. *The Women's Companion to International Film*. Berkeley y Los Angeles: The University of California Press, 1990.
- OSORIO, Elsa. *Beatriz Guido*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- PAGNI, Andrea. «Beatriz Guido». En HECHTFISCHER, Ute, y Renate HOF (eds.). *Metzler-Autorinnen-Lexikon*. Stuttgart: Metzler, 1998.
- PERÓN, Eva. *La Razón de Mi Vida*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1951.
- ROMITO, Patrizia. *A deafening silence. Hidden violence against women and children*. Bristol: The Policy Press, 2008.
- SANTOS MARTÍNEZ, Pedro. *La Nueva Argentina 1946-1955. Tomo I*. Buenos Aires: La Bastilla, 1976.
- UNICEF. *Hidden in Plain Sight. A statistical analysis of violence against children* [en línea], 2014 <http://files.unicef.org/publications/files/Hidden_in_plain_sight_statistical_analysis_EN_3_Sept_2014.pdf> [4 abril 2020].
- URWIN, Jack. *Man Up: Surviving Modern Masculinity*. London: Faber & Faber, 2017.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace & Co, 1929.

III.

DE LO SINGULAR A LO PLURAL:
EL FEMINISMO Y EL COMPROMISO
EN LA LITERATURA

LA OTRA LUZ: UNA APROXIMACIÓN FILOSÓFICO-MÍSTICA A LA OTREDAD DEL YO EN MARÍA ZAMBRANO

SALLY ABDALLA WAHDAN
Ain Shams University (Egipto)

SER, SABER Y VER

«**T**ODOS LOS HOMBRES tienen por naturaleza deseo de saber, dice Aristóteles al comienzo de su *Metafísica*» (Zambrano: 1993a, p. 23), así cita y sostiene la pensadora española María Zambrano, en más de una ocasión a lo largo de su prolífica obra ensayística, estas primeras palabras del famoso libro del filósofo griego. Mientras Aristóteles remite la vocación del saber a la naturaleza innata del hombre, a su deseo, su maestro Platón la vincula condicionalmente al entendimiento, a la razón del hombre, como explica Xavier Zubiri³²:

Seguramente recordaba Aristóteles la frase del Fedro platónico: «Pues por naturaleza, amigo, hay ínsita cierta filosofía en el entendimiento del hombre». Pero Aristóteles no va tanto al entendimiento, sino a algo más modesto: al deseo, al impulso. El saber a qué por naturaleza estamos impulsados no es un saber cualquiera, sino que es un saber en el que estamos firmes en la verdad de las cosas. Y de que tenemos este deseo por naturaleza es un signo la delectación, el deleite que tenemos en el ejercicio de la función de sentir. (1963, p. 15)

³² Xavier Zubiri es uno de los maestros de María Zambrano durante sus estudios de Filosofía en la Universidad Central de Madrid, junto con José Ortega y Gasset, Manuel García Morente y Julián Besteiro. Además, a través de sus traducciones de Max Scheler, ella llega a conocer al filósofo alemán y se acerca a su pensamiento, basado en el eje conceptual del amor, con el que con frecuencia dialoga filosóficamente a lo largo de su obra ensayística.

En este sentido aristotélico de la noción del saber, Zambrano concuerda que el motor inmóvil que queda tras la vocación filosófica se representa en el deseo o, como ella prefiere decir, en el anhelo. El anhelo de saber resulta ser, entonces, una necesidad. Se trata de la misma idea postulada por Ortega y Gasset sobre la vocación como afición. En su concepción, él define esta última como «un motivo auténtico, íntimo, espontáneo, que tiene el carácter de un deseo o apetito hacia una cosa –en este sentido, es una innegable y sincera necesidad» (Ortega y Gasset: 1983, p. 175).

En este sesgo, tanto Ortega como Zambrano se unen a la perspectiva aristotélica, frente a la de Platón, adoptada también por Descartes, más tarde. Según la propia afirmación de Ortega y Gasset (*ibidem*), ni Platón ni Descartes sienten la mencionada afición a la metafísica, e incluso la detestan. Considerada la filosofía como una necesidad de saber desde Aristóteles y la verdad como una finalidad para la misma desde Sócrates, quien volvió a poner a la filosofía en la «vía de la verdad» (Marías: 1973, p. 32), dicha consideración resulta interpretada en términos del pensamiento de Zambrano en un *anhelo* de ver la verdad.

Acercándose a su libro de autobiografía titulado *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, escrito a principios de los años cincuenta, aunque no salió a la luz hasta después de su regreso definitivo del exilio republicano, la pensadora malagueña recuerda que, de joven, cuando algún profesor le preguntaba por qué estudiaba Filosofía, solía responder: «tengo que morir y no podré hacerlo sin haber visto y haberme visto; porque no podré morir sin haber vivido la verdad» (Zambrano: 1998, p. 197). Y para hacerlo, de hecho, recupera de lo más profundo de su memoria y olvido hasta sus más lejanos recuerdos, incluso infantiles, con esta aclaración:

Los recuerdos se hundían entonces, en la primera infancia, en un fondo oscuro, fluido de donde luchaban por aparecer. Pero entonces, y de un oscuro fondo que ofrece una resistencia, inexpugnable. Y somos así, opacos a nosotros mismos en esa primera, espontánea forma de conocimiento en que ni siquiera pretendemos conocernos, que es la memoria. La memoria, primera revelación, ineludible, de la persona. (p. 28)

En la visión filosófica de María Zambrano se aspira a ir, con este anhelo, más allá de hacer ver la verdad de las cosas y el mundo, hacia la profundización en el conocimiento del alma y sus vicisitudes. Ella desarrolla su quehacer filosófico –desde su ensayo *Hacia un saber sobre el alma* y sus primeros escritos en *Revista de Occidente*– en torno al *ser-desde dentro*. Bucea en el alma en función de abrirla a la otredad y en busca de vías reconciliadoras entre la realidad externa e interna del ser. «En ese vaivén entre objetividad exterior e intimidad, Zambrano se va decantando por un pensamiento que busca iluminar el ‘sentir’ y comunicar a la comunidad de lectores los saberes del alma» (Bundgard: 2009, p. 119).

Ser, pensar y ver constituyen tres ejes estrechamente vinculados en la tradición filosófica. Del seno de esta proximidad del pensar sobre el ser, y partiendo del anhelo de ver, nace la vieja metáfora que identifica la visión con la luz. Se podría decir que en esta, donde la luz emana de las profundidades oscuras del bosque del alma humana y del último fondo de nuestra soledad, descansa toda la visión de María Zambrano acerca del anhelo, la necesidad y, por consiguiente, la responsabilidad del saber y el conocimiento de la verdad del ser.

LA METÁFORA DE LA LUZ

La función de la metáfora, en términos generales, y de la metáfora de la luz, en concreto, va más allá de su alcance retórico en el lenguaje de María Zambrano. Constituye uno de los elementos reflexivos sobre ciertas realidades dentro del armazón de su lenguaje, hasta el punto de llegar a configurar en su obra «una razón metafórica», la cual tiene un papel revelador, capaz de expresar lo que es difícil de codificar en palabras, lo indecible o lo inefable. La metáfora, para ella, constituye la «única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos y es la función de definir una realidad inabarcable por la razón» (Zambrano: 1993b, p. 21).

Efectivamente, ella reclama otro orden lejos de la razón en su sentido cartesiano y que sea capaz de percibir, a fondo, las realidades de lo inefable, lo invisible, lo inhumano o divino. En esta búsqueda de la razón, Zambrano se adelanta hacia una dirección no meramente espiritual, sino conceptual, que sirve de continuación de la doctrina del *ordo amoris* de san Agustín y la del *corazón* de Blaise Pascal: «el corazón tiene sus razones que la razón no conoce» (cit. en Marías: 1973, p. 169).

En esta dirección, ella sincroniza, en gran medida, con la visión de Max Scheler sobre la capacidad del amor, nutrida de las ideas de las dos figuras mencionadas antes. Para el pensador alemán, no existe de un modo sistemático la que se conoce actualmente por filosofía cristiana hasta la escuela del Santo de Hipona, donde se encuentra «una transformación inmediata del contenido vivencial cristiano en conceptos filosóficos» (Scheler: 2009, p. 31).

En este contexto, la metáfora de Zambrano se encuentra, asimismo, con el concepto que lleva la imagen de ver con los *ojos del alma* de san Juan de la Cruz, cuyas raíces se remontan a la cultura helenística: «Al entender del alma, llamamos también ver del alma; a los ojos del alma espirituales que es el entendimiento, todo lo que es inteligible causa visión espiritual» (Mancho Duque: 1982, p. 52).

Aparte de los orígenes helenísticos, que influyen en la mística cristiana en torno a este modo de ver con el corazón, adoptado por Zambrano, es de mencionar su sentido en el misticismo o el sufismo islámico que, a su vez, deja sus huellas en el pensamiento de la filósofa, como se verá en las siguientes líneas. Es este sentido del

«corazón que no desmiente lo que ha visto» (cit. en Corbin: 2000, p. 118), explicado por el sufi iraní Najm Râzi:

Todos los místicos reconocen ahí las luces de su «entidad espiritual». Estas inmersiones en transparencia anuncian la extremada pureza del corazón, el estado del «alma pacificada» que, en el límite, permitirá que los rayos de las luces divinas aparezcan a través de todos los velos. Tal es el sentido de este versículo de la sura de la estrella: «El corazón no desmiente lo que ha visto» [...] sentido místico que sanciona del Profeta («Mi corazón ha visto a mi Señor en la más bella de sus formas») y las teofanías que contemplaron Abraham y Moisés. (*Ibidem*)

En su ensayo *Las dos metáforas del conocimiento* (1942), Zambrano sigue el rastro de dicha imagen metafórica en la historia del pensamiento tanto en Oriente como en Occidente. Arranca de la mitología griega, pasa por la trayectoria de la filosofía presocrática, entrecruza el camino con la tradición religiosa, especialmente la católica y su tendencia espiritualista y mística, como ocurre en el caso de la sabiduría china, sobre todo, la taoísta, y el sufismo islámico, encabezado por la figura y el pensar del andalusí, nacido en Murcia, Muhhydin Ibn Arabí³³.

A la luz de la doctrina del corazón dentro del contexto de la confluencia Oriente-Occidente, Zambrano establece una aproximación entre la vocación del filósofo y la del sabio oriental, viendo que los dos «han llevado su corazón a la luz; han hecho su corazón órgano de la luz» (1988, p. 48). De ahí viene la misma consideración zambranianiana de la visión este órgano como la más pura y transparente. Se asemeja a un espejo claro y limpio, donde se ven reflejadas las citadas realidades inabarcables por la razón. El corazón es el espejo de lo invisible, lo misterioso y lo oculto. Por todo ello, la filosofía resulta considerarse, para Zambrano, una vía de conocimiento que aspira a poder hacer visible lo invisible o, en otras palabras, un modo de *ver y verse*.

³³ Según testimonia Jesús Moreno Sanz (autor de *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, 2008), amigo de la autora y uno de los primeros introductores de su figura y obra en España tras su regreso del exilio, la filósofa conoció a Ibn Arabí y se acercó a su pensamiento a través de los trabajos del famoso islamólogo francés Louis Massignon y su discípulo Henry Corbin. «Louis Massignon es mi último maestro» es la declaración que pronunció la filósofa a Moreno Sanz, quien me la transmitió personalmente durante mis dos encuentros con él, junto con el catedrático de Filosofía Tomás Pollán, en El Cairo (Egipto), conversando sobre la maestría de Massignon y la relación estrecha entre la visión filosófica de Zambrano y la mística de Ibn Arabí. El primer encuentro tuvo lugar al margen de la Conferencia Internacional *Estudios de Lengua y Literatura Hispánicas: Una mirada hacia el futuro*, celebrada con motivo del vigesimoquinto aniversario de la fundación de la Universidad de El Cairo (de 30 de marzo a 1 de abril de 2010); y el segundo fue en el coloquio *Pensamiento español: antecedentes y contexto del pensamiento español en el siglo XX*, con ocasión de la celebración de los ochenta años del Centro Cultural Español (Instituto Cervantes) en El Cairo y Alejandría, en enero de 2011.

En este rumbo, Zambrano cruza el camino con la doctrina del místico murciano y del sufismo islámico, en general, en torno a la que se conoce por la dialéctica de lo aparente (*al-zāhir*) y lo oculto (*al-bātin*) en función del conocimiento de la realidad humana –manifestada en lo aparente– y la realidad divina –representada en lo oculto–. En sus famosas *Futubat Makkiya*, traducidas al castellano como *Iluminaciones de Mecca*, Ibn Arábí se apoya –coincidiendo en eso con buena parte de los sufistas– en un dicho profético o *hadith* que da validez al concepto del *corazón-espejo*: «Fa-anta maqlūbu hu! Fa anta qalbu-hu! Wa huwa qalbu-ka» [¡Tú eres su reflejo invertido! ¡Tú eres su corazón y él es tu corazón!] (cit. en Chodkiewicz: 1992, pp. 137-138).

EL MENSAJE «QUIEN SE CONOCE A SÍ MISMO CONOCE A SU SEÑOR» EN MARÍA ZAMBRANO

En la conciencia del sufismo islámico o *taṣawwuf*, la clave *corazón-espejo* se desarrolla en virtud de otro aforismo achacado a los textos proféticos y al cual recurre, a menudo, Ibn Arábí en su obra, así como otros sufistas: *من عرف نفسه عرف ربه*. Curiosamente, este dicho se hace presente en la obra maestra de Zambrano, titulada *El hombre y lo divino* (1955), donde cita, en español: «Quien se conoce a sí mismo conoce a su Señor» (2011, p. 347). En esta correlación directa, íntima y personal del hombre con su *Rabb*³⁴, la filósofa marca la raíz y la esencia de la tragedia occidental, tanto de tradición griega como cristiana, a través de sus dos casos más representativos: Edipo y Job. Ante el delito del hombre de haber nacido, ambos van buscando la razón o las razones en la relación con el *Rabb* o guía.

En las siguientes líneas, Zambrano explica dicha tragedia del hombre occidental desde su perspectiva idiosincrásicamente metafórica:

Un persistente error ha llevado a creer al hombre occidental, dentro de la tradición de Job tanto como en la de Edipo, que enaltecerse exija desarraigarse, desprenderse de las propias entrañas. Sólo el corazón como símbolo y representante de ellas ha encontrado alguna fortuna, mas olvidándose cada día más ese aspecto del símbolo corazón, de ser depositario del gemir de las entrañas trabajadoras, proletarias. Ellas trabajan a toda hora, a toda hora soportan, ofrecen y producen. Y ese su exceso se derrama vivificante, si se les deja abierto el corazón para que entren. Y al corazón abierta la mente para que en ella cante y diga. (Zambrano: 2011, p. 348)

³⁴ Debo señalar aquí que la palabra *Rabb* se suele traducir inadecuadamente como «Señor». Aparte del uso particular de este vocablo en referencia directa a Jesucristo, no frecuentado por los profetas de otras religiones, el término implica que la referida relación quede circunscrita en torno a un sentido de servidor-amo, mientras que *Rabb* resulta más amplio y abarcador, involucrando, también, el concepto de *guía*, y al cual se refiere justamente el mencionado *hadith*.

Pasando de las *Illuminaciones* a las *Contemplaciones* del maestro místico de Murcia, el tema del hombre como espejo del mundo superior e invisible de la divinidad vuelve a manifestarse en una de las visiones relatadas por Ibn Arabí, con un énfasis especial en su relación afín a la cuestión del saber, incluso, el Saber divino, al decir: «Tú eres Mi espejo, la casa en que resido, el cofre que Me guarda y atesora el depositario de Mi saber» (1994, p. 65). En estas palabras, se vislumbra claramente la vía del conocimiento de uno mismo –no solo como alma, sino también cuerpo, mente y espíritu– como paso o parte integral del discernimiento superior en un sentido aplicativo e ilustrativo del concepto del *hadith* profético mencionado arriba. El razonamiento zambraniano de la filosofía como modo de ver, en el marco del sentido aristotélico, y del corazón como centro de la visión, siguiendo los pasos seudoneoplatónicos del itinerario filosófico, poético y místico de Ibn Arabí, inexorablemente lleva a asociar este modo a la visión *circular* del último sobre la existencia. En esta, lo patente y lo oculto resultan ser dos manifestaciones o revelaciones de una sola verdad. En términos matemáticos, esta verdad puede representarse en la relación establecida entre la circunferencia y el centro del círculo o la esfera, forma representativa de lo infinito. Es el mismo sentido metafórico de la esfera desde el presocrático Jenófanes de Colofón hasta la propuesta de Pascal, «cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (Borges: 2000, p. 162).

En esta concepción seudopresocrática o, aún más precisamente, pseudoempe-dóclea, en la cosmovisión ontológica de Ibn Arabí, se encuentra la nación de lo absoluto, lo infinito, lo oculto y lo invisible. Es una relación circular, cíclica y concéntrica, de unas esferas dentro de otras, en una forma que equipara el movimiento de giro, de rotación de la circunvalación alrededor de la Meca, o el *Ka'aba* en la gnoseología islámica, tanto en su dimensión estética y simbólica como en la espiritual y sufi. En las siguientes palabras de Nasr Hamid Abû Zayd, uno de los contemporáneos pensadores islámicos y egipcios, se explica dicha relación plasmada por el místico murciano:

En esta relación, todo punto mirado o imaginado desde los puntos de la circunferencia se enfrenta al punto del centro en sí mismo. Así es el círculo de la existencia; toda existencia espiritual o sensible mira y, de manera directa, a su Creador. Eso significa que tiene conciencia de su origen y su procedencia. En otras palabras, todo *zâhir* en la existencia tiene la percepción de su *bâtîn*. (2001, p. 216)

Volviendo la mirada hacia el libro de la autobiografía filosófica de María Zambrano, calificada por Moreno Sanz, en el prólogo, como «un espejo de memoria viva» (1998: p. 15), ella habla en el primer apartado de esta obra, bajo el título *Adsum*, del punto de donde se aspira a ver y verse. Aquí se queda con el anhelo y el hambre de ver –tanto la realidad exterior, aparente y total, como la interna, oculta y propia–. En las siguientes palabras de la filósofa, escogidas del referido fragmento, queda reflejada dicha visión suya y, además, se revela la necesidad de sumergirse

en los fondos oscuros y ocultos de la memoria, ante la cual quedamos opacos, sin haber podido mirar nada, en principio, como ella dijo antes:

Pues ese punto donde nos quedamos –hambrientos de ver– es un centro intermedio entre las dos realidades, la propia y la total.

Es irreal por tanto, punto matemático que señala un abismo y lo ahonda. Pues a fuerza de mirar, todo se vuelve más y más distante, y «eso» que alienta dentro, que querría salir a ser visto, y a respirar también, va hundiéndose, retrocediendo a esa tiniebla, más allá quizás de donde estaba cuando no había mirado nunca. (Zambrano: 1998, p. 26)

A la luz de dicha relación y de todo lo visto, se comprueba que la intención tras la visión filosófica de la pensadora española radica en la reivindicación de mirar hacia dentro del ser y dentro del espectro de sus posibilidades, las *otredades del yo*, reflejadas en el puro y transparente espejo de su alma, de su conciencia. En su concepción de la filosofía como modo de ver, Zambrano reclama abrir los horizontes de la mirada y, por consiguiente, las puertas de la conciencia y la acción. Sabiendo que la vista es uno de los sentidos más económicos, aun siendo limitada puede desarrollarse en términos de esta amplificación de la mirada y la percepción, vía la capacidad del amor de ampliar los horizontes accesibles para el hombre para conocerse y conocer el mundo.

EL MÉTODO «CONÓCETE A TI MISMO» EN TÉRMINOS ZAMBRANIANOS

En su análisis del equívoco o la crisis del alma humana occidental –como se ha aludido antes a través de los casos de Edipo y Job–, María Zambrano reivindica para «salir a ser visto» el método de sumergirse en las entrañas más oscuras y ocultas del ser y el ejercicio de la visión, para poder llegar a captar el centro de esta, «en ese movimiento que hace hasta físicamente el que de verdad quiere ver: se echa hacia atrás y hacia adentro para mirar desde un recinto» (1977, p. 27) y, en tal condición, se dispone la posibilidad del descubrimiento y encuentro de la realidad propia y de sus otredades, saliendo, por ende, hacia la luz de la verdad:

Pues la verdad llega, viene a nuestro encuentro como el amor, como la muerte y no nos damos cuenta de que estaba asistiéndonos antes de ser percibida, de que fue ante todo sentida y aun presentida. Y así, su presencia es sentida como que al fin ha llegado, que al fin ha aparecido. Y que ésta su aparición se ha ido engendrando oscura, secretamente, en lo escondido del ser en sueños, como promesa de revelación, garantía de vida y de conocimiento, desde siempre. (*Ibidem*)

Pero ¿cómo se emprende este ejercicio de la visión y, con él, el viaje hacia el saber y el ser en la vida, según la filósofa española? Mencionando a Edipo y a Job,

es posible recordar, de inmediato, que fue en la pregunta por la verdad, en el caso del primero, y la queja del segundo donde comienza la experiencia del viaje interior del sujeto hacia el saber y el ver y, con ella, la misma tragedia. Esta búsqueda genuina y obstinada viene a comprobar, de nuevo, la reflexión aristotélica acerca del natural deseo de saber del hombre. Es justo de ahí desde donde se emprende el viaje del conocimiento del yo, aunque el inicio no implica necesariamente el cumplimiento o que el trayecto llegue, al final, al destino esperado, como lo verifica el caso de Edipo y su ceguera.

A tal efecto la pensadora española logra aproximarse, por un lado, con una atención plena y profunda a la conciencia trágica y, por otro, desde una perspectiva más fenomenológica, donde comprende y captura el caso como una experiencia viva, rastreando el desarrollo de su desgarrador proceso. Así se refleja en las líneas siguientes:

Y la verdad invulnerable como es, tal como se le presentó, primeramente, resiste, le resiste. Mas el hombre puede aún más ante ella, puede sin proponérselo y aun pasándole inadvertido, ir contra ella, armado de ciencia. Y así la pura, invulnerable, inviolable presencia de la verdad que se dio, que se presentó ante él, no será ya nunca vista de ese modo inicial. [...] Y le preguntará, éste que dejó perder la verdad o huyó de ser iniciado por la verdad, le preguntará y se preguntará infatigablemente hasta ser poseído por el preguntador, hasta convertirse él mismo en eso, en una pregunta. Surgirá la Esfinge mitológica ante la que Edipo se vio un instante, ante ella, ante su pregunta, que tan sabiamente contestó, mas sin caer en la cuenta de que su respuesta de nada le valía, de que su saber se refería tan solo a algo general —«el hombre» dijo, como se sabe— mas que se trataba de saberse él, él mismo, en lo escondido de su ser. (Zambrano: 1977, pp. 27-28)

Entonces, ¿cómo debería empezar el viaje del conocimiento del yo (y de su Señor)? Y ¿en qué consiste el conocimiento? Concedora de los preceptos de Delfos, Zambrano apuesta por marcar el inicio de este viaje con la máxima «γνώθι σεαυτόν» [conócete a ti mismo] (2007, p. 196), coincidiendo con Sócrates en este rumbo. En términos históricos, él fue el último que adoptó, reivindicó y aplicó dicha sentencia dándole el carácter o la dimensión filosófica, aparte de la física y moral de los estoicos o los presocráticos, en general. Interrogado por Fedro acerca de lo que pensaba de la explicación que los físicos de aquel tiempo daban a los mitos religiosos, respondió que «exige más tiempo que el que yo tengo. Estoy ocupado en cumplir aquel precepto delfico: *Conócete a ti mismo*», según documenta Cantú (1875, pp. 451-452). Y añade:

En semejante conciencia, la cual también nos revela que hay algo divino que dirige a la materia [...] y que lo material no tiene sentido ni valor si no se encamina a un objeto racional. Con esto amalgamaba la actividad moral con la científica [...]. Por consiguiente, la virtud en la doctrina de Sócrates es una, esto es, la racionalidad. (p. 452)

En este sentido socrático, el conocimiento del yo o del alma es un acto de razonamiento; es razón. Y el alma o la naturaleza de lo divino en el hombre que se orienta a lo material o corporal y, a la vez, dirige al sujeto a conocer su Señor, es razón. Por ese motivo, y siguiendo los pasos del mismo método griego, Zambrano concluye sintéticamente: «En ‘Conócete a ti mismo’ que a Sócrates le llega de la vieja sabiduría de las ciencias delficas, se hace exigencia, precepto, la esperanza que movió al pensamiento. El hombre griego parecía encontrar a su Dios, al que le ordenaba aquello que él quería más; encontrarse, ser» (2007, p. 196).

En la conclusión de la filósofa malagueña, se puede vislumbrar que el método o el pensamiento griego había descubierto la razón y había podido razonar el sentir o, inspirándonos en sus propias palabras, la verdad sentida o aun presentida, incluso antes de llegar a ser percibida y expuesta a la luz. Más bien, para llegar a salir a la luz, resulta inexorable desprenderse de las propias entrañas y sumergirse en los bajos de la oscuridad, la *interioridad*. Aunque no revelada por la filosofía griega –y de allí mismo surge la verdadera génesis de la tragedia–, dicha interioridad la pensadora la sometió a otra luz. Por tanto, ella se fue a descubrirla en la visión sufí, particularmente de Ibn Arabí, convirtiéndose en un objeto de conocimiento, por el cual consiguió desarrollar infatigablemente una prolífica e incesante actividad filosófica, desde el «Conócete a ti mismo» hasta el «Conoce a tu Señor».

CONCLUSIÓN

A lo largo de las páginas anteriores, se ha comprobado que la propuesta filosófica de María Zambrano se realiza permanentemente en inseparable simbiosis entre filosofía, mística y tragedia, a través del planteamiento de las relaciones del mutualismo continuo entre múltiples afinidades y analogías que nos ponen ante el ejercicio, el desarrollo y los frutos del cruce de los caminos del pensar, sentir y contemplar, hasta el punto de llegar a manifestarse a un nivel o en un lenguaje que podría resultar tan simple, solo aparentemente, como el de la metáfora.

La finalidad de todas las relaciones simbióticas establecidas por la filósofa española va encaminada hacia la búsqueda de un nuevo nivel espiritual de la conciencia. Ella, persistentemente, busca una razón capaz de poner la experiencia espiritual al servicio del saber de las otredades de un yo donde podría ocultarse el universo entero. Aspirante al deleite aristotélico vía el ejercicio de ver y verse y la capacidad de repensar lo sentido, María Zambrano ha sometido su propia experiencia a un proceso de continua reflexión para crear una perspectiva que le permita ver *dentro* de sí misma o *desde* su subjetividad; desde un yo actual, en proceso de preparación, para poder integrar conscientemente sus yoes, con la finalidad de llegar a verse a sí misma.

Asimismo, en esta forma de autoconocimiento se involucra –es la reivindicación de la pensadora– un guía espiritual en un sentido trascendental y autocrítico.

En otras palabras, ella reclama el aprendizaje sobre las posibles experiencias futuras, en este mismo sentido del contexto en que el sabio griego aporta el *conócete a ti mismo* como respuesta una y única a la bien conocida pregunta de su discípulo Eurípides en torno a la cuestión de gobernar a la *polis*; y lo hace con motivación profunda, indagando en toda alma humana además de en el fondo de la suya, por el miedo trascendental a la desventura, la ceguera ante las posibilidades positivas ocultas para el futuro y, entonces, la desviación del camino prediseñado por su propia preparación y por su propio guía. No se trata, en la concepción de Zambrano, de una forma de seguimiento ni de sentimiento, sino de pensamiento; pensamiento autorreflexivo.

Concluyendo, dicha simbiosis, a la cual se ha dedicado este capítulo, forma parte imprescindible del panorama integral de la conciencia filosófica española, tanto en su vertiente histórica como contemporánea, y puede convertirse en una inspiración para abrir nuevos horizontes para la autorreflexión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- IBN ARABÍ. *Las contemplaciones de los misterios*. Trad. esp.: Suad Hakim y Pablo Beneito. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueva antología personal: poesía, prosa, relatos, ensayos*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- BUNDGARD, Ana. *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*. Madrid: Trotta, 2009.
- CANTÚ, César. *Historia universal. Vol. I. Tiempos antiguos*. Trad. Nemesio Fernández Cuesta. Madrid: Imprenta de Gaspar Editores, 1875.
- CORBIN, Henri. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.
- CHODKIEWICZ, Michel. «El Corán en la obra de Ibn Arabí». En ADDAS, Claude (ed.). *Los dos horizontes: Textos sobre Ibn Arabí*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1992.
- HAMID ABÛ ZAYD, Nasr. *Así habló Ibn Arabí*. El Cairo: General Autoridad Egipcia del Libro, 2001. [Título original en árabe: نصر حامد أبو زيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001].
- MANCHO DUQUE, María Jesús. *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1982.
- MARÍAS, Julián. *El tema del hombre*. Madrid: Espasa-Calpe (Col. Austral), 1973 [1.ª ed.: 1952].
- MORENO SANZ, Jesús. «Adsum», en ZAMBRANO, María. *Delirio y destino: Los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pp. 23-41.
- MORENO SANZ, Jesús. *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, vol. 5, 1983.
- SCHELER, Max. *Amor y conocimiento y otros escritos*. Madrid: Ediciones Palabra, 2009.

- ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- ZAMBRANO, María. *Delirio y destino: Los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela, 1991 [1955].
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993a [1.ª ed.: México: Universidad de Michoacán, 1939].
- ZAMBRANO, María. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 1993b [1.ª ed.: Buenos Aires: Losada, 1950].
- ZAMBRANO, María. *Islas*. Madrid: Verbum, 2007.
- ZAMBRANO, María. *La confesión, género literario y método*. Madrid: Mondadori, 1988.
- ZAMBRANO, María. «Las dos metáforas del conocimiento», en *La Cuba secreta y otros ensayos*. Madrid: Endymión, 1996.
- ZAMBRANO, María. *Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- ZUBIRI, Xavier. *Cinco lecciones de Filosofía*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963.

EL YO COMUNITARIO, LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN EL RAP DE REBECA LANE

TERESA FERNÁNDEZ-ULLOA

*Grupo de Investigación TALIS - California State University, Bakersfield
(Estados Unidos)*

INTRODUCCIÓN

REBECA EUNICE VARGAS TAMAYAC (1984), mejor conocida por su nombre artístico, Rebeca Lane o Miss Penny Lane, es una poeta, rapera, intelectual y activista por los derechos de la mujer y los homosexuales, que se convierte en la voz de las mujeres marginadas de todo el mundo, pero en especial de su país, Guatemala, donde son ya más de diez mil las muertes violentas de mujeres en la última década (Gómez: 2017).

En su discurso influyeron sus lecturas de Alejandra Pizarnik, Carolina Escobar Sartí, Isabel de los Ángeles Ruano, Vania Vargas y Rosa Chávez, cuyas obras hacen énfasis en el papel de la mujer y en la construcción no solo del yo personal, sino de una memoria histórica de cada país (Mejía: 2019).

Es el suyo un discurso feminista de la cuarta ola –centrado en la violencia contra las mujeres–, aunque heredando la perspectiva decolonial y de feminismo autónomo, individualista y diverso, propia de la tercera ola. La representación del cuerpo aparece como céntrica, desde un poderoso discurso lingüístico y visual, que invita a la reflexión, quizá por su formación como socióloga. Su hiphop recupera el cuerpo de la mujer para sí misma, como instrumento de empoderamiento, criticando a la sociedad desde posiciones políticas anarquistas o libertarias, y también desde el punto de vista étnico. Denuncia la violencia, el acoso sexual y los estereotipos a los que se enfrentan las mujeres, dando una imagen femenina fuerte, capaz y sexual.

Para entender su propósito como artista y activista es importante averiguar por qué usa el rap como su plataforma principal de comunicación y examinar la representación de la mujer en sus canciones.

A continuación, analizaremos los temas mencionados en canciones de algunos de sus álbumes, en concreto, *Canto* (2014b) y *Alma mestiza* (2016), y en un poema, «Akellarre» (Lane: 2014a).

CULTURA POPULAR. RAP, HIPHOP

El hiphop es una cultura originada en Estados Unidos, en el sur del Bronx y Harlem en los 70, entre jóvenes afroamericanos y puertorriqueños. Los latinoamericanos fueron fundamentales en este movimiento, por ejemplo, Vico C en Nueva York, considerado uno de los padres del hiphop en español. Después, en los 90, se extendió a México, Chile, Argentina, Brasil, Perú, Colombia y Cuba, sobre todo (Vibe Magazine: 1999).

Mejía (2019) nos explica cómo comenzó Lane en este género y su relación con la memoria histórica:

La música llegó como un reencuentro en el que agrupaciones como Makiza o Actitud María Marta (rap hecho por mujeres con letras anticapitalistas y antimilitaristas), la volcaron hacia el camino del rap, enamorándose e identificándose con la filosofía y la espiritualidad del hip hop. La memoria histórica ha sido un punto clave para la elaboración de su trabajo y en el sentido que cobra esta en su país, uno en el que el hip hop comenzó a surgir con mayor fuerza cuando se firmaron los acuerdos de paz, en 1996.

Lane escoge el rap como su plataforma principal de denuncia porque implica un lenguaje sencillo que llega a mucha gente, incluye elementos culturales y se ha convertido en los últimos diez años en un referente de identificación, articulación y organización de miles de jóvenes. La artista, con formación en sociología, escribió también algunos artículos de investigación, pero se desengañó del lenguaje académico «inaccesible y elitista [...] muy alejado de la gente» (Villarreal: 2018). En una entrevista dice que el hiphop y su herramienta expresiva, el rap, que aúna ritmo y poesía, tiene como filosofía base «paz, amor, unidad y diversión, pero se alimenta de culturas orales, filosofías tribales, etc., pues viene desde la diáspora africana y surge en lugares del mundo donde hay migrantes, pobreza, exclusión, opresión. Hay un marco político conceptual mucho más grande que solo cantar o hacer algo» (Muñoz Solano: 2015).

Lane explica la conexión que los jóvenes pobres tienen con la música y cultura de rap en su artículo «El Hip Hop en Guatemala desde la perspectiva de los Estudios Culturales» (Vargas Tamayac: 2011), en el que analiza el hiphop como cultura urbana, como cultura juvenil y como cultura popular, además de su relación con la industria cultural.

En cuanto a lo primero, las soluciones que tienen los jóvenes frente a la marginalidad son básicamente dos: unirse a una pandilla o buscar la aprobación a través de los valores conservadores —formar una familia o refugiarse en la religiosidad—; ambas son respuestas *controladas*, efecto de las condiciones económicas y de la imagen que se tiene del pobre y las posibilidades limitadas que se le imponen. Las prácticas y creaciones culturales como el hiphop son respuestas *no controladas*. En cuanto a la identidad, señala que «ante la falta, y la gana, de un referente identitario nacional, la identidad de la juventud en condiciones de marginalidad se mueve hacia quienes ven como iguales en otras ciudades y se identifican con su forma de articularse desde el descontento por las condiciones en que les ha tocado vivir. Aquí hay un cruce con la siguiente perspectiva de estudio del hip hop» (Vargas Tamayac: 2012). Esto nos acerca a la ciudadanía interconectada, de la que se tratará en la sección siguiente.

En lo referente a la cultura juvenil, indica que la etiqueta «tribus urbanas» en sociología se refiere a la multiplicidad de identidades que han adoptado los jóvenes en las ciudades, aunque en su origen eran grupos bastante locales, pero ahora se han transnacionalizado en plena globalización, como se verá enseguida, y algunas identidades se han convertido en mercancía y han entrado en la lógica de la identidad generada por el consumo, sumiéndose en la cultura dominante. Otras, como es el caso del hiphop latinoamericano, se han articulado nacional y regionalmente, manteniendo su postura de protesta y confrontación con la cultura dominante. No hay fronteras demasiado rígidas entre una posibilidad y la otra, como demuestra la experiencia del hiphop en Estados Unidos. El mercado puede tomar una expresión de protesta y convertirla en producto de consumo *cool*.

En lo referente al hiphop como cultura popular, opina Lane que las masas pobres han sido consideradas como desprovistas de cultura; sin embargo, para la cantante, desde lo popular se significan y resignifican producciones y manifestaciones culturales, bien desde la tradición y la costumbre, bien desde las industrias culturales, o de la mezcla entre ambas. El hiphop, por tanto, va a crear sentido de comunidad y de pertenencia a un grupo diferenciado, con unas posturas políticas e ideológicas contrarias a la cultura dominante. Además, aunque estos grupos están en zonas marginales, están interconectados territorial, regional, nacional e internacionalmente.

En cuanto al hiphop y la industria cultural, hay que ver cómo se presenta en cada país, pues los procesos de consumo son diferentes. El hiphop en Latinoamérica se vincula a las clases más empobrecidas, con elementos y estilo determinados: el uso de un argot y una estética concretas, festivales, figuras como los *DJ*, bailarines de *break*, grafiteros... Este hiphop no ha sido, aún, tomado por el mercado, pues es de carácter contestatario³⁵. Su opuesto mercantilizado sería el reguetón,

³⁵ Parte del rap en otros lugares, sobre todo en Estados Unidos, se ha hecho comercial. También han surgido subestilos como el *gagnta rap*, que refleja la violencia de áreas marginales. Se asocia a la

no contestatario y cuya estética es la de un modelo tradicional de masculinidad basado, como dice Gómez (s. f.), «en la autoafirmación a través de la fuerza, el poder económico y una posición hacia la mujer como otro objeto más de ostentación». Sus letras y videoclips muestran una imagen femenina «no solo conforme con su rol de objeto de placer, sino que además es ella quien toma la iniciativa para ser reconocida en esta condición» (*ibidem*).

También el hiphop tiene una tradición machista de hipersexualización y cosificación de la mujer –véase a raperas como Kim o Nicki Minaj–, pero Lane y otras artistas lo usan de diferente forma; parten de la realidad biológica femenina, desde la materialidad del cuerpo, pero huyendo del «eterno femenino» mítico creado por los hombres (Fernández-Ulloa: 2021a). Como Las Krudas en Cuba, Vaioflow en Argentina, Nakury en Costa Rica, Audry Funk en México, Ana Tijoux (Chile-Francia)..., son muchas las mujeres del hiphop que se alejan de los cuerpos espectaculares que exageran los rasgos femeninos de manera sexualizada y artificiosa –por el exceso de maquillaje o incluso la cirugía–, y se centran en las condiciones de las mujeres, sobre todo indígenas y negras, así como de otros colectivos marginados, como los homosexuales.

EMPODERAMIENTO Y SORORIDAD

El hiphop supone un doble discurso de empoderamiento y desencanto que, por ejemplo, Odaymara –miembro del grupo de hiphop cubano Las Krudas– describe cuando cuenta su experiencia en Estados Unidos (Rivera-Velázquez: 2008, p. 110). En cuanto al primero, comienza en América Latina en los 60, a partir de Paulo Freire, y se extiende sobre todo al colectivo de las mujeres. Como en los 80 indicó el colectivo DAWN (Murguialday, Pérez de Armiño y Eizagirre: 2010), el empoderamiento es el proceso por el cual las mujeres acceden al control de los recursos y refuerzan sus capacidades y protagonismo en todos los ámbitos, controlando los recursos tanto materiales como simbólicos. De ahí el tratar de apropiarse del lenguaje típicamente masculino, tal y como hace Lane en algunas canciones y según se da también en el feminismo literario calificado de «lingüístico» (Fernández-Ulloa: 2021a), como medio para la visibilización y el empoderamiento. Estas mujeres participan en los movimientos sociales y «parecen tener bastante fuerza para aceptar un reto global y para salir de la estrecha perspectiva de sus vidas, lo

población negra marginada de Estados Unidos, sobre todo, donde surgió el movimiento hiphop. El rap es entonces un medio de hablar de la brutalidad policial, la drogadicción, los embarazos de adolescentes y diversas carencias de una parte de la sociedad (Derek Ide, cit. en Piza: 2015). El *gangsta rap* supuso «el inicio del poder negro dentro del mundo discográfico: la combinación de violencia, sexo, masculinidad, estética, mensaje politizado y una comprensión de su 'esencia' inicial dieron al Hip Hop de los 80 un poderío irresistible para el mercado, y este fue el primer género que consiguió resaltar una hegemonía y autonomía 100% negras» (Piza: 2015).

cual también constituye, a causa de todas sus contradicciones, el punto de partida para su movilización» (Cacace y Povero: 2010, p. 102). Se verá este feminismo comunitario en Rebeca Lane enseguida.

Para recuperar la autoestima, muchas veces los colectivos marginados necesitan ser parte de un grupo que los apoye; ahí aparece la sororidad, tan importante en las canciones de Lane³⁶. Esta acción colectiva basada en la cooperación es una de las dimensiones del empoderamiento, que «como autoconfianza y autoestima debe integrarse en un sentido de proceso con la comunidad, la cooperación y la solidaridad. Al tener en cuenta el proceso histórico que crea la carencia de poder, se hace evidente la necesidad de alterar las estructuras sociales vigentes, es decir, de reconocer el imperativo del cambio» (León: 1997, p. 16).

FEMINISMO TRASNACIONAL

Hemos hablado de por qué Lane recurre a la cultura popular para su denuncia; esa cultura popular ha permitido a estas mujeres poder vivir expresando lo que sienten, sin tener que pertenecer al ámbito académico —o habiéndolo rechazado, como en el caso de Lane—, para poder conectar también con mujeres desfavorecidas y construyendo lazos de forma transnacional, algo típico del hip-hop y otras formas de arte rebelde o crítico³⁷.

Lane es, por tanto, parte de ese feminismo que trasciende naciones, propio del poscolonialismo, en el que figuras indígenas y negras se apropian del discurso y desafían los discursos coloniales y colonizadores que muestran los cuerpos marrones y negros como incivilizados, hipersexualizados o peligrosos para la viabilidad de la nación (Rivera-Velázquez: 2008, pp. 110-111). Estas *artistas* se plantean no solo visibilizar a las mujeres de color, sino también cuestionar por qué estas sufren más la pobreza y la violencia. No se trata de sumar identidades, por tanto, como hacen los postulados de la interseccionalidad, sino ver cómo cada mujer dentro del colectivo sufre la opresión. Es la individualidad dentro de lo comunitario, aunque muchas mujeres de color rechazan ese feminismo comunitario precisamente porque, como dice la feminista Ochy Curiel, «nos hemos dado cuenta [de] que esa supuesta solidaridad articulada se da con base a la explotación y subordinación de otras, y hay algunas que ya no estamos dispuestas» (Pequeño: 2014).

Lane habla de ese feminismo comunitario que trasciende fronteras:

Me identifico mucho más con el feminismo comunitario [que con los grupos más radicales dentro del feminismo]. Para mí esa es la corriente dentro del feminismo

³⁶ Audry Funk, cantante de rap, *reggae*, *soul* y *funk*, y que colabora con Rebeca Lane, tiene incluso una canción titulada «Sororidad» (álbum *Autogestión y resistencia*, 2017): «Comprobaremos que sororidad es la respuesta [...] con mis hermanas [...] rivalidad no quiero».

³⁷ Véanse las colaboraciones en muchas de las canciones que se ofrecen aquí como ejemplos, y también las giras mundiales en conjunto de estas artistas.

que más me identifica, porque siento que es muy fluido, porque tiene que ver con tus energías, con los deseos que tenés en tu corazón, más que como ideológicamente te posicionás ante el mundo es cómo vos querés fluir. Así definen ellas la libertad, podés fluir y ser feliz en el proceso. Me gusta mucho encontrar la fuerza erótica, no solo en tu cuerpo, sino en tu relación con la naturaleza, en tu relación con otras personas. (Vichez: 2016)

Las mujeres del hiphop se distinguen porque colaboran entre ellas. No son pocos los colectivos que dan muestra de ello³⁸. Los hombres están copiando esta actitud y se encuentra así a Última Dosis, raperos y artistas urbanos, que también colaboran con Lane. Esta acción colectiva basada en la cooperación es una de las dimensiones del empoderamiento, que ya ha sido mencionado.

Por otro lado, hay que recordar que la comunicación del sufrimiento y de las experiencias violentas «permite crear una *comunidad emocional* que alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política» (Jimeno: 2007, p. 170). Es una recomposición de la acción de la persona como ciudadana, porque la violencia afecta a la confianza que tiene en sí misma y en los otros. Jimeno (2007) estudia las narrativas de la violencia, y nos recuerda la importancia de la «reconstrucción de la memoria de hechos dolorosos personales o colectivos» (p. 174). A veces las prácticas culturales se encuentran desbordadas y no pueden tratar de ciertas experiencias; han de surgir nuevos modos de expresión. La narración es importante porque hay una conexión entre el que cuenta y el que escucha; se crea una «comunidad emocional» (p. 180) como una necesidad que surge entre aquellos que más han sufrido (p. 183), de ahí el aumento del rap entre jóvenes marginados y en países con mucha violencia.

CIUDADANÍA INTERCONECTADA

Muy ligado al carácter trasnacional del hiphop está el tema de la ciudadanía interconectada y la relación del feminismo actual con la cultura pop, que ha sido destacada por diversas feministas (Karlyn: 2003). Para ser relevante en las vidas de las mujeres y conectar con ellas, el feminismo no puede ser elitista, sino entrar en el debate de la cultura popular y usar las herramientas comunicativas de hoy en día, donde los medios de comunicación son fundamentales para construir las identidades sociales y políticas: muestran los roles, muchas veces equivocados, pero a través de ellos no solo se reciben, sino que también se transmiten ideas y sentimientos, estableciendo movimientos de resistencia (Rivera-Velázquez: 2008, p. 114). Al estar conectados, estos discursos crean un feminismo sin fronteras que debe buscar el cambio y la justicia social. Este feminismo trasnacional o interconectado es llamado también feminismo poscolonial, el cual, según Rodríguez Prieto (2015), arroja

³⁸ Somos Guerreras; Somos Mujeres, Somos Hip Hop; Batallones Femeninos...

luz sobre la idea de ciudadanía y da sentido a los derechos humanos. Es un modo de participación democrática dentro de un espacio de ciudadanía redefinido, el de interconexión, en términos del mismo autor (p. 104). La ciudadanía ya no está tan unida a una nación concreta, dados los cambios en la esfera global y el complejo desarrollo de las sociedades; cobra importancia porque es «el medio, la técnica, el instrumento con que las excluidas, las colectividades oprimidas reaccionan y construyen ámbitos de pertenencia y acción. Decir que no se *es* ciudadano, sino que se *tiene* ciudadanía supone, pues, una concepción *dinámica* de la misma: un instrumento se tiene para algo, no solo para verse reflejado en él» (pp. 101-102). La ciudadanía del siglo XXI, según el estudio citado, tiene tres tipos de espacios, entre ellos, aparte de los de administración e intervención, encontramos los de interconexión, en cuyo interior hay espacios cooperativos, íntimos y cibernéticos; todos ampliables, abiertos, mestizos y, por ello, reinventables según los acontecimientos. El feminismo poscolonial, por tanto, nos hace repensar la ciudadanía. Estos grupos de hiphop llenan el espacio urbano con sus canciones, su *performance* (Fernández-Ulloa: 2021b), sus conciertos y, además, están en la red. Es su forma de participación política y ciudadana.

Hoy en día, la forma de conectarse con quienes comparten las mismas experiencias y el medio principal de establecer resistencias es la comunicación a través de los medios y, sobre todo, de las redes sociales. Son formas de participación ciudadana y de reunir energías para defender cambios sociales, que en el campo del feminismo podemos ejemplificar con campañas como #MiPrimerAcoso, #MeToo; *hashtags* de denuncia machista como #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos; o proyectos que se hacen virales, como los vídeos de *El cazador cazado* de Alicia Murillo.

IDENTIDAD, VISIBILIZACIÓN Y MEMORIA HISTÓRICA

Se tratará en este apartado de los sujetos sociales que aparecen en las canciones de Lane en relación con el tema de la memoria histórica, tan importante en Guatemala, donde la identidad contemporánea de la juventud pobre se crea a partir de la yuxtaposición de ideales modernos e influencias de sus raíces indígenas. Tienen que asimilarse a una sociedad globalizada y moderna para poder obtener trabajo, pero a la vez sienten que han de respetar y mantener sus raíces mayas. Además de esta crisis de identidad por el hecho de crecer entre dos mundos, y de vivir con problemas como la pobreza y la falta de educación desde su niñez, esta generación ha estado marcada por la violencia de la Guerra Civil en Guatemala (1960-1996), que resultó en un nuevo gobierno y en la pérdida de más de doscientas mil vidas, creándose por el camino una nueva identidad nacional. La misma Lane habla de estas identidades en construcción en el hiphop, donde «se construye identidad combinando un estilo de vida que tiene elementos foráneos con codificaciones locales y cotidianas. Existe una lucha entre los referentes globales o transnacionales y elementos locales donde los jóvenes raperos seleccionan y jerarquizan los elementos que tienen mayor relevancia dentro de su mundo subjetivo y social» (Vargas Tamayac: 2012).

Merece la pena pararse a discutir este tema, sobre todo la nueva identidad maya en general –sobre esta en el rap, puede acudirse a Chávez Mejía (2015)–. Se ha mencionado ya que la música popular, el hip-hop en este caso, ayuda a crear la identidad y la memoria colectiva (Woodside: 2008). Es propia del colectivo de jóvenes marginados en Latinoamérica, la mayoría de ellos indígenas, y tiene un afán de denuncia.

El proceso de construcción de la identidad maya ha sido largo, pero es sobre todo entre 1996-1999 cuando más están presentes lo maya y el discurso multicultural en Guatemala (Bastos: 2007, p. 204), precisamente la época en la que crece Rebeca Lane. La participación indígena en la historia contemporánea de Guatemala empieza a partir de la Revolución de 1944, sigue en los 50 y se generaliza en los 70, cuando se forma un embrión de partido indígena y crecen las organizaciones campesinas y las asociaciones culturales de jóvenes con estudios medios y superiores que intentan recuperar las tradiciones de sus pueblos. En esa época se habla de *indígenas*, pero en realidad se alude con esta palabra más a lo campesino que a lo étnico; a veces se está luchando contra la discriminación o se apela a la diferencia cultural, una variedad de situaciones que describe Bastos (2007, pp. 198-200). Hay que destacar a los universitarios indígenas que, a lo largo de los 70, quieren volver a las raíces, a lo cultural e históricamente distintivo, como precursores del *mayanismo* posterior: tras el terremoto del 76 hay una radicalización de posturas que lleva a un activismo maya, y hay que recordar también el genocidio al que alude Lane en sus canciones –más de doscientos mil muertos y desaparecidos, principalmente indígenas, entre fines de los 70 y mediados de los 80 (Sanford: 2003)–. Ahí comienza, por parte de los indígenas, la autoidentificación étnica con el término *maya* y la agrupación de iniciativas a favor de lo que llaman ya el Pueblo Maya. La celebración del II Congreso Lingüístico Nacional, en 1984, supone un hito en el que el idioma va a ser eje del proceso de reivindicación.

Destaca, para la creación de ese espíritu de colectividad que se observa en artistas como Lane, el documento *Derechos específicos del pueblo maya* (COMG: 1991), del Consejo de Organizaciones del Pueblo Maya, con demandas en torno a los derechos colectivos. Los diferentes grupos y reivindicaciones, bien desde la identidad cultural maya, bien desde la del campesino pobre que ha sufrido violencia, se unen en la contracelebración del quinto centenario de la llegada de europeos a América. Los mayas aparecen entonces para el mundo, sobre todo a raíz de que se le otorgue el Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú en 1992. En el proceso de paz entre el gobierno y la URNG (Unidad Regional Nacional Guatemalteca, fundada en 1982 como resultado de la unión de los cuatro grupos guerrilleros más importantes) es fundamental el tema de la identidad, además del de los derechos. Muchas organizaciones populares indígenas que habían rechazado el discurso maya diez años antes ahora lo asumen y pasa a ser el punto nodal que triunfa en 1995 con el Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas entre el gobierno

y la URNG. Se reconoce la existencia de los pueblos indígenas maya, xinka y garífuna, con lo que se consolida políticamente esa identidad, y lo maya pasa a ser parte del discurso político de Guatemala, desapareciendo de él los elementos conflictivos (tierra, autogobierno y autonomía), y creándose versiones de un país multicultural y multiétnico. El final de la euforia de lo maya se da en 1999, cuando en la Consulta Popular no se consigue mayoría para las reformas constitucionales para redefinir Guatemala étnicamente.

Hoy en día, lo maya está presente en diversos espacios y la política maya se interpreta por diferentes actores sociales. Los jóvenes y las mujeres, por situarse más en la marginalidad, con menos derechos y oportunidades y sometidos a más actos violentos, han engordado la base social del movimiento. Se observa un mayanismo estético muchas veces en la sociedad, políticamente correcto y un tanto vacío, que hace que no todos estén satisfechos, de ahí el recrudescimiento de las demandas por parte de algunas voces. Según Bastos (2007, pp. 205-206), «la identidad ‘maya’ apela a la continuidad histórica, ancestral, del grupo. [...] Dentro de esta línea, este proceso también se interpreta como una lucha puramente ‘cultural’ [...] por la recuperación de ciertos elementos ‘propios’». Otro aspecto que interesa, y que destaca el autor, es que se ha pasado a una identidad *panmaya*, que une identidades antes disgregadas en lo local, y de ahí a lo *panindígena*, sobre todo debido a la inmigración, que pone en contacto diferentes orígenes. Hay un movimiento nacional, no ya local, con expresión política; es decir, el término *maya* asume los contenidos del grupo llamado *indígena*, antes *indio*, solo que ahora tiene un contenido positivo, de orgullo, no de atraso. Las propuestas neoliberales del *todos somos iguales*—que ocultaban la desigualdad y la asimilación a una cultura superior— pasan ahora al *somos diferentes*, subrayándose lo singular. Esto no solo ocurre en América Latina, sino que es parte de un «proceso mundial de redefinición de la gestión de la diferencia» (Dietz: 2003, cit. en Bastos: 2007, p. 207).

Como dice Lane en un poema incluido en su blog *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos*:

sabemos que todas somos creativas si apagamos la intelectual *occidental* [...]
 la filosofía del patriarca no es nuestra
 en sus libros nos hemos odiado
 la debilidad que nos adjudican nos ha llevado a despreciar a nuestras *otras*
descolonizamos más que el discurso
y rompemos las formas tradicionales de romper
porque no puede haber disidencia conservadora (Lane: 2014a [cursiva mía])

Según la artista, el hip-hop de Guatemala es una «forma de organizarse colectivamente y relacionarse», creando «grupos con identidad común que logran subsumir las diferencias étnicas y nacionales, sin negarlas» (Lane: s. f.). Además, en el caso de Guatemala, «lo indígena ha tomado un papel protagónico en la apropiación y resignificación del hip hop [...] el vínculo ha sido desde la subalternidad

generalizada: ser pobre, ser marginal y ser indígena». Es un proceso de redefinición en marcha en este siglo XXI, en el que las mujeres han adquirido gran importancia social: junto a demandas étnicas, voces como la de Lane incluyen demandas feministas y de la comunidad LGBTQ.

Volviendo a la memoria histórica, hay que recordar también que la artista es sobrina de una guerrillera y poeta a la que debe su nombre: Rebeca Eunice Vargas Braghiroli, detenida y desaparecida a manos del ejército en 1981, durante la Guerra Civil guatemalteca, como dice en «Políticamente incorrecta», en *Canto* (2014b). Lane la recuerda, y aún a todos los que sufrieron, luchando contra los intentos de borrar la memoria histórica:

45 mil almas sin cuerpo rondan por las calles de mi pueblo
y hoy ha llegado la hora
de recordar a campesinos, campesinas,
catequistas, líderes sociales y también artistas
sindicalistas, bancaristas, comunistas,
estudiantes y maestros, población no conformista
que levantaron las miradas y decidieron que
las botas militares no querían en sus caras. («Desaparecidxs», en *Alma mestiza*, 2016)

También en *Alma mestiza*, «Cumbia de la memoria» aporta referencias visuales a la cultura indígena ixil: «Claro que sí, sí hubo genocidio / lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido». En las grabaciones en la selva de este videoclip se oyeron disparos que le causaron miedo, pero sigue denunciando en la canción –y en escritos– los crímenes del político y general guatemalteco que encabezó la dictadura entre 1982-1983, considerado uno de los representantes de gobiernos militares más duros de Latinoamérica: «Ríos Montt, no lo niegues, te vamos a juzgar, / cuantas veces es necesario voy a testificar» (*ibidem*).

Destaca en este vídeo el discurso visual, en el que la rapera, junto con niñas de la escuela Frida Kahlo de Nebaj, reconstruyen un cuerpo al poner en el suelo hojas en las que habían dibujado distintas partes. Se visualiza así la identidad rota, la tortura, mientras que la esperanza es representada por las niñas, que esperan, como la propia Lane, que la situación mejore; aunque, cuando se le pregunta si hay más muertos ahora, contesta:

Hay más, hay muchas más muertes ahora que cuando había una guerra abierta. A nosotros también nos ha alcanzado la guerra al narco, estamos en un territorio en disputa en el que se han hecho terribles matanzas. Las cifras de asesinatos y de violencia están disparadas. Hay violencia por pandillas, hay violencia estatal y limpieza social; hay tráfico de personas, hay tráfico de armas. Durante la guerra por lo menos había autodefensa, la gente estaba armada y defendía su territorio, tenía estrategias de resistencia de la vida comunitaria; no era solo la guerrilla. Ahora no tenemos eso, estamos luchando solo con las manos, con la voz, un poco en lo jurídico, lo que se puede. (Villarreal: 2018)

Para Rebeca Lane, se ha dado rienda suelta a un gobierno apoyado por el mismo ejército que cometió los peores crímenes de guerra, como masacres y genocidios, y esto deja ver la falta de memoria histórica, lo que tanto reclaman sus canciones.

Yo creo que en América Latina –asegura Rebeca– y en el mundo en general se están regresando a muchas ideologías fascistas desde los estados y esto es un gran peligro para la humanidad porque estos gobiernos fascistas, estas dictaduras militares que ha habido en nuestro ni tan lejano pasado, han dejado guerras, devastación y unas terribles consecuencias para la humanidad. Y ante la ausencia de los estados, a través del arte es como muchas de nosotras estamos tratando de recuperar nuestra memoria, y el hip hop, en el caso de Guatemala, ha sido fundamental para hablar de esto. (Mejía: 2019)

Lane incluye en sus poemas la marginación social, frecuente en el feminismo de hoy, pero también en movimientos revolucionarios que exaltan lo indígena, algo habitual en Latinoamérica desde que la clase obrera es reemplazada por otros sujetos, opuestos a la formación discursiva neoliberal. Discursos de este tipo se centran en la individualidad dentro del grupo, valorando la alteridad por oposición a la totalidad, la globalización y el mercado. Se da, pues, como en las canciones de Lane, una unión de diferencias en el nosotros, buscando la integración de todos los elementos de resistencia o rebelión:

Yo llevo voces de otras voces en mi voz
 Voces de indias violadas por alemán o español
 De brujas quemadas en hoguera de inquisición
 Voces de monjas por letradas condenadas a exilio
 De poetas proscritas de corbata y pantalón
 Voces de mujeres golpeadas por machista abusador
 De cabezas cortadas por pelear sus derechos
 Guerreras putas amazonas magdalenas no hay stop.
 («Libre, atrevida y loca» con Miss Bolivia y Ali Gua Gua, *Alma mestiza*, 2016)

VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

La artista encuentra su voz con toda la juventud pobre de raíces mayas, pero se dirige sobre todo a las mujeres indígenas jóvenes, porque es el grupo más marginado en Guatemala. Son las pobres las que menos oportunidades académicas y laborales tienen y las que sufren mayor violencia. El feminicidio, una lacra en muchos países, es abundante en Guatemala. Gómez (2017), refiriéndose al período 2007-2017, informa de un aumento de los crímenes machistas en el país, con un promedio de dos diarios, con el agravante de que «la tasa de impunidad en los casos de violencia contra la mujer asciende a 99 por ciento». Dos años después, en poco más de dos meses se registraron casi trescientos femicidios y más de ochocientas desapariciones (Arreaga: 2019).

En muchas de sus letras, Lane habla de esta violencia contra las mujeres, como en «Ni encerradas ni con miedos», de su álbum *Alma mestiza* (2016), que comienza así:

Afuera ahora es un campo de batalla
y mi cuerpo se ha convertido en trinchera
salgo a la calle y me atacan con piropos
si no te conozco y no quiero ese acoso
y a veces en casa tampoco estoy segura,
mi pareja piensa que más que mía soy suya
donde hay amor no debe haber dolor.

Aprovecha en la misma canción para criticar el capitalismo, el machismo, el racismo. Da importancia al saber antiguo de las mujeres, «las ancestras», a las que alude frecuentemente. Aparece aquí el ecofeminismo, que ve la conexión entre la explotación de la tierra y la opresión de las mujeres:

Mi cuerpo es como la tierra.
Tenemos piel morena, tenemos sangre fresca.
Quieren colonizar nuestra fertilidad, nos quieren extraer metales, nos quieren violar.
Quieren bloquear el flujo de nuestras aguas. A nuestras playas quieren privatizarlas.
Nuestra herencia hoy quieren expropiarla. Nuestra existencia no saben respetarla.
Por eso en mi tierra no quiero más militares. No más criminales, capitales que nos maten.
Que el estado me defienda y no que me ataque.
Los que las ancestras han cuidado, yo cuidaré. (*Ibidem*)

En «Este cuerpo es mío», en el mismo álbum, habla de la violencia de pareja, del abuso físico y verbal:

Estos ojos son míos, este cuerpo es mío, esta vida es mía,
ni tus golpes ni tus palabras me lastiman.
Este vientre es mío, estos pies son míos, esta boca es mía,
ni tus golpes ni tus palabras me lastiman.
Todo pareció una relación perfecta hasta que me prohibió tener amigos en la escuela,
revisaba mis llamadas, mis mensajes controlaba,
decía que lo hacía porque a mí me amaba.
Y yo que me sentía tan enamorada no me percataba de que ya estaba encerrada,
cuando me pidió que me casara acepté encantada,
pero creo que era el miedo de sentirme abandonada.

Insiste en la misma canción en que «hay tanta gente que nos echa la culpa» (*ibidem*) y en el vídeo se observa que varias mujeres vienen a sacar de la casa a la que ha sufrido violencia, es decir, el apoyo viene, sobre todo, de otras mujeres –sororidad–, de un tipo de mujer que ríe «y no corta las alas a las otras», como dice en «Libre, atrevida y loca» (*Alma mestiza*, 2016).

Al hablar de las violencias que sufren las mujeres en Latinoamérica, sus palabras son violentas también; se trata de un feminismo activo, en lucha, por eso menciona a menudo la palabra «guerrillera». En «Políticamente incorrecta», en *Canto* (2014b), ya se identificaba como «pirata anarquista feminista», y en «Bandera negra», en el mismo álbum y aludiendo también a la piratería, como metáfora del sujeto marginal, dice «soy luz y oscuridad, pero mi bandera es negra». Y añade:

En esta vida y en la anterior soy guerrillera
 Me matan, pero vuelvo a nacer en esta tierra
 Vengo a vengar con palabras a todos los muertos
 Prefiero cantar una canción en los entierros
 Vine a manchar tu pared con mi grito de esperanza
 Calladas gargantas yo cortaré de una tajada
 Yo peleo con el poder que coloniza mentes
 No escupo balas sino palabras irreverentes.

CONCLUSIÓN

Rebeca Lane representa el feminismo latinoamericano de última generación a través de sus letras en la escena hiphop. Sus experiencias de la guerra durante la infancia y como víctima de agresiones machistas son inspiración para su arte, en el que denuncia la violencia, el acoso sexual y los estereotipos a los que se enfrentan las mujeres, presentando una imagen femenina fuerte, que se traduce en múltiples sujetos sociales, pues en sus canciones afirma el yo, no desde la individualidad, sino desde un yo comunitario, en el que transitan mujeres, indígenas, homosexuales...

Lane denuncia el genocidio en Guatemala, la violencia contra la mujer y los estereotipos. Sus canciones hablan también de identidad, incluida la étnica. La diferencia étnica, que afecta más a sujetos ya de por sí oprimidos, como las mujeres, es la que impide una ciudadanía de pleno derecho, borrada por los intentos liberales de una asimilación que los sigue marcando como diferentes. Personas con un cierto nivel de estudios, como Rebeca Lane, se dan cuenta de que la discriminación surge no por la clase o el nivel de estudios, sino por la etnia. Aunque la artista manejaba los códigos del dominante, debido a sus estudios de Sociología, no logró ocultar su diferencia; tampoco eso la ayudó a expresarla ni a reivindicarla, sino que hubo de buscar otro lenguaje.

La violencia, de estado, de pareja, no decrece en la sociedad guatemalteca; de hecho, está aumentando en la calle, en el hogar y en internet, por lo que la recuperación de la memoria colectiva y las actitudes de rebeldía, a la par que los intentos de sanación, parecen labores necesarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREAGA, Stef. «Guatemala entre el genocidio y el femicidio, el país donde 'las víctimas se matan a sí mismas'». *Prensa Comunitaria* [en línea], 14 de marzo de 2019 <<https://www.prensacomunitaria.org/guatemala-entre-el-genocidio-y-el-femicidio-el-pais-donde-las-victimas-se-matan-a-si-mismas/>> [14 agosto 2019].
- BASTOS, Santiago. «La construcción de la identidad maya en Guatemala. Historia e implicaciones de un proceso político». *Desacatos* [en línea], 2007, 24, pp. 197-214. Recuperado de <<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n24/n24a10.pdf>> [28 abril 2020].
- CACACE, Marina, y Carla POVERO. «Feminismo y dinámica generacional». *Debate feminista*, 2010, 41, pp. 75-112.
- CHÁVEZ MEJÍA, Dayrin Johana. *Análisis psicosocial de la configuración ideológica e identitaria a partir de la música rap*. Tesis de licenciatura. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2015. Disponible en <<http://www.repositorio.usac.edu.gt/3608/1/T%2013%282887%29.pdf>> [11 octubre 2020].
- COMG. *Rujunamil ri Mayab'Amaq'. Derechos específicos del pueblo maya, Rajpopi' ri Mayab'Amaq'*. Guatemala: Consejo de Organizaciones Mayas de Guatemala, 1991.
- FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa. «Aprendiendo sobre empoderamiento, ecofeminismo, sororidad y feminismos literarios con el rap de Rebeca Lane». En GÓMEZ NICOLAU, Emma, María MEDINA-VICENT y María José GÁMEZ FUENTES (eds.). *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Col·lecció Àgora feminista, 2021a, pp. 123-144 <<http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.2021.1>> [21 diciembre 2021].
- FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa. «Música e imagen como medios de sanación y denuncia de la violencia: el hip hop de Rebeca Lane». En FERNÁNDEZ-ULLOA, Teresa, y Miguel SOLER GALLO (eds.). *Las insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos*. Berlín: Peter Lang, 2021b, pp. 289-316.
- GÓMEZ, Sandra. «Sexo, droga... y reggaeton». *Unperiodico* [en línea], sin fecha <<http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/113/22.html>> [28 abril 2020].
- GÓMEZ, Sandra. «Guatemala: aumenta feminicidio con 99% de impunidad». *Tribuna Feminista* [en línea], 29 de junio de 2017 <<https://tribunafeminista.elplural.com/2017/06/guatemala-aumenta-feminicidio-con-99-de-impunidad/>> [28 abril 2020].
- JIMENO, Myriam. «Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia». *Antípoda* [en línea], 2007, 5, pp. 169-190 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542888>> [28 abril 2020].
- KARLYN, Kathleen Rowe. «Scream, Popular Culture, and Feminism's Third Wave: 'I'm Not My Mother'». En ADDISON, Heather, Mary Kate GOODWIN-KELLY y Elaine ROTH (eds.). *Motherhood Misconceived. Representing the Maternal in U.S. Films*. Albany: State University of New York Press, 2003, pp. 177-198.
- LANE, Rebeca. «Akelarre». *Mujeres de bolsa grande y zapatos bajos* [en línea], 3 de noviembre de 2014a <<http://mujeresdebolsagrande.blogspot.com/>> [28 abril 2020].
- LANE, Rebeca. *Alma mestiza*. MiCuarto Estudios, 12 de agosto de 2016.
- LANE, Rebeca. *Canto*. Outstanding Productions. 8 de febrero de 2014b.

- LEÓN, Magdalena. «El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo». En LEÓN, Magdalena (comp.). *Poder y empoderamiento de las mujeres*. Bogotá: Tercer Mundo, 1997, pp. 1-26 <<http://www.bdigital.unal.edu.co/53100/1/9586017354.pdf>> [28 abril 2020].
- MEJÍA, Daniela. «'El hip hop ayudó a mi generación a romper el silencio': Rebeca Lane». *Cartel Urbano* [en línea], 2 de marzo de 2019 <<https://cartelurbano.com/creadorescriollos/el-hip-hop-ayudo-mi-generacion-romper-el-silencio-rebeca-lane>> [28 abril 2020].
- MUÑOZ SOLANO, Daniela. «Rebeca Lane: 'El hip hop inspira libertad'». *Semanario Universidad* [en línea], 18 de febrero de 2015 <<https://semanariouniversidad.com/cultural/rebeca-lane-el-hip-hop-inspira-libertad/>> [28 abril 2020].
- MURGUIALDAY, Clara, Karlos PÉREZ DE ARMIÑO y Marlen EIZAGIRRE. «Empoderamiento». *Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo* [en línea], 2010 <<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/86>> [23 diciembre 2021].
- PEQUEÑO, Itziar. «Yo ya no creo en una solidaridad feminista transnacional así por así». *Pikara magazine* [en línea], 8 de octubre de 2014 <<https://www.pikaramagazine.com/2014/10/yo-ya-no-creo-en-una-solidaridad-feminista-transnacional-asi-por-asi/>> [28 abril 2020].
- PIZA, Frankie. «Straight Outta Compton: reflexiones sobre el gangsta rap». *Tiumag.com* [en línea], 13 de agosto de 2015 <<http://www.tiumag.com/features/throwback-thursday/straight-outta-compton-reflexiones-sobre-el-gangsta-rap/>> [28 abril 2020].
- RIVERA-VELÁZQUEZ, Celiany. «'Brincando bordes, cuestionando el poder: Cuban Las Kru-das'. Migration Experience and Their Rearticulation of Sacred Kinships and Hip Hop Feminism». *Letras Femeninas* [en línea], 2008, 34(1), pp. 97-123 <https://www.jstor.org/stable/23022220?seq=1#metadata_info_tab_contents> [28 abril 2020].
- RODRÍGUEZ PRIETO, Rafael. «De los márgenes al centro: una aplicación del feminismo postcolonial a los derechos humanos». *Athenea Digital* [en línea], 2015, 15(2), pp. 81-110 <<https://atheneadigital.net/article/view/v15-n2-rodriguez>> [28 abril 2020].
- SANFORD, Victoria. *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: F&G editores, 2003.
- VARGAS TAMAYAC, Rebeca Eunice. «El Hip Hop en Guatemala desde la perspectiva de los Estudios Culturales». Ensayo final presentado para el curso libre «Introducción a los Estudios Culturales». Guatemala: FLACSO [en línea], 2011 <https://www.academia.edu/1088640/El_Hip_Hop_en_Guatemala_desde_la_perspectiva_de_los_Estudios_Culturales> [28 abril 2020].
- VARGAS TAMAYAC, Rebeca Eunice. «Identificación nacional en el rap guatemalteco». *Revista USAC* [en línea], 2012, 24 <https://www.academia.edu/2301362/Identificaci%C3%B3n_nacional_en_el_rap_guatemalteco> [28 abril 2020].
- VIBE MAGAZINE. *The Vibe History of Hip Hop*. Three Rivers Press, 1999.
- VICHEZ, Gerson. «Rebeca Lane: 'Políticamente no me voy a tragar las cosas para poder estar recibiendo premios'». *Revista Factum* [en línea], 21 de noviembre de 2016 <<https://www.revistafactum.com/rebeca-lane/>> [28 abril 2020].
- VILLARREAL, Rogelio. «Rebeca Lane: libre, atrevida, loca». *Magis Iteso (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Jesuita de Guadalajara)* [en línea],

1 de enero de 2018 <<http://magis.iteso.mx/content/rebeca-lane-libre-atrevida-y-loca>> [28 abril 2020].

WOODSIDE, Julian. «La historicidad del paisaje sonoro y la música popular». *Revista Transcultural de Música* [en línea], 2008, 12 <<http://julianwoodside.com/wp-content/uploads/2013/05/woodside-julic3a1n-la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-mc3basica-popular.pdf>> [28 abril 2020].

LA CREACIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE. UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

MÓNICA FUENTES DEL RÍO

Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (España)

INTRODUCCIÓN. LA MUJER Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA

LA MUJER y su relación con la ficción, la lectura, la narración y la escritura son dos de los aspectos centrales sobre la concepción de la literatura, considerada un acto comunicativo, que Carmen Martín Gaité (1925-2000) elaboró durante cerca de cincuenta años en sus ensayos, críticas literarias, artículos periódicos, conferencias y anotaciones. Es una teoría literaria reflejada y originada, en gran medida, por su práctica ficcional –novelas, cuentos, teatro y poesía–, de modo que ambas se retroalimentan e influyen mutuamente, al igual que sus otras facetas creadoras, lo cual confiere un carácter circular a su producción y pensamiento (Fuentes del Río: 2017). De hecho, respecto al conjunto de relatos escritos en su mayoría entre los años cincuenta y sesenta, Martín Gaité asegura que podría titularse *Cuentos de mujeres* (2002b, p. 8), aun siendo indudable su carácter existencial y testimonial.

[...] sus cuentos no buscan exclusivamente indagar en las circunstancias femeninas y que, cuando esto sucede, la intención de la autora parece ir más allá. La figura de la mujer se erige como centro sobre el que gravita parte de su narrativa breve con el fin expreso de servir de medio para llevar a cabo el testimonio de una sociedad determinada. [...] En suma, más que cuentos de mujeres, los suyos son cuentos del ser humano. (Jurado Morales: 2004, p. 102)

El protagonismo de la mujer también se aprecia en sus facetas como traductora y crítica literaria; de ahí, la influencia de muchas de las escritoras de las que se ocupa, como Rosalía de Castro, Emily Brontë, Virginia Woolf, Natalia Ginzburg, Teresa de Jesús y Emilia Pardo Bazán. Además, su propia trayectoria creadora es de cuño personal por su temática, estilo, carácter fragmentario, universo literario, singular mirada, léxico...

La escritura es también muy importante en sus reflexiones sobre la literatura y en su propia ficción (Fuentes del Río: 2017). La mayoría de los aspectos que analiza son válidos tanto para el hombre como para la mujer, aunque algunos se manifiestan de forma más explícita o son característicos en esta, tal como se indica a continuación.

La relación entre la mujer y la literatura es tratada por Martín Gaité desde los distintos puntos de vista de su teoría literaria: sus particularidades como lectora, sus singularidades como escritora y la visión de la mujer en la ficción –como material narrativo, no solo como reflejo de la sociedad coetánea, sino también como impulsora de los nuevos patrones de conducta femeninos– (Fuentes del Río: 2017, pp. 152-177), aspectos todos ellos íntima y estrechísimamente relacionados.

Lectora contumaz desde niña, durante su estancia en Nueva York en 1980 y partiendo de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, se plantea si existe o no un discurso literario femenino, es decir, la «cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria» (Martín Gaité: 1999, p. 25). El interrogante surge por la singular forma con la que la creadora británica se enfrenta al tema objeto de análisis –como hará ella misma en sus ensayos, por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar* y *Desde la ventana*–.

Lo que más me había llamado la atención era el uso del tono narrativo aplicado al tratamiento de un tema teórico, su ausencia total de pedantería. Más que lanzar conclusiones definitivas desde una especie de olimpo abstracto, Virginia Woolf nos va dando a cada momento referencias del camino concreto que va recorriendo al filo de su viaje intelectual. Nos enteramos de diferentes asuntos, pero sobre todo de cómo, cuándo y dónde ha ido ella pensando en esos asuntos. Cuando cerré el libro, tenía la intuición de que un hombre nunca se habría enfrentado de aquella manera con temas similares. ¿Pero en qué consistía esa manera? (p. 28)

Según se desprende de sus afirmaciones sobre el tema, Martín Gaité no se enmarcaría en una concepción feminista, ya que califica las consideraciones de ese cariz como «más que discutibles» (p. 30). A pesar de ello, es evidente el carácter subversivo de su obra, como asegura Carbayo-Abengózar (1998). Las declaraciones hechas en varias entrevistas (Jurado Morales: 2004, p. 98), que le valieron la crítica de las feministas (Carbayo-Abengózar: 1998), son contradichas por la preeminencia e importancia de la mujer, así como su pensamiento, hasta el punto de que

atribuye a algunos de los personajes masculinos de su ficción ciertos rasgos propios de sus habituales creadoras o lectoras, como Leonardo Villalba y el niño Baltasar, protagonistas de *La Reina de las Nieves* y *Los parentescos*—su última e inconclusa novela—, respectivamente. Por ejemplo, considera indudable que un texto femenino puede aportar claves sobre determinados puntos de vista, al basarse en una peculiar experiencia de la vida.

[...] siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres —lo cual, por desventura para las letras, ocurre bien pocas veces—, descubren el universo a una luz de la que el «hombre-creador-de-universos-femeninos» no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abismal, como una gruta submarina. (Martín Gaité: 1993, p. 218)

En este sentido, sus reflexiones sobre la literatura y el arte de narrar que, junto con otros aspectos, constituyen su teoría literaria, se reflejan en su propia escritura en sus distintas facetas creadoras: «asume esa herencia del ‘modo femenino’ y lo traslada a sus libros: no se trata de hacer literatura feminista, sino de reclamar la atención del lector sobre una manera de decir» (Moreiro, Medina-Bocos y Ortega: 2002, p. 21).

LA MUJER CREADORA EN LA TEORÍA LITERARIA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Como hemos visto, uno de los puntos de vista que analiza la autora salmantina respecto a la relación entre la literatura y la mujer es la creación. Lo hace desde varios prismas: las particularidades de la escritora, los condicionamientos o síntomas de su vocación literaria, las dificultades —y el recelo— a las que se han visto obligadas a enfrentarse durante siglos tanto en la lectura como en la escritura y, por último, la irrupción del discurso femenino y sus características.

La condición femenina determina algunas particularidades en el proceso creador, así como en su actitud ante la lectura. Por ejemplo, la importancia de la soledad, esencial en las dos facetas tanto para el hombre como para la mujer, pero que esta asume de forma voluntaria y orgullosa. La «tendencia al aislamiento, al ensimismamiento y a la ensoñación» (Martín Gaité: 2002a, p. 327), más proclive en la mujer tanto en la lectura como en la escritura, son circunstancias ideales para ambas. Además, se suman la rebeldía y las escasas fronteras entre el sueño y la realidad, la literatura y la vida, que se manifiestan más explícitamente en su caso, sobre todo, en su niñez³⁹.

³⁹ Martín Gaité (1993, p. 162) atribuye las escasas fronteras entre la literatura y la vida, el sueño y la realidad, la alternancia entre lo irreal y lo real, y el carácter mágico, maravilloso, fantástico y

Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes, casi siempre desde la primera infancia, una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad. Y la reacción de rebeldía frente a lo establecido –que buscará necesariamente cauces de expresión– también se gesta en la infancia de la futura escritora con peculiar virulencia. (Mundo, por cierto, este de la infancia, evocado con mucha más frecuencia, perspicacia y pormenor en la literatura femenina que en la masculina. Lo cual algo querrá decir.) Decía que la futura inventora de vidas ajenas ha soñado mucho de niña y de adolescente, porque, en general, se ha sentido más oprimida y rodeada de prohibiciones que sus hermanos o amigos, ha tenido menos ocasiones de aventura. Y los suyos suelen ser sueños de fuga. (*Ibidem*)

Un ejemplo es la escritora decimonónica Emily Brontë y la protagonista de su novela *Cumbres borrascosas* (pp. 327-328). O sus propios seres de ficción, como la niña Sara Allen, en *Caperucita en Manhattan*, que decide huir de la rutina y convertir en realidad sus sueños de aventura, impulsada por la lectura y la literatura. No en vano estos sueños de fuga –real y literaria– «han sido alimentados en los sueños juveniles por la lectura asidua de novelas» (p. 328).

La mujer escritora no solo se distingue por las singularidades ya citadas, sino también por los dos condicionamientos de los primeros síntomas de su vocación literaria, relacionados, en gran medida, por la literatura y la lectura: «el modo en que recibe e incorpora a su vida lo leído» y los diferentes modelos literarios de mujer «dentro de esas narraciones generalmente escritas por hombres, que, si por una parte alimentan los sueños y ambiciones de una mujer, por otra los frenan» (*ibidem*).

Uno de los aspectos determinantes son las dificultades, y el recelo de la sociedad, a las que se ha tenido que enfrentar la mujer durante siglos, incluso en la postguerra española, como lectora y escritora. En este sentido, la autora repasa la historia de la literatura universal, creada mayoritariamente por varones, en especial, la visión que ofrece de los modelos femeninos. Desde la Edad Media la ficción, como reflejo de la vida y conformadora de patrones sociales, ha atribuido rasgos desdeñosos o caricaturescos a la mujer lectora, víctima de un «tabú ancestral que le desaconsejaba tal dedicación», por ser «una pérdida de tiempo» o, peor aún, «un vicio peligrosísimo que no podía acarrearle más que desviaciones nocivas para su verdadera condición» (p. 329).

En la literatura clásica española abundan las citas despectivas a las «bachilleras» (*ibidem*), mujeres que se salían de los cauces propuestos para desempeñar su

misterioso de su obra, a su ascendencia gallega. En su teoría y su práctica ficcional se hallan otros aspectos relacionados con estas ideas que pueden ser debidos, en parte, a la influencia cultural gallega y portuguesa: la literatura como refugio, evasión, liberación de la rutina que oprime y no satisface, juego, viaje, aventura, expresión crítica de la vida y brecha en la costumbre que transforma nuestra percepción de la realidad y que causa perplejidad, sorpresa y descubrimiento; la confusión entre sueño y realidad... (Fuentes del Río: 2019a, pp. 78-79).

función de madres y esposas, atraídas por la lectura. Cuenta Teresa de Jesús –autora admirada por la creadora salmantina e influyente en su obra y escritura– que tanto ella como su madre, muy aficionadas a los libros de caballerías, leían a escondidas de su padre, dado el recelo que tal dedicación despertaba en él. Cuatro siglos después, durante el franquismo, la moral imperante censuraba también a las lectoras, al considerarlas poco femeninas. Así lo hacían los consultorios sentimentales, como se refleja en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. De ahí, la tendencia de la mujer por buscar la soledad y el retiro para leer durante centurias, debido a los condicionamientos sociales y el papel que estos le asignaban.

Las dificultades eran, incluso, mayores si decidía escribir. Entre otros motivos, por no poder disfrutar ni de la libertad individual debido a las normas de la sociedad, ni de la soledad, condición indispensable para la creación literaria tanto para el hombre como para la mujer: «El deseo de aislarse puede llegar a hacerse tan vehemente en una mujer que, cuando se ve contrariado, es de los que se crecen frente al obstáculo. Y la única forma de vencer el obstáculo es la de disimular esa crecida de marea, ocultarla a los ojos de quienes la pudieran vituperar, fingir, en suma, que se ha pactado con el obstáculo» (p. 331).

Ejemplifican esta situación las escritoras decimonónicas Jane Austen, George Eliot y las hermanas Brontë, puesto que, como destaca Martín Gaité, aunque obligadas a interrumpir su trabajo debido a los quehaceres domésticos o los cuidados familiares, tomaron como fuente de inspiración su propia vida cotidiana, lo cual originaría la literatura de interiores. Precisamente en ella desempeña un papel fundamental la ventana, ya que «ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía» (Martín Gaité: 1999, p. 138). No obstante, ha sido considerada un elemento transgresor y peligroso, y por ello censurada.

La interpretación de la conducta femenina se establecía con arreglo a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre. Se descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera asomarse a la ventana para tomar el aire, para ver lo de fuera, y no para ser vista desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana. (pp. 50-51)

De ahí, el calificativo de «ventanera», aplicado solo en femenino y con «marcada carga de censura» (p. 48), tal como se encuentra en la literatura clásica española. Precisamente la autora analiza el concepto del amor y su relación con la mujer en sus ensayos *Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*, entre otros textos. Lo utiliza, incluso, como metáfora de la literatura; por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar*, su principal obra ensayística dedicada al arte de narrar. Sin embargo, la significación de la ventana radica en su papel liberador,

de evasión, respecto a la rutina que agobia o no satisface, mediante los ensueños y las meditaciones. Al igual que la literatura, en palabras de la propia Martín Gaité, la ventana es una «brecha» (p. 51) en la costumbre, al ser el «puerto de embarque para la fantasía femenina» (2002a, p. 332). Por este motivo, está relacionada con la mirada del escritor, concepto esencial en su poética, en concreto, en el arte de narrar (Fuentes del Río: 2017).

Función similar a la ventana cumplen los visillos en su obra, pues permiten ver el exterior sin ser visto y soñar desde el recinto cotidiano, el hogar. Así lo viven sus personajes femeninos desde su novela *Entre visillos*, de los años cincuenta, que trata sobre el encierro que padecen en una ciudad de provincias sus seres de ficción, sobre todo, mujeres. Es «una forma de ocultación pudorosa que marca las distancias, pero que también permite la vigilancia discreta desde el otro lado», con lo que la autora trama «un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan...» (Mainer: 2014, pp. 33-34).

Habría que esperar hasta finales del siglo XIX para que los novelistas se concientiaran de que su público lector era mayoritariamente femenino, aunque, como apunta Martín Gaité (2002a, p. 333), ya a partir del Siglo de las Luces las diatribas contra la mujer ilustrada progresivamente perdieron agresividad y se volvieron más matizadas, lo cual no impidió posteriormente el tono peyorativo. De ahí, el adjetivo «novelera», que se utilizaba en su ciudad natal como censura coloquial y que «entraña una condena moralista, como un intento de poner sobre aviso a la mujer fantasiosa, alimentada de literatura» (*ibidem*). Heroínas como Emma Bovary, la protagonista de la obra maestra de Gustave Flaubert, leían con fruición y a escondidas, sobre todo, historias de amor. De hecho, como explica Martín Gaité, más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX «tienen por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial sueña, apoyándose en modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, nunca en tomar de verdad las riendas de su existencia» (1999, pp. 46-47). Otros ejemplos son Antón Chéjov, Lev Tolstói, José María Eça de Queirós, Leopoldo Alas Clarín, Benito Pérez Galdós o Juan Valera, quienes proponían el adulterio como única solución al tedio femenino, aunque al mismo tiempo lo condenaran: «en estas historias ofrecidas a las lectoras y consumidas ávidamente por ellas, se multiplicaban los gérmenes del malestar y se reanudaba el mismo círculo infernal que consumía en el papel a madame Bovary, Ana Ozores o la Karenina, creando copias suyas en la vida real» (p. 47).

Como vemos, la literatura y la vida se interrelacionan, retroalimentan e influyen mutuamente: mientras la primera establece modelos de pensamiento y cánones sociales, la segunda es fuente de inspiración y material narrativo, por lo que la ficción refleja la existencia, la esencia del ser humano y de su pensar, al ser producto del escritor. Este es uno de los conceptos de su teoría literaria, que también se encuentra en su narrativa, sobre todo, en muchas de sus mujeres y niñas. Por tanto, la

vocación creadora como deseo de liberación de la realidad y expresión de desahogo ha estado vinculada a la mujer durante siglos. Una pasión que no ha resultado fácil ejercer frenada por su condición femenina: en algunos casos, por su posición aristócrata y social, como Fernán Caballero, seudónimo tras el cual se ocultaba Cecilia Böhl de Faber y Larrea; y en otros, debido al recelo social por ser mujer, lo cual postergó su reconocimiento en España, como la penalista Concepción Arenal.

Los personajes femeninos creados mayoritariamente por hombres darán paso a principios del siglo xx a los nacidos de la pluma de las mujeres, lo cual significará la irrupción de un discurso femenino, cuya diferencia con el anterior es «su particular enfoque –no siempre perceptible a primera vista–; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales» (p. 51), por su relación con la mirada y los sueños que origina la ventana en la mujer, como se ha comentado anteriormente. De hecho, los «brotes de inconformismo» surgen en la «peculiar relación de la mujer con los espacios interiores. Y como consecuencia, con el grupo familiar que se solidifica y se defiende dentro de tales espacios» (p. 113). Por ejemplo, las mujeres de postguerra a las que la autora califica de «chicas raras», como Andrea, la protagonista de la novela *Nada*, de Carmen Laforet.

Una característica común a estas heroínas más o menos hermanas de Andrea es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que las impide lanzarse a la calle. La tentación de la calle no surge identificada con la búsqueda de una aventura apasionante, sino bajo la noción de cobijo, de recinto liberador. Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo. (*Ibidem*)

Precisamente este aspecto es una constante en la narrativa de la escritora –incluso es el tema central de una de sus obras, a la que da título, *Las ataduras*–, así como la ventana y el hecho liberador de lanzarse a la calle, como hace, por ejemplo, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, en este caso, en busca de una aventura que la libere de las imposiciones familiares y de la cotidianidad. De hecho, Sara representa el concepto de «niña rara», según indica Pacheco Oropeza (2004, pp. 118-120), por lo que forma parte de esas «figuras de mujer no creadas por un hombre ni exploradas bajo la falsilla propuesta por él» (Martín Gaité: 2002a, p. 336).

Y por primera vez el territorio desconcertante y caótico de la propia expresión verbal femenina empieza a ser tomado como modelo. Es la gran aportación de Virginia Woolf a las letras universales: elevar a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Lo cual indica explorar su vida interior, su experiencia del universo. (*Ibidem*)

No solo la exploración del rico universo interior de la mujer y su particular expresión a través del lenguaje, en el que destaca su vocabulario, distinguen el

discurso femenino del masculino. Otra característica que explica Martín Gaité es «su frecuente tono de estallido o desahogo, condicionado desde tiempo inmemorial —al menos en España— por el poco caso que han hecho los hombres a la conversación de las mujeres, lo cual ha redoblado en ellas la necesidad de encontrar un interlocutor» (p. 337). Precisamente este es el eje central de su obra⁴⁰, que para Ciplijauskaité, desde el punto de vista del psicoanálisis, es su «gran hallazgo» (1988, p. 111). La retahíla o lo fragmentario, la reflexión sobre la propia identidad y la evocación de la infancia son otros rasgos distintivos de la creación femenina, como refleja su propia narrativa. La primera forma parte de su temática, estilo y léxico habitual, e incluso da título a su principal novela sobre el diálogo y la oralidad, *Retahílas*. La segunda es también muy relevante, aunque sus personajes, sobre todo, mujeres, reconstruyen su presente, vida e identidad, mediante los recuerdos y la ordenación de su pasado, y la narración oral o escrita —ella misma lo hace en su novela más autobiográfica, aunque también la más fantástica, *El cuarto de atrás*⁴¹—. Y la tercera, en su relación con la literatura, es habitual en su poética y práctica ficcional:

Las mujeres, en suma, tendemos a evocar un tiempo donde aparentemente no ha pasado nada, dentro del cual es como si hubiéramos crecido sin darnos cuenta. De ahí, tal vez, la tendencia a evocar con tintes mágicos el jardín perdido de la infancia, donde la niña aún se sentía libre, porque no había pactado con la rutina. La escritura femenina alude a un mundo fragmentario que, según metáfora de Natalia Ginzburg, nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos, un mundo de vislumbres en cada uno de los cuales ya está la esencia de otra cosa, cortes colaterales en una realidad que se nos escapa continuamente. (Martín Gaité: 2002a, p. 340)

Al igual que los espejos y la metáfora «hilar la vida» —o «atar cabos», vocablos como «hilo» y alusiones a la costura—, habituales en el pensamiento y universo literario de Martín Gaité, la particular concepción del tiempo de la mujer creadora está relacionada con el mundo fragmentario, aspecto que suele destacar en sus críticas y reflexiones sobre las escritoras que ejemplifican el arte de narrar, con las que comparte numerosas afinidades, como se ha visto. A él se une otro de los rasgos de la escritura femenina: la exploración de la cotidianeidad y su transformación en un hecho excepcional y extraordinario, a través de la creación literaria, «a veces tan

⁴⁰ Este concepto, relacionado con la sed de comunicación o de espejo, es esencial en su poética, como origen de la creación literaria, y en su propia escritura. Por ejemplo, a él dedica el ensayo *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, aunque está presente en otras obras sobre la literatura y el arte de narrar junto con otros aspectos, así como en su narrativa.

⁴¹ Mediante el diálogo entre la protagonista, una escritora llamada Carmen, y un misterioso y extraño personaje, el hombre vestido de negro, Martín Gaité repasa los acontecimientos vitales e históricos desde su infancia hasta el fin de la dictadura, en una amalgama de memorias y fantasía que contiene gran parte de su pensamiento y universo literario (Fuentes del Río: 2019b, pp. 129-153).

difícil que solamente puede ser expresada mediante la confesión de los escollos que se oponen a su logro» (p. 338). Sin embargo, la característica más distintiva no es ninguna de las ya mencionadas, sino que estriba en que el varón «no se resigna a no entenderlo todo, a base de una clasificación por temas que en su mismo empeño de imponerse dialécticamente puede resultar artificial. Ella, en cambio, desconfía muchas veces del entendimiento como norma» (p. 339).

Otra particularidad de la mujer escritora y, por tanto, de su discurso es su facilidad para expresarse y comunicarse mediante el género epistolar, sobre todo, para hablar del amor, que «ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los principales acicates de la escritura femenina» (Martín Gaité: 1999, p. 58). Es decir, como explica Martinell Gifre, nunca «hallan en el hombre amado al interlocutor. En su soledad, hacen de la carta o el diario su interlocutor [...] formas en las que se encauza su capacidad creativa» (1999, pp. 9-10). A ambos recurren sus personajes femeninos, como Agustina y Luisa en la novela *Fragments de interior*, a las cartas; y Elvira y Natalia en *Entre visillos*, a los diarios. De hecho, las dos primeras, incluso, releen con frecuencia las misivas de su amado, de modo que, en su ausencia, lo rememoran. También escribe cartas de amor Julia en *Entre visillos*. Otro fin bien distinto tienen las dirigidas por Mariana León a Sofía Montalvo en *Nubosidad variable*, considerada «un marco ficcional de referencia para la representación del personaje femenino en una perspectiva de género, teniéndose en cuenta el tema de las amigas y del universo de los afectos femeninos» (Almeida: 2003). Lo hace sin intención de enviárselas, como excusa para contarle sus reflexiones, anécdotas y pasado, como si fuera un interlocutor ideal, y narrárselas a sí misma, como también hace Sofía; esta, además, escribe ficción. En este sentido, conviene destacar la trascendencia de la escritura en la novela, que incluso la conforma –junto con *El cuarto de atrás* y *La Reina de las Nieves*, son sus obras narrativas más representativas sobre la creación literaria–, que resulta terapéutica y esencial en la reconstrucción de la identidad y la vida. De hecho, la propia Mariana confiesa a su amiga: «mi patria es la escritura» (Martín Gaité: 1996, p. 143). Por ella el lector también sabe que, de niñas, ambas escribían diarios, que se leían mutuamente, lo cual demuestra la importancia de la escritura en su relación de amistad.

La necesidad de interlocución lleva, incluso, a inventar al interlocutor, como ocurre en la creación: «es la búsqueda apasionada de ese ‘tú’ el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento» (Martín Gaité: 1999, p. 59). Respecto a los diarios que escriben Elvira y Natalia en *Entre visillos*, son en sí subversivos, ya que mediante ellos «ambas dejan de existir para ‘lo uno’ siendo ‘lo otro’ y se convierten en un objeto creativo de su propio mundo ficcional, ya que gracias al diario van creándose una nueva existencia a medida que narran lo que les está sucediendo en relación a lo que está sucediendo fuera de ellas» (Carbayo-Abengózar: 1998).

En definitiva, la esencia de la condición femenina y su papel en la sociedad se reflejan en la literatura. Así, en el siglo xx escritores y cineastas –Agatha Christie, Miguel Mihura, Alfred Hitchcock, Frank Capra...– crearon personajes como las «viejas-excepción», ancianas liberadas de las ataduras, excéntricas e inteligentes, tratadas con un halo de ternura y comicidad (Martín Gaité: 2002a, pp. 419-420). Dos ejemplos son sus seres de ficción *miss* Lunatic y la abuela Rebeca Little o Gloria Star, en su dualidad, en *Caperucita en Manhattan*. Ambas, junto con la mendiga de *El castillo de las tres murallas*, preceden a la abuela Inés de *La Reina de las Nieves*; todas ellas, influencia de la cultura gallega por la ascendencia familiar de la autora, son manifestaciones de la meiga, la «mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender» (pp. 131-132).

LA MUJER ESCRITORA EN LA LITERATURA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Como se ha comentado, la literatura de la autora refleja su pensamiento y teoría literaria; por tanto, en sus obras se evidencia el carácter soñador, fantasioso e independiente de la mujer ya desde la infancia, que se suma a la capacidad de inventar historias, de narrar o escribir. De esta manera, para Martín Gaité, sus personajes femeninos se distinguen por «el carácter de aquellas fantasías solitarias de la niña ansiosa de volar con alas propias, característica común a todas las provincianas de mis historias, desde *Entre visillos* a nuestros días [...]». La sed de independencia, espoleada por el obstáculo» (p. 128). A sus diez años, tanto la protagonista de *Las ataduras*, Alina, como la niña del relato infantil *El pastel del diablo*, Sorpresa, desenvueltas, guían al amigo mayor en el paisaje agreste, lo cual es una reminiscencia de la vinculación de la escritora a Galicia por su familia materna. De hecho, uno de sus primeros recuerdos infantiles es «ese despejo e independencia de las aldeanas gallegas que tomaban decisiones sin consultar al marido, trabajaban la tierra, trotaban por los caminos y tenían una moral sexual mucho más amplia» (p. 131), a las que conoció desde su niñez durante los veraneos en la aldea orensana de San Lorenzo de Piñor, y que años después describe en *Las ataduras*. La sed de autonomía y de aventuras se refleja, además, en la personalidad de las figuras femeninas de las historias que ellas crean:

La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán. Viajaba por tierra y por mar, sorteaba grandes peligros y llegaba a países inventados de nombres muy sonoros. Allí las gentes vestían de manera especial y se pasaban la vida contando cuentos difíciles de entender, donde todo quería decir algo distinto de lo que parecía. Pero Sorpresa lo descifraba. Porque ella era aquella niña que quería crecer. (pp. 128-129)

Sus niñas, soñadoras, curiosas, imaginativas, avispidas, apasionadas de la literatura y la fantasía, en las que se refugian, ejemplifican las reflexiones de la autora sobre el germen de la escritura, que surge a raíz de la autonomía narrativa originada en la infancia (Fuentes del Río: 2017). Por ejemplo, las protagonistas de *Caperucita en Manhattan*, *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*, que «se parecen un poco en su afán por escapar de una realidad agobiante y rutinaria. Como Celia, el personaje inmortal de Elena Fortún, están decididas a rechazar todo lo que no les parece lógico» (Martín Gaité: 2006, p. 466). Les unen también sus ansias de libertad; a ella les conduce su afición a la fantasía y la narración. Sin embargo, la clave para lograrla es el amor en el caso de Altalé, y la creación en el de Sorpresa (Vassileva Kojouharova: 2004, pp. 106-107). De hecho, esta última, como destaca Carbayo-Abengózar (1998), decide escribir como medio de procurarse compañía y encontrar la ansiada libertad. También a Alina y a Eloy, en *Las ataduras*, les gustaba contarse cuentos sentados en lo alto de una peña, afición que comparten las dos amigas y vecinas del relato «La chica de abajo», de casi once años: Paca, la hija de la portera, y Cecilia, perteneciente a una familia acomodada.

Paca y Cecilia eran amigas, se contaban sus cuentos y sus sueños, sus visiones de cada cosa. Lo que les parecía más importante lo apuntaba Cecilia en un cuaderno gordo de tapas de hule, que estaba guardado muy secreto en una caja con chinitos pintados. Paca solía soñar con círculos grises, con ovejitas muertas, con imponentes barrancos, con casas cerradas a cal y canto, con trenes que pasaban sin llevarla. Se esforzaba por inventar un argumento que terminase bien, y sus relatos eran monótonos y desmañados, se le embotaban las palabras como dentro de un túnel oscuro.

—Pero, bueno, y luego, ¿qué pasó? —le cortaba Cecilia, persiguiéndola con su mirada alta, azul, impaciente.

—Nada. No pasaba nada. Cuenta tú lo tuyo. Lo tuyo es mucho más bonito. (Martín Gaité: 2002b, p. 283)

Como las niñas anteriores, Paca y Cecilia son soñadoras, imaginativas y aficionadas a los cuentos, aunque con matices, debido a su diferente posición económica y educación —esta distinción se refleja, incluso, en sus sueños y relatos—. De hecho, en este caso ni siquiera la literatura o la fantasía salva esta desigualdad, ya que es determinante en el desenlace de la historia. Así, al final, Paca aprende los sinsabores de la vida, de su condición humilde y de las diferencias insalvables entre las distintas clases sociales, representada en su relación con Cecilia, quien se muda de piso sin despedirse de ella. Por tanto, en este cuento es patente el descontento ante la cotidianidad, encarnado en la hija de la portera, quien se refugia de la rutina, de las obligaciones y del trabajo con su madre en su amistad y los momentos llenos de fantasía y sueños que esta le proporciona, su auténtica existencia: «Llevaba dos vidas diferentes: una, la de todos los días, siempre igual, que la veían todos, la que hubiera podido detallar sin equivocarse en casi nada cualquier vecino, cualquier

conocido de los de la plazuela. Y otra, la suya sola, la de verdad, la única que contaba» (p. 284).

Esta insatisfacción es una característica frecuente en los personajes femeninos de la autora, como ocurre en su novela *Entre visillos*, ambientada en una ciudad de provincias de los años cincuenta: «La energía vital que poseen no tiene otro objetivo que la manipulación de los deseos del hombre. La ausencia de cualquier otra actividad significativa las amarga y hace languidecer» (Martín Gaité: 2002a, p. 248). En sus obras, los sentimientos de las mujeres y las niñas ante la monotonía, la rutina y la realidad se suelen encauzar en la búsqueda de consuelo, refugio y evasión a través de los sueños, la fantasía, la literatura, la narración oral o la escritura. Por ejemplo, Eulalia Orfila, en *Retabillas*, evoca así sus primeros encuentros apasionados con la lectura:

Las primeras novelas de amor que he leído en mi vida ha sido ahí tirada por el suelo en siestas de verano, con el libro en la alfombra, y aquel simple acomodo del cuerpo a la postura más propicia coincidía ya con el movimiento ávido de la mano que se adelantaba a buscar la página donde había quedado pendiente el episodio que había hecho galopar mis sueños la noche anterior, y era tal el deseo de intrincarse por aquellos renglones apretados, de viajar, de volar a través, que todo en torno desaparecía. (p. 334)

Además, en general, sus personajes femeninos se distinguen por su deseo de comunicación, su afición al diálogo y las historias orales, y la búsqueda de la libertad. Así ocurre con Serena y Altalé, madre e hija en el relato infantil *El castillo de las tres murallas*, que finalmente huyen de la fortaleza en la que están encerradas por su esposo y padre, respectivamente:

La figura de Altalé recuerda, en su mundo de maravilla, a Matilde, Natalia, Alina, Eulalia, Luisa, Carmen⁴². También ella ama la relación dialogal –con Cambof– y las historias orales, y descubre el camino de la libertad o el amor más fácil y victoriosamente que ninguna de sus antecesoras: por arte de magia. [...] Entre todas las «fugas» de esa *fugata nata* que es la protagonista típica de mi narrativa, la fuga de Altalé es la más decisiva, aunque también la más irreal. Ha huido de la incomunicación encastillada. (pp. 263-264)

No en vano comenta Chirbes que ella misma «diseña minuciosamente sus particulares puntos de fuga», ya que sus novelas «están llenas de pasadizos secretos, de puertas disimuladas, de castillos, de islas de ninguna parte, de buhardillas y cuartos de atrás» (2014, p. 63). Sin duda, es una señal de identidad de su universo literario y pensamiento, reconocible en su práctica ficcional, reflejo de su concepción de

⁴² Son las protagonistas de *El balneario*, *Entre visillos*, *Las ataduras*, *Retabillas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*, respectivamente; todas ellas novelas, salvo la tercera, que es un relato.

la literatura como refugio y evasión, entre otros aspectos que forman parte de su poética, por ejemplo, las escasas fronteras y la confusión entre la ensoñación y la realidad, la ficción y la vida. De hecho, como asegura Teruel Benavente, «su mundo narrativo se nutrió de una sabia alternancia de sueños y observación, de huellas reconocibles del mundo que la rodeaba y también de fugas» (2006, p. 29). De ahí, también la frecuente presencia de la ventana y los visillos en su obra, como metáfora de un mundo exterior que libera y permite en soledad la evasión de la realidad.

A veces ni siquiera hay ensoñación, aunque sí ensimismamiento, como le pasa a Serena [...]. Tal actividad rechaza la participación y presencia de otro. Muchas de las mujeres que pueblan los textos de Martín Gaité tienen los sueños como reducto más personal.

Lo que voy a decir ahora implica transferir a la autora aquello de lo que ella dota a sus personajes: una notable capacidad para evadirse en cualquier momento a una región personal, una propensión a precipitarse por los surcos del recuerdo ante la visión de un mero objeto evocador, el afán por apresar hechos y sentimientos. (Martinell Gifre: 1999, pp. 19-20)

Esta capacidad soñadora de la mujer se percibe ya durante la infancia y la adolescencia, lo cual, junto a la curiosidad, es el germen de la creación literaria: «Una característica de estos sueños alimentados en soledad por la adolescente introvertida es que suelen ser inconfesados y de ahí la espoleta que un día los hará estallar en letra escrita» (Martín Gaité: 2002a, p. 328). Sin embargo, algunos de sus personajes femeninos, incluso infantiles, no se conforman solo con soñar y refugiarse en la literatura o la fantasía, sino que huyen literalmente de la rutina que las oprime y no satisface. Así lo hacen las niñas Sara Allen, de *Caperucita en Manhattan*, y Altalé, de *El castillo de las tres murallas*, o mujeres como Serena, que también se escapa de dicha fortaleza. Es decir, persiguen su libertad. No así la protagonista de *El cuarto de atrás*, trasunto de la propia autora: «Como tampoco me atrevería a fugarme nunca a la luz del sol, lo sabía. Me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía» (Martín Gaité: 1993, p. 159). Unas palabras que, para Carbayo-Abengózar (1998), reflejan su carácter subversivo; con ese fin, recurre a su único refugio, la literatura.

En otros casos, sus personajes femeninos se contentan con cobijarse en el pasado, los recuerdos y las ensoñaciones, en los que se quedan ensimismados, como Andrea, la protagonista del cuento «Variaciones sobre un tema», quien, a sus treinta y cinco años, evoca y revive su época de quinceañera, en la que fantaseaba con el amor; unas memoraciones —de libertad— tan reales como el lustro que lleva ya en Madrid y su vida actual hasta el punto de fundirse ambos con ella.

—¡Digo dos para leche! Te digo a ti... , dos para leche, ¡dos! —se sentía a menudo interpelar desde que, a raíz de su último cumpleaños, empezó a padecer semejantes

ensimismamientos repentinos, de los que a duras penas conseguía salir para reincorporarse al ritmo de la cafetería—. ¿Pero en qué estás pensando?

Y aparte de que, en el seno de tal tráfigo, ninguna explicación medio cabal hubiera hallado asilo [...] ¿qué habría podido ella responder, de intentar ser honrada? Ni siquiera, en verdad, «pienso en el tiempo pasado», ya que los inviernos gastados en Madrid [...] volvían a amalgamarse, incontrolables e indistintos, en el tronco confuso de todo lo vivido, lo cual era como desvivirlos y darlos por rezagados, por vueltos al claustro de lo no ocurrido todavía. (Martín Gaité: 2002b, pp. 12-13)

Además de las características ya indicadas, estos personajes se distinguen por su rica vida interior y su capacidad o tendencia a la fantasía –rasgos proclives a la narración y la escritura–, como las niñas de *El pastel del diablo* y *Capercita en Manhattan*.

El recurso a la infancia aparece ligado en sus obras al carácter iniciático de sus narraciones. Contar desde un punto de vista infantil supone imaginar un mundo alternativo sustentado por la irrupción en el ámbito de los adultos de una concepción alternativa de la realidad. (Re)descubrir la infancia supone entrar en el mundo de la literatura, en el descubrimiento de un nuevo cosmos solo habitable por quien abre la ventana de la imaginación. (González Couso: 2014, p. 46)

CONCLUSIÓN

Es evidente la preeminencia de la mujer y su relación con la literatura, la lectura y la escritura en la obra de Carmen Martín Gaité, tanto en su teoría literaria como en su práctica ficcional. La autora analiza tres aspectos interrelacionados: las singularidades de la lectora, las particularidades de la escritora y la imagen de la mujer en la historia de la literatura, es decir, como material narrativo. Sus consideraciones sobre las dos primeras se reflejan en su propia creación literaria, poblada por mujeres y niñas, en general, soñadoras y aficionadas a la fantasía; por tanto, creadoras de narración o ficción, en la que se refugian y se liberan ante la monotonía de la cotidianidad, que no les satisface y oprime. Sin embargo, algunas no se conforman con la lectura y la narración oral o la escritura: deciden actuar y huir en busca de la libertad, fuera de las ataduras de la rutina.

En su teoría y su ficción, algunos de los aspectos sobre la escritura son comunes a hombres y mujeres, narradores y narradoras, aunque otros son distintivos de ellas. En primer lugar, dicha singularidad se concreta en su actitud ante la lectura. Por ejemplo, la soledad, el aislamiento, el ensimismamiento y la ensoñación, rasgos todos ellos más proclives en la mujer, circunstancias ideales al leer y escribir; la rebeldía y las escasas fronteras entre el sueño y la realidad, la literatura y la vida, que se manifiestan más explícitamente en su caso, sobre todo, en su niñez, como le ocurrió a la escritora.

En segundo lugar, los condicionamientos de los primeros síntomas de su vocación literaria –como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha surgido con frecuencia a través del marco de una ventana–, las dificultades o el recelo social a los que se ha visto obligada a enfrentarse durante siglos como lectora y creadora de ficción, y las señas de identidad de su discurso. Precisamente este se caracteriza por su singular enfoque, la exploración del rico universo interior de la mujer y su particular expresión a través del lenguaje –destaca su vocabulario, como el léxico que crea también la autora, reconocible en el conjunto de su producción–, su frecuente tono de estallido o desahogo por la necesidad de interlocución, la retahíla o lo fragmentario, la reflexión sobre la propia identidad, la evocación de la infancia, su particular concepción del tiempo, la indagación en la cotidianidad y su transformación literaria en un hecho excepcional y extraordinario, su desconfianza del entendimiento como norma y la facilidad para expresarse y comunicarse mediante el género epistolar. Rasgos, en definitiva, que también están presentes en la obra de Martín Gaité, en especial, en su literatura, entre otros aspectos identificativos de su escritura, pensamiento y universo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Lélia. «As amigas en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité». *Especulo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], 2003, 23 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/amigas.html>> [10 octubre 2019].
- CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes. «A manera de subversión: Carmen Martín Gaité». *Especulo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], 1998, 8 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/carbayo.htm>> [10 octubre 2019].
- CHIRBES, Rafael. «La generosidad de la constancia». En TERUEL, José, y Carmen VALCÁRCEL (eds.). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, 2014, pp. 58-64.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017 [en línea] <eprints.ucm.es/42366/> [10 octubre 2019].
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. «La influencia de Portugal y su literatura en la obra de Carmen Martín Gaité». En RIVERO MACHINA, Antonio, Guadalupe NIETO CABALLERO, Ismael LÓPEZ MARTÍN y Alberto ESCALANTE VARONA (eds.). *La mirada ibérica a través de los géneros literarios*. Berlín: Peter Lang, 2019a, pp. 73-87.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. «Magia y fantasía en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité: la cajita dorada o el hechizo de la memoria». En DÍAZ PÉREZ, Ana M., Luis FUENTE PÉREZ y Niklas SCHMICH (coords.). *La enigmática piel de los drogados: Estupefacientes en la literatura hispánica*. Madrid: Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas. Universidad Autónoma de Madrid, 2019b, pp. 129-153.

- GONZÁLEZ COUSO, David. «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], enero-junio 2014, 52, pp. 36-47 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/>> [10 octubre 2019].
- JURADO MORALES, José. «La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 91-102.
- MAINER, José-Carlos. «Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité». En TERUEL, José, y Carmen VALCÁRCCEL (eds.). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, 2014, pp. 19-35.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 2002b.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama, 2002a.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Madrid: Siruela, 2006.
- MARTINELL GIFRE, Emma. «Prólogo». En MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 9-21.
- MOREIRO, Julián, Amparo MEDINA-BOCOS y Esperanza ORTEGA. «Introducción». En *Traer a cuento*. León: Edileasa, 2002, pp. 9-26.
- PACHECO OROPEZA, Bettina. «La niña rara: *Caperucita en Manhattan*». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 115-121.
- TERUEL BENAVENTE, José. «Carmen Martín Gaité, articulista». En MARTÍN GAITE, Carmen. *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Madrid: Siruela, 2006, pp. 19-31.
- VASSILEVA KOJOUHAROVA, Stefka. «Las obras para niños de Carmen Martín Gaité». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 103-114.

ROSA MONTERO Y LA IGUALDAD DE GÉNERO EN SIGLO XXI

LUCIA RUSSO

I. C. Statale Raffaele Viviani di Napoli (Italia)

INTRODUCCIÓN

A ROSA MONTERO (1951-) se le debe el mérito de haber abierto una brecha en el abordaje crítico de la condición social de la mujer en España ya a finales de la década de los años setenta con su primera novela, *Crónica del desamor* (1979). De hecho, Montero, a lo largo de su amplia carrera de escritora, periodista y guionista, ha abordado en sus trabajos la cuestión de género desde la época franquista hasta la actualidad. Este tema es explorado por la autora, como asunto principal o como telón de fondo, junto a las cuestiones existenciales que afectan al ser humano, tales como los trastornos psicológicos, la locura, la soledad, el desdoblamiento, el amor, el desamor, el paso del tiempo o la muerte.

Este capítulo pretende demostrar dicha *cuestión de género* especialmente en tres obras de Montero, *Crónica del desamor* (1979, 2009), *La carne* (2016) e *Historia de mujeres* (1995, 2018), como testimonio válido de la evolución de la condición de la mujer en los últimos cuarenta años. Considerando la importancia y la contemporaneidad del tema, el propósito puede adscribirse a un proyecto didáctico sobre los cambios del *ser femenino* en España, que puede resultar de interés en distintos niveles de educación, tanto secundaria como universitaria. De hecho, partiendo del análisis de los distintos personajes –de ficción o reales–, se pueden analizar conceptos como feminismo, machismo o antisexismo, que son tópicos internacionales y no relacionados con un país determinado.

EL PASO DEL SIGLO XX AL XXI

En las últimas cinco décadas se han sucedido importantes cambios políticos y sociales en el mundo occidental, entre los que destaca la transformación radical de la condición femenina, que ha permitido calificar la pasada centuria como «el siglo de las mujeres», tal como ha señalado Nieva de La Paz (2009, pp. 10-19). En este período asistimos a una subversión por parte de las jóvenes respecto a los modelos de género heredados. La masiva incorporación de la mujer al mundo laboral, entre otros aspectos, ha influido en las relaciones con los varones, tanto en el ámbito público como en el privado.

Centrándonos en el caso español, como consecuencia de esta revolución social se han desarrollado políticas activas de igualdad de género en distintos sectores –laboral, político, educativo, cultural y sanitario– en el marco de unas normativas comunitarias europeas que actúan para fomentar la eliminación de las desigualdades entre hombres y mujeres⁴³.

En 1975, con motivo del Año Internacional de la Mujer proclamado por la ONU, se plantea el debate de la cuestión femenina en todo el país y, tres años más tarde, la recién elaborada Constitución Española reconoce el principio de no discriminación por raza, sexo y religión. Esto representó un punto de partida fundamental para el cambio social de la mujer y la aprobación de las leyes sobre el divorcio y el aborto, que se retrasaron hasta los años 80⁴⁴ como consecuencia de la situación política de tránsito a la democracia tras la muerte del dictador Francisco Franco (Prieto de Paula: 2007). Por su parte, en el ámbito literario destaca el hecho de que en este período la mujer empieza a convertirse en protagonista indiscutible de la literatura, y no solo como personaje principal de las obras, sino también como autora. De hecho, en buena parte de los trabajos se puede constatar que predomina una narración en primera persona, y que la mujer no solo es casi siempre la protagonista de la narración, sino también en la mayor parte de los casos la escritora.

Biruté Ciplijauskaitė ha explicado que «se trata de una emancipación en dos niveles diferentes: «Al autoanálisis se une el problema de la expresión. [...] la reflexión de la escritura se transforma en una elaboración de la propia identidad. Se habla, cada vez más, del proceso creativo como de un camino hacia la autorrealización» (1994, p. 13).

Se establece así un estilo personal de expresión que antes parecía no ser una característica de lo femenino. A pesar de que la situación social de la mujer occidental ha ido mejorando considerablemente en el curso de los años, la tendencia

⁴³ Artículo 3 del Tratado de Ámsterdam de 1997 (97/C340/03); Carta de Derechos Fundamentales firmada en el Tratado de Niza de 7 de diciembre de 2000.

⁴⁴ Ley 30/1981 de 7 de julio por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil; Ley Orgánica 9/1985 de 5 de julio de Reforma del artículo 417 bis del Código Penal (Despenalización del aborto).

más frecuente ha sido la de buscar una expresión original y personal, y de aquí el gran número de novelas escritas en primera persona.

Lo que interesa a las autoras contemporáneas –y a los autores que se centran en personajes femeninos como protagonistas– no es solo contar o contarse, sino que la mujer hable concretamente de su condición, se analice, se haga preguntas y descubra aspectos desconocidos que no han sido expresados todavía. Es un esfuerzo constante de toma de conciencia que necesita un lenguaje adaptado. En este sentido, el uso de la primera persona sirve como el modo más adecuado para la introspección psicológica. El discurso expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y avanza hacia la autoconciencia. Para transmitir formas de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composiciones creadas por una sociedad machista, introduciendo un léxico diferente y modificando la sintaxis. Sumado a ello, se introduce una exposición diferente del tiempo, en lugar de una narración lineal en el marco de los cánones establecidos. Por tanto, la interioridad está expresada en forma inmediata, renunciando a los valores extradiegéticos y objetivos (Russo: 2019, pp. 36-46).

Hablando de autobiografía e introspección, Ciplijauskaitė (1994) destaca la hipótesis de Elisabeth Bruss y Lejeune, que en los años setenta habían señalado la importancia de la función de la autobiografía. Para Bruss (1976), este género podía llevar al autodescubrimiento y, en algunos casos, a la corrección o destrucción de la imagen del yo concebido por fuera, mientras que, para Lejeune, la autobiografía era «trouver l'ordre de la vie» (1975, p. 20) [encontrar el orden de la vida]. Ciplijauskaitė (1994, p. 18) llega a la conclusión de que el texto autobiográfico tiene las dos direcciones, es decir, descubrir el orden exterior existente e intentar ordenar la propia vida a través de la escritura.

Junto a esta nueva subjetividad, Gonzalo Navajas (1996) resalta otros rasgos, tales como el pasado recreado o el cambio de la percepción del erotismo que se encuentran a partir de las novelas de los años 80 y coinciden con el pasaje de la Transición, concretamente tras el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 y con la victoria del PSOE, el 28 de octubre de 1982. Esta década fue caracterizada por la euforia colectiva, un marcado individualismo y el *todo vale*, fundamentos de la movida madrileña y que representan una sociedad que se asoma al capitalismo. Interesante es destacar el pensamiento de Javier Escudero Rodríguez (2005), que parte de la teoría de que muchos son los estudiosos que han intentado dar una definición del concepto indeterminado de la *movida*, fenómeno que se desarrolla sobre todo en la ciudad de Madrid entre 1977 y 1983. Eduardo Subirats, en «Post-modern Modernity, or the Transition as Spectacle» (2005), resalta la existencia de dos actitudes distintas: una, en la que domina la fiesta, y otra, en la que se manifiesta el desencanto y el pesimismo hacia estos años de fuertes cambios políticos, económicos, sociales y culturales. Según las teorías de este crítico, desde un punto de vista estético, el artista sustituye al intelectual y exalta «la banalidad del nuevo,

un hedonismo *sui generis*», todo ello se identifica con los valores narcisistas del consumo de masas. A partir de este análisis, Escudero afirma que, en los años setenta, en los ambientes marginales de Madrid, ir de movida o hacerse movida significaba tomar drogas o fumar hachís y explica que, en la década de los ochenta, las expresiones *hay movida* o *qué movida* aludían a la gente de distintos niveles sociales que frecuentaba por la tarde-noche los bares de los barrios de Malasaña y del Rastro para celebrar la libertad reconquistada. Con el tiempo, la movida evolucionó hacia un concepto edulcorado sobre el que se apalancó el progresismo político –representado por el Partido Socialista Obrero Español–, para mostrar una imagen de España más moderna que facilitara así su incorporación a la Unión Europea.

Te trataré como una reina (Montero: 1983), a través de sus personajes, es un «lucido testimonio» (Escudero: 2005, p. 5) del pasaje de la transición a la democracia. Montero resalta los cambios positivos ocurridos en la forma de vivir de las mujeres: la equiparación constitucional de los derechos entre hombre y mujer y una mayor independencia femenina en términos jurídicos, económicos y sexuales.

Ya desde sus primeras novelas, incluida *La función Delta* (1981), Rosa Montero señala el ataque de la mujer al hombre, la expresión de una sexualidad sin tabúes, la ironía hacia figuras masculinas de poder, la soledad, la incomunicación entre sexos, el anhelo de la felicidad, el deseo del amor pasional, o la angustia y la histeria (Gascón, 1992).

PODER Y DECONSTRUCCIÓN

En nuestra opinión, todo esto nos remite al pensamiento del *poder*, según Michel Foucault (2014; 2015). Para el pensador francés, las normas, que sobre todo en el siglo XIX disciplinaban cualquier comportamiento, constituyen una forma de poder. Nos interesa resaltar el hecho de que precisamente en este período histórico se afirmaron las diferencias de género. Por una parte, se veía al hombre ocupado en el espacio profesional y público como a un hombre de éxito, con una doble vertiente de ocupación en el espacio de la familia como marido y padre. Por su parte, las mujeres se entendían vinculadas exclusivamente al marco familiar, como esposas sumisas y madres. La aceptación por parte de la mujer de esta función impuesta por la sociedad, tal como demostró Freud, habría sido la causa de los problemas de histeria entre las mujeres de la clase burguesa. Así, esta dolencia estaba relacionada con la represión desde la infancia de los deseos sexuales femeninos a través de prohibiciones. El matrimonio y la maternidad representaban el modelo burgués, y la mujer ideal era la que respetaba estas normas; quien no las aceptaba era considerada *anormal*.

En esta misma etapa se estableció el presupuesto de que la mujer es frágil y débil, no solo en su personalidad, sino también en su corporalidad. Se trataba de una explicación científica apoyada en la menstruación, que demostraba biológicamente

este hecho y que evidenciaba que la función femenina estaba directamente relacionada con la reproducción.

Foucault llegó a la conclusión de que la familia representaba el primer núcleo de control y poder social, porque precisamente era el marco donde se establecían las primeras normas de orden y moralidad: junto a la medicina, psiquiatras y juristas, la familia regía los comportamientos sociales. El *poder* del que habla Foucault se concreta en la continuidad de las redes de relaciones familiares y extrafamiliares. El pensador francés evidenció también cómo se establecían desde la niñez diferencias sexuales y biológicas entre el niño y la niña para demarcar funciones y roles ya preestablecidos. La sociedad del siglo XIX se caracterizó, de hecho, por el factor sexual, el cual empezó a delinarse como forma primaria de preocupación para la estabilidad y el orden de las cosas.

A partir de este punto habrían surgido las prohibiciones, las normas, el control constante y el miedo a ser observados. Nos interesa en nuestro estudio destacar el hecho de que el planteamiento del sujeto y el poder foucaultianos están muy relacionados con el pensamiento de la crítica feminista a partir de los años 60 y 70, décadas en las que se propone el género como construcción cultural y social. Tal como Luisa Posada ha evidenciado, para las feministas «las supuestas identidades naturales son, en realidad, efectos de dispositivos de poder y que pueden ser críticamente deconstruidas» (2015, p. 31). La sexualidad humana, tal como señaló el propio Foucault, está relacionada con los mecanismos de *poder* y de *saber*, a través de una red compleja a la que pertenecen las disciplinas jurídicas, científicas y filosóficas, y las religiones.

Posada ha evidenciado las trazas del pensamiento foucaultiano que tienen su origen en la teoría de Simone de Beauvoir —*on ne naît pas femme: on le devient* [no se nace mujer, se llega a serlo]—. Sucesivamente, las mujeres feministas, como Kate Millet, han centrado su pensamiento en el concepto de *género* masculino y femenino, que no es establecido solo desde un punto de vista biológico, sino que constituye una construcción cultural, política y social.

Aunque el pensamiento de Foucault no se ocupó específicamente de este aspecto, esta manera de hablar del género, según Posada, fue forzada por las feministas posestructuralistas, quienes, como Foucault, vieron la posibilidad de «promover nuevas formas de subjetividad» (Posada: 2015, p. 40).

Este capítulo converge plenamente con Posada en que la obra de Foucault debe representar un punto de partida del feminismo y no un punto de llegada, para no correr el riesgo de destruir el fundamento sobre el que se basa el mismo feminismo, es decir, la lucha por la emancipación (Russo: 2019).

Junto a la filosofía del poder de Foucault, se afirma en la década de los años sesenta otra corriente filosófica: la deconstrucción de Jacques Derrida, que tradicionalmente se ha venido asociando con el posestructuralismo y el posmodernismo, a pesar de que el pensador francés nunca quiso reconocer la vinculación de su

obra con estos términos. De los aspectos presentados hasta este momento conviene resaltar en particular dos. Uno de ellos es que, en el marco de las Humanidades, el deconstruccionismo ha evidenciado la importancia del momento subjetivo y ha declarado imposible toda objetividad. El otro es el hecho de que la radicalidad del método deconstructivista ha influido en los estudios de género y poscoloniales, que han visto en ello un instrumento para cuestionar conceptos preestablecidos de identidad masculina y femenina, pero también de raza, etnia y nacionalidad.

Por tanto, interesa resaltar que el pensamiento de Derrida se puede considerar como una crítica a la cultura occidental a través del desenmascaramiento de los procesos de ficción creativa que están en cada sociedad, así como de las distintas formas de humanidad, saber o cultura. El método de la deconstrucción tiene el poder de colocar estos procesos en el interior de las situaciones históricas, sociales y políticas con las que interactúan, activando la crisis del subjetivismo logocéntrico, antropocéntrico y eurocéntrico. El reenvío al *otro* es la condición de cada identidad, y solo esta relación instituye la presunta autotransparencia.

Coincidimos con Maurizio Ferraris (2003) en que el modo de pensar de hoy en día es el resultado de una tradición milenaria que Derrida cuestiona, pues para él la filosofía actúa para desmontar y reconstruir las formas que condicionan nuestra manera de vivir.

En realidad, se trata de una actitud filosófica que consideramos que ya forma parte de la literatura actual, cuyo estudio se puede convertir en una herramienta útil para entender el pasado y el presente. Siguiendo a Romano Luperini (2018), la enseñanza de la literatura contemporánea hoy debe remitirse no solo a un enfoque retórico, filológico y erudito, sino también hermenéutico, histórico-cultural, temático y antropológico. De conformidad con el pensamiento de Derrida de los últimos años, *ese desmontar y deconstruir* está movido por un deseo de justicia, el cual, a través de la crítica de la estructura política y jurídica de Occidente, tiene una función práctica, más que abstracta, mostrando atención por la ética (Ferraris: 2010), tal como acontece en la obra de Rosa Montero.

De hecho, si estudiamos la obra de Rosa Montero, podemos constatar que resulta muy evidente su carácter derridiano: ayuda a comprender los importantes cambios sociales que acontecieron en el mundo occidental en el siglo xx y xxi, al tiempo que deconstruye los cánones literarios impuestos por la tradición y el pensamiento machista, no solo por los temas abordados, sino también por los géneros empleados. Este planteamiento, a nuestro modo de ver, es una de las razones que permitió a la autora afirmarse ante el gran público.

LA APORTACIÓN DE ROSA MONTERO

Rosa Montero ha sido, desde los años setenta hasta la fecha actual, una de las escritoras más relevantes a la hora de abordar el tema de la mujer y de la igualdad

de género (Servén Díez: 2000). Y lo ha hecho de forma abiertamente crítica y feminista, denunciando las desigualdades sociales desde una actitud comprometida, como señala Pilar Nieva de la Paz, quien añade que la autora «plantea en un texto próximo a las técnicas del *New Journalism* americano aspectos tan diversos como la precaria formación recibida por las mujeres, cargada de prejuicios limitadores, la falta de libertad en que habían desarrollado sus vidas, por el sucesivo sometimiento a la autoridad paterna, primero, y a la marital después» (2009, p. 112).

Considerando su amplia producción literaria –que abraza géneros narrativos que van del periodístico a la ficción y a lo ensayístico, pasando por la redacción de guiones para series de televisión y documentales–, haremos referencia para nuestro análisis solo a tres obras que documentan los cambios de la condición social de la mujer en los últimos cuarenta años, así como su propia lucha hacia la igualdad de género: *Crónica del desamor* (1979), *Historias de mujeres* (1995)⁴⁵ y *La carne* (2006). Rosa Montero logró un éxito arrollador al desmontar los cánones tradicionales hablando de mujeres en los años de la Transición tanto en su actividad como periodista en *El País*, en 1978, como con su primera novela, en que mezcló el género periodístico con el de la ficción literaria.

Vanessa Knights (1999) ha señalado que uno de los propósitos que persigue Montero en la novela realista testimonial *Crónica del desamor* es resaltar las reivindicaciones feministas que se afirmaron en los años de la Transición española, y la consecuente construcción de una nueva identidad femenina en el país. Por su parte, Escudero Rodríguez (2005) ha hecho notar que la temática sobre la condición de la mujer no se debería enmarcar exclusivamente dentro del pensamiento feminista, sino en una perspectiva mucho más amplia, centrada en el análisis y en la crítica de los mecanismos de poder ideológico, político, religioso y patriarcal que, inevitablemente, condicionan al ser humano y que le impiden alcanzar su plenitud como persona.

La voz narradora de esta obra es la de Ana, una joven madre soltera que intenta afianzarse como periodista. A través de su propia experiencia y de la de otras mujeres de clase media burguesa que encuentra en su camino vital, plantea de forma testimonial todos los aspectos defendidos por el movimiento feminista español. En esta narración no solo aborda el tema del respeto hacia la maternidad fuera del matrimonio, sino también el cuestionamiento del discurso patriarcal, los roles impuestos a la mujer por la tradición, el acoso sexual en el trabajo, la violencia psíquica y sexual, la necesidad de métodos mejores de contracepción, la práctica de abortos clandestinos y su legalización, entre otros. Estos asuntos, abordados simultáneamente en sus artículos de *El País* y *El País Semanal* desde un marco ideológico de la izquierda feminista, se proponen de nuevo en esta obra en el marco de la ficción literaria.

⁴⁵ Para las obras *Crónica del desamor* e *Historias de mujeres*, se hará referencia, respectivamente, a las ediciones de 2009 y 2018.

A través de la palabra escrita, Montero lucha por alcanzar la igualdad de la condición de la mujer en el ámbito social, en la escena política, educativa, económica y cultural. *Crónica del desamor*, publicada tan solo un año después de la Constitución de 1978, dio cuenta de la necesidad de cambiar ciertos hábitos políticos y sociales para que las españolas pudieran lograr su nueva identidad social y humana. No falta en esta obra una reflexión sobre el período histórico de la Transición, ni una crítica hacia la expansión incontrolada del capitalismo. A todo ello se suma un análisis de sus propias circunstancias personales –por ejemplo, las dificultades de mantener las relaciones de pareja debido a la falta de comunicación o al fracaso provocado por la rutina amorosa– y una serie de reflexiones existenciales sobre lo trascendente y lo inexorable del paso del tiempo, con los cambios que provoca en las distintas etapas de la vida, así como el miedo a la soledad (Escudero: 2005, pp. 15-21).

La narración de estas preocupaciones de la época, a través de Ana y de sus amigas, se desarrolla en la ciudad de Madrid. El estilo es coloquial y responde a un renovado interés en la literatura por el realismo social. Las mujeres de esta novela-reportaje han sido testigos de los cambios acaecidos en España a finales del franquismo y, a través de su experiencia personal y de sus recuerdos, enfrentan al lector con los acontecimientos convulsos de aquella época, como las luchas anti-franquistas o las acciones terroristas de ETA.

Las jóvenes protagonistas de la novela rompen el esquema de la identidad tradicional femenina con su reyerta por la democracia y la afirmación de sus derechos. Montero nos presenta la ruptura entre las mujeres de la nueva generación y sus antepasadas. Ana, madre soltera, comparte esta experiencia con Candela, psiquiatra de profesión con dos hijos de relaciones diferentes, y con Julieta, madre de cuarenta años abandonada por su marido por una más joven. A este coro de mujeres se une la Pulga, separada y sin hijos, que trabaja en las relaciones públicas.

La maternidad no es ni glorificada ni desmitificada por estas mujeres que combaten el acoso sexual en el trabajo o la discriminación general por ser madres solteras. Ellas quieren afirmar la *diferencia*, lograr la igualdad de derechos laborales y salariales, anticipando así la batalla de 1986 por la abolición de los llamados *techos de cristal*. A estas jóvenes se contraponen las señoras mayores y abnegadas que han aceptado con resignación su condición y su rol en el seno de la estructura patriarcal. A este respecto, convenimos con Pilar Nieva de la Paz (2009) que las experiencias vitales de estas chicas luchadoras, que viajan, beben, salen de fiesta, viven libremente su propia sexualidad y crían a su descendencia sin tener una pareja estable, no se parecen en nada a las de sus madres y abuelas.

Precisamente la falta de modelos de referencia establece la necesidad de una *comunicación femenina* y de apoyo mutuo. Esta termina por constituir una solidaridad femenina generacional, que les permite enfrentarse con el desconcierto generado por los cambios radicales acaecidos en aquellos años: estas jóvenes representan

la generación luchadora que ha abierto el camino para el alcance de la igualdad de los derechos entre mujeres y hombres de los que disfrutamos en la fecha actual (Nieva: 2009).

En este punto es interesante señalar la historia editorial del libro. *Crónica* fue la primera novela de ficción de la editorial Debate y se volvió a publicar treinta años después con un prólogo escrito por la propia autora en el que expone las razones que la impelieron a escribir esta novela:

Ahora me conmueve de algún modo ver el título ahí. Al principio de la lista: es como contemplar una vieja foto del pasado. A decir la verdad, creo que toda la novela es justamente eso, una fotografía de los años setenta. Escribí este libro con todo mi cuidado, con inmenso esfuerzo y lo mejor que pude, pero me parece que podía poco. La narrativa es un género de madurez y esta es sin duda una novela juvenil, a la que además no creo me ayudara mucho esa especie de pie forzado con que fue escrita, la intención primera de hacer un libro más o menos feminista, sobre la vida de las mujeres, algo a lo que nadie me obligaba pero que de alguna manera pesó sobre mis hombros como una especie de imperativo fantasmal. Siempre he sido muy ambiciosa literariamente, siempre he creído que podía aprender a escribir mejor, y cuando saqué este libro sabía lo lejano que quedaba de mis sueños. De ahí el título. Lo llamé *Crónica* porque ni siquiera me atrevía a llamarlo novela. (Montero: 2009, pp. 10-11)

A todo ello se unen otros asuntos desde una perspectiva femenina que preocupan al ser humano y que serán el hilo conductor de su obra, como la búsqueda del amor pasional y del amor cómplice, la maternidad, el miedo a la vejez y a la muerte, la soledad y el poder de la creación literaria.

Importante es también la *distancia* que establece con su obra, que, en nuestra opinión, corresponde al pensamiento que Derrida defiende sobre el autor y la escritura. Según palabras de la propia autora:

Entonces empecé a pensar que el libro tenía su propia vida al margen de mí. Que la novela quizá formara parte de la biografía de muchas personas, de su juventud, de un momento histórico en este país. [...] *Crónica del desamor* no fue una novela autobiográfica: no puedes poner nombre y apellidos a los personajes ni fechar los acontecimientos, que son imaginarios. Pero sí pegada a una realidad generacional. Un retrato en directo de aquellos años ardientes de la Transición. (p. 12)

El propio título advierte que se trata de una crónica y remite a temas como la España machista, las dificultades de la mujer para afirmarse en el ámbito laboral –hasta el final de la dictadura era de dominio exclusivo del hombre–, el cambio político, la crítica a la economía capitalista y a su idea de progreso, la educación femenina, las relaciones de pareja, la maternidad, el amor y el desamor, el paso del tiempo y la muerte. Todo ello se puede adscribir a un proyecto narrativo común

por parte de la autora, tal como señala Escudero (2005), que es evidente a lo largo de toda su narrativa y sobre todo en la novela *La carne* (2016).

La carne pertenece a la plenitud literaria de la autora, donde explora temas aún no aceptados por la sociedad del siglo XXI, aún impregnada de machismo. Relata la pasión de Soledad, entrada en años, hacia un hombre mucho más joven y aborda el tema de la prostitución masculina, de las citas a ciegas por internet y de las convenciones sociales con respecto al tema de la maternidad. El estigma social de la protagonista por no ser madre y por tener un joven amante se hace evidente en los siguientes fragmentos:

Diana se colgó del cuello de Soledad con un grito: –Ah el otro día te vi en la ópera con tu hijo –dijo exultante. –No es mi hijo –respondió, y para su horror advirtió que se estaba ruborizando. Los demás miraron con curiosidad, una mirada que se parecía mucho a una pregunta. He contestado demasiado de prisa, pensó Soledad; tendría que haber dicho, ¿mi hijo?, como si no cayera, tendría que haber disimulado. Enrojeció un poco más. Estoy montando un número, se dijo, me estoy delatando. [...] –Era... un amigo –dijo al fin, con poquísima convicción. –Pues vaya amigos tienes, querida, a ver si los presentas, ¡era guapísimo! Un poco joven, claro, un yogurín, por eso pensé que era tu hijo. Pero espectacular –remachó Diana. [...] –¿Tú tienes hijos, Soledad? –le preguntó Marita. Oh, no. Y ahora esto. [...] Odiaba que le plantearan esa cuestión, porque cuando respondía no, ese no tan irreversible ya a su edad, ese no que significaba no solo que no tenía hijos, sino que ya no los tendría jamás y por consiguiente tampoco tendría nietos; ese no que le marcaba como mujer no madre y que la lanzaba a la playa de los desheredados, como un resto sucio de tormenta marina, porque los prejuicios sociales eran inamovibles en este punto y toda hembra sin hijos seguía siendo vista como una rareza, una tragedia, una mujer incompleta, media persona. (Montero: 2016, pp. 105-107)

A ello añade referencias, en el marco de la ficción literaria, a hechos de la crónica social como la violencia y el miedo generado por las mafias rusas y chinas, o el problema de la inmigración clandestina. Menciona a intelectuales del pasado, ella misma irrumpe a lo largo de la narración para enfrentarse con su protagonista y hace referencias a sus obras literarias, tales como *Crónica del desamor*; de hecho, la discreta presencia, desde las primeras líneas, de otra Ana, también joven madre soltera, periodista y escritora, evoca inevitablemente a su *opera prima*. Ana pide ayuda a Soledad para superar unas cuantas dificultades económicas causadas esta vez no por la Transición, sino por la crisis económica y laboral, que «había dejado heridas muy hondas» (p. 35).

La relación entre Ana y Soledad es controvertida: es verdad que esta ayuda a aquella económicamente y le sugiere un título eficaz para su primer libro, pero al mismo tiempo experimenta envidia hacia esta mujer que representa la juventud y la capacidad de utilizar su propio poder creador como escritora y tal vez como

madre. *Juventud y creación* articulan temas existenciales, como el paso del tiempo y el poder de la creación para superar el miedo a la muerte, que constituyen el hilo conductor de la narrativa de Montero y que, según Escudero, pertenecen a la «tragedia del ser» (2005, p. 35).

Otra obra propia mencionada a lo largo de *La carne* es *Historias de mujeres*, un libro de biografías de heroínas escrito en 1995. Montero en su novela hace referencia a algunas de ellas y destaca el caso de María Lejárraga, maestra que por la noche escribía las obras que firmaba luego su marido Gregorio Martínez Sierra, quien logró ser famoso como dramaturgo gracias a su esposa. María Lejárraga fue una mujer víctima del machismo que supo utilizar su posición para denunciar la difícil condición de la mujer ya a partir del comienzo del siglo xx:

Lejárraga a partir de 1917 empezó a escribir artículos, conferencias y libros feministas, todos con la firma de su marido. [...] empezó a utilizar a Gregorio como un muñeco de ventríloco para denunciar la injusticia de la que él mismo se estaba aprovechando. Las mujeres callan porque, aleccionadas por la religión, creen firmemente que la resignación es virtud. Callan por miedo a la violencia del hombre, callan por costumbre de sumisión; callan porque a fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener alma de esclavas. (Montero: 2016, p. 116)

Montero vuelve, por tanto, a mencionar a estas mujeres de la Historia, en parte desconocidas, que fueron las pioneras en la lucha de la igualdad de género. Según las palabras de la propia autora, este libro no pretendía ser «un catálogo hagiográfico de mujeres perfectas» (Montero: 2015) sino presentar distintas facetas de mujeres perversas y terribles como Laura Riding o Aurora Rodríguez, hasta llegar a la admirable pensadora Simone de Beauvoir, que también ocultaba ciertos lados oscuros.

Solo al comienzo de la nueva centuria, la biografía de personajes femeninos del pasado se ha convertido en una herramienta recurrente entre las escritoras contemporáneas para tratar la condición de la mujer⁴⁶. De hecho, cuando Montero escribió su libro de biografías femeninas en los años noventa, a las editoriales no les interesaba mucho este género narrativo. A pesar de ello, *Historias de mujeres* tuvo un gran éxito de público por la originalidad del tema abordado y se le considera un clásico de la literatura feminista española que se puede adscribir a la causa

⁴⁶ Piénsese en Julia Kristeva, que escribió la trilogía de *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*, *Hanna Arendt (I)*, *Melanie Klein (II)*, *Colette (III)*, publicada por la editorial Fayard entre 1999 y 2002, en la que se aborda la personalidad de la filósofa alemana Hannah Arendt, la psicoanalista austriaca Melanie Klein y la escritora y actriz francesa Colette; o en Cristina Fernández Cubas que quiso escribir un ensayo sobre Emilia Pardo Bazán (2001) resaltando la personalidad singular y sorprendente de esta autora que abrió nuevos caminos desafiando las convenciones y haciendo en su propia vida y en literatura lo que creía conveniente y que durante décadas había sido parcialmente estudiada en los cursos de literatura en los colegios.

antisexista. Por esta razón, en 2018 salió una nueva edición ampliada, con el título *Nosotras. Historia de mujeres y algo más*, con la biografía de noventa mujeres en cuyo prólogo Montero nos explica cómo en los últimos veinte años se ha ido afianzando la tendencia a *rescatar* la visibilidad de las mujeres, que nos lleva inevitablemente a una actualización de la Historia y a valorar los hechos históricos no solo según una perspectiva masculina, sino también femenina.

Sin duda esta labor de recuperación casi arqueológica de las olvidadas es importantísima, porque necesitamos modelos reales, necesitamos saber que la vida no fue ni es como nos la han contado. «Hay una historia que no está en la historia y que solo se puede rescatar aguzando el oído y escuchando el susurro de las mujeres», digo en el prólogo original de *Historias de mujeres*, incluido en este volumen. De manera que ya en 1995 yo era consciente de que nos habían escamoteado una buena parte de la realidad. Pero me quedé muy corta en mis apreciaciones; no fui capaz de calcular el volumen de la tergiversación y del ocultamiento que hemos sufrido. La porción invisible del iceberg de mujeres silenciadas empieza a emerger ahora, y tiene unas dimensiones colosales. (Montero: 2018, p. 5)

En una entrevista con Inés Martín Rodrigo (2018), Rosa Montero reconoce que también las mujeres son víctimas de su propia educación sexista: «siempre hemos tenido que empezar de cero, y eso es terrible, porque la cultura es una trenza, un testigo que nos vamos pasando y la sociedad nos ha robado a las mujeres ese testigo». La autora resalta que ha sido importante que hayamos tenido delante de nosotras a estas «titanas» que nos han enseñado a alcanzar nuestra propia libertad. La Historia que nos han enseñado ha ocultado muchos datos, como que el primer texto literario firmado fue escrito por una mujer, una princesa mesopotámica, Enheduanna, en el año 2300 a. C., que, además, hizo las primeras anotaciones astronómicas y musicales existentes. Todas estas reivindicaciones deben incluir a los hombres, porque el feminismo no es una cuestión únicamente de mujeres: «durante la Transición, hablabas de un tema feminista y todos empezaban a mirar para otro lado. Hoy eso está cambiando. El feminismo consiste en *deconstruir* una construcción ideológica sexista milenaria. Para que el progreso siga, hay que empujar» (*ibidem*).

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este punto de análisis, podemos llegar a la conclusión de que para seguir alcanzando la igualdad de género hay que seguir *empujando*. Un método eficaz es el saber transmitido a través de la educación, tal como resaltan los trabajos de Ana López-Navajas (2012; 2014a; 2014b): el desconocimiento del acervo cultural, científico e histórico de las mujeres y su exclusión del sistema educativo convierten a este en correa de transmisión de las desigualdades. Esta profesora, citada por

la propia Montero en el prólogo de *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*, está cumpliendo «una labor monumental y épica que puede cambiar, en efecto, nuestra noción del mundo» (Montero: 2018, p. 5). De hecho, López-Navajas, después de años de estudios que demostraron la falta de referencia de referentes femeninos en los libros escolares, está preparando una base de datos que facilite la inclusión de mujeres en los manuales y nos permita cambiar la visión del pasado e inevitablemente de nuestro presente. En este sentido, el estudio de autoras como Rosa Montero en institutos y universidades puede ser una herramienta potentísima para denunciar las desigualdades entre géneros y promover el empoderamiento femenino, lucha que debe unir a hombres y mujeres.

El análisis de la biografía y de la obra de la referida autora nos conduce a resaltar su empeño ético como periodista y escritora para conseguir una sociedad donde dominen valores como la solidaridad, la justicia y la tolerancia, de donde nace su denuncia contra el patriarcado y el machismo, y su atención a la esfera personal y social de la mujer. Partidaria de los principios democráticos, ha apoyado la causa de marginados, inmigrantes y explotados, y ha cuestionado la violación de los derechos humanos, el racismo, la guerra, los abusos a personas y animales, y el capitalismo extremo.

Así, se continúa con la labor de pensadoras feministas como Luce Irigaray, Kate Millet o Julia Kristeva, que se apoyaron en las teorías de Derrida y deconstruyeron la metafísica y el discurso falocéntrico, criticando la imagen tradicional que el hombre había otorgado a la mujer a fin de resaltar todo aquello que va más allá del modelo preestablecido sin plantear una nueva identidad femenina. Montero, partiendo de esta deconstrucción de modelos patriarcales, llega a presentarnos una nueva identidad femenina, una mujer *superviviente*, centrada en el poder de la palabra, el valor y el empeño ético y social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUSS, Elisabeth. *The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Santafé de Bogotá: Anthropos, 1994.
- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier. *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. *Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Omega, 2001.
- FERRARIS, Maurizio. *Introduzione a Derrida*. Bari: La Terza, 2003.
- FERRARIS, Maurizio. *Ricostruire la Decostruzione*. Milano: Bompiani, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *La cura di se. Storia della sessualità. Vol. III*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità. Vol. II*. Milano: Feltrinelli, 2014.

- GASCÓN VERA, Elena. «La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el posmodernismo español». En un *Mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*. Madrid: Pliegos, 1992, pp. 39-59.
- KNIGHTS, Vanessa. *The Search of Identity in the Narrative of Rosa Montero*. New York: Edwin Mellen Press, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Colette. Vita d'una donna*. Roma: Donzelli, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Hannah Arendt. La vita, le parole*. Roma: Donzelli, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Melanie Klein. La madre, la follia*. Roma: Donzelli, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. *Autobiographie et langage*. Paris: Sevie, 1975.
- LÓPEZ NAVAJAS, Ana. «Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada». *Revista de Educación*, 2014a, 363, pp. 282-308 [en línea] <<http://www.revistaeducacion.mec.es/>> [1 julio 2019].
- LÓPEZ NAVAJAS, Ana. «El desconocimiento de la tradición literaria femenina y su repercusión en la falta de autoridad social de las mujeres». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 2012, 17, pp. 27-40.
- LÓPEZ NAVAJAS, Ana. «Las escritoras ausentes en los manuales: propuestas para su inclusión». *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 2014b, 26, pp. 217-240.
- LUPERINI, Romano. *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*. Roma: Carocci, 2018.
- MARTÍN RODRIGO, Inés. «Rosa Montero: Las mujeres siempre hemos tenido que empezar de cero». *ABC*, 30 de mayo de 2018 [en línea] <https://www.abc.es/cultura/libros/abci-rosa-montero-mujeres-siempre-hemos-tenido-empezar-cero-201805300211_noticia.html> [1 julio 2019].
- MONTERO, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- MONTERO, Rosa. *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- MONTERO, Rosa. *La carne*. Madrid: Alfaguara, 2016.
- MONTERO, Rosa. *La función Delta*. Barcelona: Debate, 1981.
- MONTERO, Rosa. *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*. Madrid: Alfaguara, 2018.
- MONTERO, Rosa. *Tè trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- NAVAJAS, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona, 1996.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. «La evolución de los roles de género, en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social». En *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Ámsterdam/New York: Rodopi, 2009, pp. 10-19.
- POSADA KUBISSA, Luisa. «El 'género' Foucault y algunas tensiones feministas». *Estudios de Filosofía*, 52, 2015, pp. 29-43 <<https://doi.org/10.17533/udea.ef.n52a03>>.
- PRIETO DE PAULA, Ángel, y Mar LANGA PIZARRO. *Manual de literatura española actual*. Madrid: Castalia, 2007.
- RUSSO, Lucía. *El yo femenino y su entorno en la literatura italiana española e italiana a finales del siglo XX y el siglo XXI*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2019.

- SERVÉN DÍEZ, María del Carmen. «Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo xx: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero». En VILLALBA ÁLVAREZ, Marina (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario en el siglo xx*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 201-210.
- SUBIRATS, Eduardo. «Postmodern Modernity, or the Transition as Spectacle». *España Contemporánea*, 2005, 18, 2, pp. 31-46.

¿Un libro sobre mujeres escrito por mujeres? En *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*, doce autoras y un autor de distintos continentes diseccionan, con perspectiva de género, la obra de otras tantas escritoras españolas e hispanoamericanas relativamente actuales, aunque también, en dos ocasiones, textos y personajes femeninos creados por sendos escritores varones, tan diferentes entre ellos como lo son Antonio Gala y Pablo Simonetti. Entre las escritoras analizadas, se incluyen algunas emergentes, que están alcanzando prestigio en los últimos años, junto con otras que ya consolidaron renombre internacional en el siglo XX o en lo que llevamos del XXI: María Zambrano, Esther Tusquets, Alfonsina Storni, Montserrat Roig, Elena Poniatowska, Rosa Montero, Ana Merino, Carmen Martín Gaité, Rebeca Lane, Beatriz Guido, Rosario Castellanos, Nellie Campobello y Odette Alonso son las poetas, novelistas y ensayistas —algunas también dramaturgas, cuentistas, filósofas e, incluso, cantautoras— a las que se dedican los capítulos. Concretamente, las tres secciones en que se divide el volumen abordan las relaciones entre la identidad y lo *otro* en sus obras, aspectos como la vivencia del espacio, el cuerpo, la sexualidad, la maternidad y la infancia, así como el compromiso y la amplitud del sujeto. Esta renovada revisión del canon pretende contribuir a la educación literaria aportando una nueva mirada sobre la literatura desde el punto de vista de la identidad femenina, sin renunciar a aceptar sus singularidades.



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

ISBN: 978-84-1311-602-0



9 788413 116020