



REVISTA DE ESCRITORAS IBÉRICAS

Volumen 7

2019

Edita: UNED

<http://revistas.uned.es/index.php/REI>

Dirección: Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio

Secretaría: María Martos Pérez y Raquel García-Pascual

Editora adjunta: Gabriela Martínez Pérez

Maquetación: Gabriela Martínez Pérez

©Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid 2019

ISSN: 2340-9029 DOI: 10.5944/rei.vol.7.2019

©Imagen de cubierta y logo Carlos Pan

Las editoras agradecen a Anne J. Cruz su contribución al cuidado de los textos en inglés.

La Revista de escritoras ibéricas está dedicada al estudio de las escritoras de la Península Ibérica de cualquier época y bajo cualquier presupuesto metodológico riguroso. Publicación electrónica con revisión por pares doble ciego. Los lectores pueden descargar, reproducir, distribuir, imprimir, realizar búsquedas y establecer enlaces a sus artículos sin previa autorización de los editores de la revista o de los autores de los textos, siempre con la debida consideración a la cita y el uso del copyright científico.

A Revista de Escritoras Ibéricas é dedicada ao estudo das escritoras da Península Ibérica de todas as épocas, de acordo com todos os pressupostos metodológicos rigorosos. Os artigos serão submetidos a um sistema prévio de avaliação por pares (peer review) . Os leitores podem descarregar, reproduzir, distribuir, imprimir os seus artigos, bem como realizar buscas e estabelecer ligações para os seus artigos sem prévia autorização dos editores da revista ou dos autores dos textos, sempre prestando a devida atenção ao mecanismo da citação e ao respeito pelo copyright científico.

Consejo científico de la revista.

Vanda Anastacio, Universidade de Lisboa; Mercedes Arriaga, Universidad de Sevilla; Tobias Brandenberger, Georg-August-Universität Göttingen; Anna Caballé, Universidad de Barcelona; Anabela Couto, UNIDCOM/IADE - Unidade de Investigação em Design e Comunicação/ Instituto de Arte e Decoração; Anne J. Cruz, University of Miami; Ángela Ena Bordonada, Universidad Complutense de Madrid; Teresa Ferrer Valls, Universitat de València; Anna Klobucka, Univ. Massachussets Darmouth; Constância Lima Duarte, Universidade de Minas Gerais; Paula Morão, Universidade de Lisboa; Miguel Ángel Pérez Priego, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; José Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED; Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Constance Sullivan, University of Minnesota; Elías Torres, Universidade de Santiago de Compostela; Inmaculada Urzainqui, Universidad de Oviedo; Francisca Vilches de Frutos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ÍNDICE

Artículos

- 11 Testimonio y compromiso: una visión diferencial en la literatura española contemporánea. Presentación de la editora del monográfico
Francisca Vilches-de Frutos
- 25 Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil
Inmaculada Plaza-Agudo
- 55 Autobiografía, política y escritura: *Mis primeros cuarenta años*, de Federica Montseny
Pilar Nieva-de la Paz
- 85 Literatura testimonial y perspectiva de género: en torno a *Bibiana* (1963) y *Celda común* (1996), de Dolores Medio
María del Carmen Alfonso García

- 115 El exilio en dos novelas de María Dolores Boixadós
Juan Rodríguez
- 153 Angélica Liddell y su *A de Artista*: una revisión crítica de *La letra escarlata*
Julio E. Checa Puerta
- 187 Acerca del condicionamiento socioeconómico de la locura: Lluïcia Ramis y otras narradoras actuales
Cristina Sanz Ruiz
- 209 Teatro comunitario y testimonio en la escena española: *Fuegos* (2017), de Lola Blasco y La Nave
Luisa García-Manso
- 237 *Hortus conclusus*: tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde
Raquel Fernández Menéndez
- 261 Rocq Morris, pseudónimo de Mercedes Ballesteros: sus novelas policíacas de quiosco
Alberto García-Aguilar
- 291 Deseo *queer* y masculinidad en la novela *Deseo, placer* de Beatriz Gimeno
Luis León Prieto

Reseñas

- 321 María Martos y Julio Neira (coords.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Madrid: UNED, 2018.
Ambra Cimardi
- 325 Sanmartín Bastida, Rebeca y María Victoria Curto Hernández, *El "Libro de la oración" de María de Santo Domingo. Estudio y Edición*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2019.
M. Mar Cortés Timoner
- 328 Lejárraga, María de la O (María Martínez Sierra), *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista*, ed. de Juan Aguilera Sastre. Sevilla: Renacimiento, 2019.
Ángeles Ezama Gil
- 333 Lewandowska, Julia, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2019.
María Luengo Balbás

- 340 Atienza López, Ángela (ed.), *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII*, Madrid: Sílex Ediciones, 2018.

Laura Oliva Esteban

- 347 Paula Almeida Mendes, *Paradigmas de papel: a escrita e a edição de “vidas” de santos e “vidas” devotas em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Porto: CITCEM, 2017.

Rosa María Sánchez Sánchez

ARTÍCULOS

TESTIMONIO Y COMPROMISO:
UNA VISIÓN DIFERENCIAL EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
PRESENTACIÓN DE LA EDITORA DEL MONOGRÁFICO

FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. CCHS-ILLA
francisca.vilches@cchs.csic.es

RESUMEN: Testimonio y compromiso van unidos en el discurso literario de las escritoras tratadas en este volumen: Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), Federica Montseny (1905-1994), Dolores Medio (1911-1996), María Dolores Boixadós (1917-2008), Marta Sanz (1967), Angélica Liddell (1968), Lluçia Ramis (1977), Elvira Navarro (1978) y Lola Blasco (1983). En el caso de los cuatro primeras, su juventud y madurez transcurrieron durante los años que precedieron a la proclamación de la Segunda República (1931), el estallido de la Guerra Civil (1936) y la dictadura militar impuesta en 1939, un período de cambios políticos y sociales importantes que implicaron, entre otras consecuencias, la necesidad de exiliarse al acabar la contienda o sobrevivir en ese exilio interior al que se vieron abocadas durante el franquismo las personas afines a los valores republicanos. En el caso de las autoras más jóvenes, sus vivencias de niñez, juventud y madurez se desarrollan ya en un país que eligió la democracia como régimen político tras la aprobación de la Constitución de 1978. Pero, sin olvidar los exilios de sus predecesoras, reaccionan ante otros éxodos provocados por las guerras y regímenes dictatoriales acontecidos en otros lugares del planeta, la crisis ocasionada por un sistema económico en vías de agotamiento y los problemas y limitaciones derivados de la diversidad funcional y de género. Poemas, una autobiografía, novelas, ensayos periodísticos, textos teatrales y *performances* son los cauces genéricos elegidos para transmitir sus experiencias de mujeres que han transitado la esfera pública.

PALABRAS CLAVE: Escritoras hispánicas contemporáneas, literatura, testimonio y compromiso.

TESTIMONY AND COMMITMENT: A Differential Perspective in Contemporary Spanish Literature

ABSTRACT: Testimony and commitment come together in the literary discourse of the women writers studied in this issue: Lucía Sánchez Saornil, Federica Montseny, Dolores Medio, María Dolores Boixadós, Marta Sanz, Angélica Liddell, Lluçia Rais, Elvira Navarro, and Lola Blasco. The first four spent their youth and maturity in a period of strong political and social changes (1931-1939) that brought, among other consequences, their exile after the Spanish Civil War and their hard survival under an inner exile that was almost compulsory for people of Republican values under Francoism. In contrast, the younger women writers' life experiences occurred in a Spain that chose a democratic political regime in 1978. Without forgetting the exile suffered by their predecessors, they reacted against other exodus provoked by dictatorial regimes and wars taking place all over the world, the crisis caused by an exhausted economic system, and the problems and limitations brought on by the lack of gender diversity. The women authors' poems, autobiographies, novels, journalistic essays, plays, and performances reveal not only their personal experiences, as we can observe in the analyses presented in this issue by outstanding specialists, but also the defense of ethical politics based on justice, liberty, and respect for diversity; a vision that undoubtedly offers a new perspective of women's agency in the public sphere.

KEYWORDS: Contemporary hispanic women writers; literature, testimony and commitment.

Testimonio y compromiso van unidos en el discurso literario de las escritoras tratadas en este volumen: Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), Federica Montseny (1905-1994), Dolores Medio (1911-1996), María Dolores Boixadós (1917-2008), Marta Sanz (1967), Angélica Liddell (1968), Lluçia Ramis (1977), Elvira Navarro (1978) y Lola Blasco (1983). En el caso de los cuatro primeras, su juventud y madurez transcurrieron durante los años que precedieron a la proclamación de la Segunda

República (1931), el estallido de la Guerra Civil (1936) y la dictadura militar impuesta en 1939, un período de cambios políticos y sociales importantes que implicaron, entre otras consecuencias, la necesidad de exiliarse al acabar la contienda o sobrevivir en ese exilio interior al que se vieron abocadas durante el franquismo las personas afines a los valores republicanos. En el caso de las autoras más jóvenes, sus vivencias de niñez, juventud y madurez se desarrollan ya en un país que eligió la democracia como régimen político tras la aprobación de la Constitución de 1978. Pero, sin olvidar los exilios de sus predecesoras, reaccionan ante otros éxodos provocados por las guerras y regímenes dictatoriales acontecidos en otros lugares del planeta, la crisis ocasionada por un sistema económico en vías de agotamiento y los problemas y limitaciones derivados de la diversidad funcional y de género. Poemas, una autobiografía, novelas, ensayos periodísticos, textos teatrales y *performances* son los cauces genéricos elegidos para transmitir sus experiencias de mujeres que han transitado la esfera pública en distintos períodos de la historia española contemporánea y defender una ética política basada en la justicia, la libertad y el respeto por la diversidad (Hartwig, 2017). El análisis de la manera en la que estas autoras han reflejado los principales hechos políticos y sociales, así como su imbricación con el cambio es fundamental para conocer la evolución del proceso de construcción de la identidad colectiva española durante el siglo XX y las dos primeras décadas del XXI. Como señaló Manuel Tuñón de Lara en su *Metodología de la historia social de España*, la “historia de la literatura nos aporta, a veces, el testimonio irremplazable y, casi siempre, una fuente de conocimiento para la vida cotidiana y las mentalidades” (1974: 128), una observación con la que coincidió Garasa, quien dio un paso más al escribir: “No debe olvidarse, por otra parte, que la relación literatura-sociedad es mutua y que si lo social influye sobre la producción literaria, no es menos cierto que la literatura influye sobre la sociedad” (1973: 13).

Los artículos incluidos en este volumen sobre los poemas de Lucía Sánchez Saornil y la autobiografía de Federica Montseny permiten vislumbrar las profundas transformaciones del tejido social durante los años que precedieron a la Guerra Civil y las consecuencias de su desenlace para sus protagonistas femeninas. No puede entenderse la producción

literaria y escénica del período sin profundizar en el compromiso de un sector amplio de la intelectualidad española con los valores políticos y culturales de la Segunda República, cuya idoneidad y legalidad fue sostenida incluso en años posteriores a la finalización del conflicto bélico, cuando todavía seguía presente la posibilidad del “retorno” tras la caída del fascismo en Europa. Así, el camino recorrido por Lucía Sánchez Saornil desde el ultraísmo hasta la literatura de denuncia es representativo del emprendido por otras tantas figuras de la cultura española ante el giro que fueron tomando los acontecimientos. Si al comienzo de la década de los veinte el reto estaba en la ruptura con los modelos expresivos precedentes, conforme van transcurriendo los años fue imponiéndose la consideración de que la verdadera vanguardia radicaba en el compromiso del intelectual con el cambio político y social como señaló José Díaz Fernández en *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (1930), un libro clave para comprender estas cuestiones. La crisis de valores y el escepticismo que parecían haberse adueñado de la sociedad española debían ser sustituidos por un *nuevo romanticismo* que generara la ilusión de alcanzar una sociedad más justa, igualitaria y pacífica. Pero conviene recordar también los importantes cambios en los modelos de identidad femenina que supusieron, sobre todo, la incorporación de las mujeres a puestos laborales reservados hasta el momento a los varones, su mayor acceso a la educación y la concesión del sufragio activo y pasivo, que posibilitó la presencia de mujeres en el Congreso como diputadas. Como Matilde de la Torre (1864-1946), María de la O Lejárraga (1874-1974), Isabel de Oyarzábal (1878-1974), Margarita Nelken (1894-1968) y M^a Teresa León (1903-1988), también Lucía Sánchez Saornil y Federica Montseny tuvieron una destacada militancia política en el espectro de la izquierda, desempeñaron cargos políticos y se movieron en los espacios del activismo asociacionista (Johnson y Zubiaurre, 2012), lo que sin duda influyó en la importancia concedida en sus creaciones a nuevos modelos de mujer alejados de los parámetros asociados a la condición femenina en una sociedad patriarcal como lo era la España de aquel entonces (Ena Bordonada, 2011). Es esta una vertiente del compromiso con el cambio social apenas tratada hasta estas dos últimas décadas en los ensayos destinados a analizar el fenómeno de la llamada “literatura social”.

La creación poética de Lucía Sánchez Saornil puede servir de ejemplo de este doble compromiso, pues, como apunta Inmaculada Plaza-Agudo, la poesía fue un género al que recurrieron con frecuencia las escritoras de la época por su accesibilidad y la posibilidad de cultivarlo en la intimidad. Ya desde sus primeros poemas se percibe ese interés por indagar en el proceso de construcción de la subjetividad femenina y de ofrecer modelos transgresores de feminidad en aspectos tan esenciales como la maternidad, las relaciones de pareja y la sexualidad. Destaca sin duda su incidencia en el amor como vínculo donde se evidencia la diferente socialización de hombres y mujeres: una meta y destino en sí mismo, lo que conlleva la incomunicación entre los sujetos. Sus poemas revelan una postura avanzada en torno a la consideración de la mujer, cuyo carácter “racional, pensante y autónomo” defiende y sobre el matrimonio, contra el que se manifiestan al coartar su libertad y realización, a la vez que apuntan, además, hacia otras posibles opciones sexuales, como el amor homosexual. No sorprende, pues, que dedique su *Romancero de Mujeres Libres* (1937) a subrayar el protagonismo femenino en el conflicto bélico de la Guerra Civil y presente una guía para las mujeres que suponga una mayor imbricación en el conflicto bélico. De ahí la presencia en la obra de mujeres del pueblo de gran valentía y fortaleza, en muchos casos ignorantes, como el que representa María Silva, nieta de uno de los Seisdedos que participó en el levantamiento de Casas Viejas.

Un objetivo semejante subyace en la autobiografía *Mis primeros cuarenta años* de Federica Montseny, donde se aprecia, además de la evolución de la vida política española, los términos en los que se produjo la progresiva incorporación de las mujeres al ejercicio de la política activa y su compromiso con los valores de igualdad y con la lucha antifascista, aspectos de gran interés a la hora de profundizar en los límites del género autobiográfico escrito por mujeres (Caballé, 2002). En efecto, Montseny, que fue la primera mujer ministra en España, con una dilatada vida literaria como autora de medio centenar de novelas escritas desde los años veinte, plasma el nuevo paradigma identitario de la mujer profesional en política y los celos que suscitaba, como pone de manifiesto Pilar Nieva-de la Paz. Editada como libro en 1987, aunque sus primeros capítulos fueron publicados en Toulouse en 1949, la obra presenta la “historia interna” de

la CNT desde su vinculación a ella y visibiliza la aportación ideológica y fáctica del anarquismo a la política española. Si bien es una crónica de gran interés para conocer los principales hechos, relaciones y debates entre los actantes de la política española del período de preguerra, Segunda República, Guerra Civil y exilio, su valor diferencial estriba en su deseo de mostrarse como protagonista y ejemplo de un nuevo modelo de mujer activa en política. De ahí la importancia prestada al modelo de educación alternativa recibida en el seno de su familia, los condicionamientos que para el ejercicio profesional tuvo la maternidad y la relevancia de promover nuevos roles de género, derivados de su trabajo como ministra y de las reformas legales y políticas llevadas a cabo por el Gobierno republicano. Como otras escritoras y políticas del período, presta una gran atención a reflejar las dificultades de la vida del exilio y la amargura experimentada tanto por las privaciones como por el desenlace de los acontecimientos.

Los términos del compromiso de las intelectuales españolas experimentan cambios a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, tras la constatación del reconocimiento político del régimen franquista por las principales organizaciones políticas mundiales. Son textos de denuncia que evidencian las transformaciones del tejido sociopolítico del país durante ese período y de manera especial en relación con la consideración de la mujer (Montejo Gurruchaga, 2012). Abordan la crueldad e intransigencia de un régimen en su castigo a los vencidos y propugnan la necesidad de organizarse para una mejor supervivencia bajo una dictadura militar, mientras llega una posible reconciliación que posibilite el retorno colectivo de las personas que emprendieron el exilio. Dolores Medio y María Dolores Boixadós son dos escritoras representativas de este período, también en su condición de nexo entre la España “peregrina” y los que permanecieron bajo la dictadura franquista. Aunque Boixadós optó finalmente por el exilio en Venezuela y Estados Unidos, ambas vivieron y desarrollaron parte de su creación literaria en la España franquista de la inmediata posguerra y convirtieron el exilio en temática de sus novelas. Sin embargo, a pesar de que llegaron a presentarse a premios tan significativos como el Nadal (1944), en el caso de Boixadós; o el Concha Espina (1945), Nadal (1952) y Sésamo (1967), en el caso de Dolores Medio, dos de las obras analizadas en este volumen no llegaron a publicarse hasta décadas posteriores a su escritura:

Aguas muertas (1944) de María Dolores Boixadós, en 1970, y *Celda común* (1963), de Dolores Medio, en 1996. No debe sorprender, puesto que son creaciones que muestran las nefastas consecuencias que el desenlace de la guerra tuvo para los vencidos (*Aguas muertas*) o el surgimiento de los primeros movimientos de oposición al régimen franquista (*Celda común*) (Sanz Villanueva, 2010).

Como ocurriera con sus predecesoras, la demanda de reconocimiento de los derechos de las mujeres está presente en las creaciones de Dolores Medio y María Dolores Boixadós, aunque los términos del discurso sean distintos, habida cuenta del cambio en la consideración de las mujeres durante el franquismo, sujetas a las estrictas normas morales del nacional-catolicismo. Resultan significativas en este sentido las dos obras analizadas en este volumen por Juan Rodríguez de María Dolores Boixadós, *Aguas muertas* y *Retorno*. En la primera, una recreación de un universo casi exclusivamente femenino, se apunta el deseo de libertad e independencia de unas jóvenes sujetas a unos estrictos comportamientos que alentaban la sumisión al varón y a las convenciones sociales con el matrimonio como objetivo vital; unos comportamientos muy alejados de las aspiraciones de las mujeres identificadas con los afanes emancipatorios de la Segunda República. Son jóvenes que necesitan decidir por sí mismas sobre su propio destino. En *Retorno* ofrece también el protagonismo a una mujer, la narradora de la primera línea narrativa, una exiliada que recrea la nostalgia por la patria perdida, aboga por sentar las bases para una reconciliación que posibilite la vuelta de los exiliados y llama la atención sobre la necesidad de contribuir a la educación de las nuevas generaciones en aquellos ideales que quedaron relegados tras el desenlace de la guerra. Es esta una obra pionera en su denuncia del peligro de un holocausto nuclear, un tema con el que estaba familiarizada por su experiencia vital en Oak Ridge. En *Celda común* y *Bibiana*, Dolores Medio aborda la doble discriminación, de género y política, a la que se vieron sometidas las mujeres que participaron en las manifestaciones que acompañaron las primeras huelgas obreras y en las demandas de amnistía a los presos políticos. Como analiza Carmen Alfonso, no son mujeres activas en la Esfera pública, son madres y esposas que se manifiestan en contra de una situación política y social por las repercusiones en su familia, como muestra Bibiana Prats en

Bibiana, recreación de la manifestación de mayo de 1962 en apoyo de la huelga asturiana, o que sufren encarcelamiento, como en *Celda común*, un texto de carácter autobiográfico, donde se denuncia el modelo de identidad femenina vigente y algunas de las estrategias del régimen para combatir la disidencia en las cárceles.

Tras la aprobación de la Constitución (1978) y la llegada de la democracia a España se abren nuevas líneas de participación de las mujeres en el cambio político y social. Desde mediados de los ochenta se hace cada vez más patente la necesidad de reivindicar espacios de actuación y visibilidad en la esfera pública para unas mujeres cada vez más preparadas educativamente y deseosas de la independencia económica que brinda su incorporación al mercado laboral. En este contexto se explica el éxito de ventas de creaciones de escritoras que ofrecen su testimonio autobiográfico y recrean los cambios en los paradigmas identitarios acaecidos desde finales de los setenta hasta bien entrados los noventa, un fenómeno socio-literario que suscitó numerosos artículos en la prensa y la visibilidad de figuras nacidas entre la década de los veinte y los aledaños de los sesenta, como Carmen Martín Gaité (1925-2000), Josefina Aldecoa (1926-2011), Esther Tusquets (1936-2012), Marina Mayoral (1942), Montserrat Roig (1946-1991), Carme Riera (1948), Rosa Montero (1951) y Almudena Grandes (1960), entre otras. La ausencia de modelos ante los cambios en los paradigmas de género explica la atención prestada por las escritoras de estos grupos generacionales a los modelos de mujer presentados por sus antecesoras, comprometidas con los valores igualitarios republicanos y con la innovación estética, cuyos textos conocen reimpresiones o son publicados por primera vez (Nieva-de la Paz, 2018: 81 y ss). Sus creaciones contribuyeron sin duda a una creciente demanda de plena incorporación de la mujer en la sociedad civil y cultural del momento, que tuvo uno de sus hitos más relevantes años después, ya en pleno siglo XXI, en la promulgación de la “Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres”. Sin duda, la obligatoriedad de las autoridades públicas de velar por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en la creación, producción y distribución artística e intelectual, así como de promover la presencia

equilibrada de mujeres y hombres en los mismos, recogida en su Artículo 26, está facilitando el acceso de estas a la agencia cultural y el abordaje de enfoques temáticos que albergan una comprometida perspectiva de género (Vilches-de Frutos/Nieva-de la Paz, 2012).

Los textos de Marta Sanz (1967), Angélica Liddell (1968), Lluçia Ramis (1977), Elvira Navarro (1978) y Lola Blasco (1983) analizados en este volumen pueden resultar representativos de la actitud de las escritoras españolas ante los cambios acaecidos en los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI. Los términos del compromiso cambian y se centran en la denuncia de las consecuencias que para el individuo tiene el sistema económico capitalista y sociedades cada vez más globalizadas debido al desarrollo de las nuevas tecnologías. Son obras donde se aborda la responsabilidad comunitaria en la era de Internet, los problemas derivados de los éxodos de ayer y hoy, el impacto en la salud mental de la crisis económica que sacudió recientemente el sistema capitalista, la necesidad de dar una respuesta social ante la desigualdad y la violencia de género en el entorno familiar, la integración de la diversidad funcional o la preocupación por la libertad de expresión en una sociedad cada vez más sustentada en protocolos de actuación y respeto a los tabús.

Como apunta Luisa García-Manso, la crítica hacia una sociedad cerrada a la diversidad y la defensa de acciones destinadas a erradicar los prejuicios asociados tradicionalmente a la misma cobran vigencia en el teatro aplicado y comunitario, donde determinadas comunidades y grupos adquieren protagonismo como creadores e intérpretes en un afán de democratizar la cultura y hacerla accesible para personas que suelen mantenerse al margen de los escenarios. Elige para ello el análisis de un proyecto de la Nave del Teatro Calderón, de Valladolid, donde las figuras de mediación o “facilitadoras” del proceso son asumidas por Lola Blasco, una de las pocas creadoras galardonadas con el Premio Nacional de Teatro, y Nina Reglero, directora de escena, vinculada a otro proyecto escénico, Navegantes. Los problemas derivados de los éxodos de ayer y hoy son el asunto prioritario de *Fuegos* (2017). Testimonios presenciales, titulares de prensa y fotografías, presencia de referentes míticos y el uso grotesco de códigos ligados a las redes sociales (García-Pascual, 2012) permiten

denunciar los procesos de aislamiento, racismo y xenofobia provocados por las inmigraciones derivadas de las guerras, reflexionar críticamente sobre ellos y trazar los paralelismos entre unos y otros. Alude, entre ellos, al exilio republicano de 1939, el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial, la emigración de españoles por temas económicos, la inmigración en España y la guerra de Siria, en un claro testimonio de denuncia sobre cómo son las mujeres sus principales víctimas, ya que “si hay algo peor que ser mujer en este mundo.../ eso es ser mujer, extranjera y pobre”.

El artículo de Cristina Sanz supone una contribución diferencial al conocimiento del impacto de la crisis económica en la narrativa española última, esa tendencia que ha llevado a hablar del nacimiento de un subgénero, la “novela de la crisis”. Su acercamiento a obras como *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro; *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, y *Las posesiones* (2018), de Lluïcia Ramis, muestra el interés de estas escritoras por asociar la inestabilidad psicológica con la precariedad vital y presentar las enfermedades mentales como “metáforas de la enfermedad social en que vivimos”, adquiriendo así “estatus de alegoría histórica”. Su compromiso ofrece una visión alternativa de las imágenes de mujer (especialmente en el caso de Sanz), y profundiza en las implicaciones de estas narraciones a la hora de explicar la conexión entre la locura y los condicionamientos socioeconómicos (precariedad laboral, desempleo de larga duración, etc.). Son obras donde se muestra la desconfianza hacia la capacidad del Estado para proteger al individuo frente a la corrupción y el engaño y sugieren, como señala Cristina Sanz, un conjunto de preguntas cuyas respuestas han de buscarse desde una perspectiva de género. Como bien se recuerda, los trastornos mentales afectan al mismo porcentaje de hombres y mujeres, pero se constata una prevalencia de diagnósticos de trastornos de ánimo (depresión y ansiedad) en mujeres, frente a los trastornos de personalidad y adicciones en los hombres.

Esta atención por la defensa del individuo en una sociedad cada vez más globalizada subyace también en dos de las creaciones de Angélica Liddell analizadas por Julio Checa Puerta en este volumen, *Una costilla sobre la mesa*, publicada en 2019, y *La letra escarlata*, estrenada en Francia ese mismo año, dos obras complementarias al permitir la primera conocer

mejor la génesis de la concepción escénica de la segunda. A través de sus incorporaciones de rituales y acciones performativas reconocidas por la dramaturgia como “formas de penitencia”, su objetivo es transmitir “todo aquello que la gente no quiere escuchar” y reafirmar “la verdad por oposición a la mentira”. Su preocupación por la libertad de expresión en una sociedad cada vez más sustentada en la generación de protocolos de actuación y de tabús le lleva a abordar los peligros potenciales en una de las reivindicaciones más destacadas de la sociedad en las últimas décadas, el respeto por la igualdad de derechos de mujeres y hombres. Ha sido ese tratamiento crítico a los excesos en la instrumentalización de esas reivindicaciones lo que llevó a la prensa a identificar su creación como una crítica al movimiento #MeToo, que desde el año 2017 supone un antes y un después en cuanto a la denuncia y el rechazo público de las conductas abusivas por parte de los hombres, especialmente en lo concerniente a la industria audiovisual. Sin embargo, como apunta Checa Puerta, aunque desde posiciones aparentemente controvertidas, no es posible cuestionar en las creaciones de Angélica Liddell algo que pudiera denominarse “un triple compromiso”: con ella misma, con el arte y con la sociedad en la que se desenvuelve.

Como se puede apreciar, el análisis de las obras de estas creadoras, nacidas en distintos períodos de la historia reciente de España, permite conocer los términos del testimonio y el compromiso con los que el discurso literario ha contribuido al cambio social y a la defensa de una sociedad más justa e igualitaria, una visión que adquiere sin duda un carácter diferencial al ofrecerse desde la perspectiva de unas mujeres imbricadas en la esfera pública.

Recibido: 16/05/2018

Aceptado: 19/09/2018

Referencias bibliográficas

Caballé, Anna (2002), “La autobiografía escrita por mujeres: los vacíos en el estudio de un género”, en Nieves Baranda Leturio y Lucía Monteo Gurruchaga, *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED, pp. 141-152.

Díaz Fernández, José (1930), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid: Zeus.

Ena Bordonada, Ángela (2011), “Jaque al ángel del hogar: Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en M^a José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.), *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 89-111.

Garasa, Delfín Leocadio (1973), *Literatura y Sociología*, Buenos Aires: Troquel.

García-Pascual, Raquel (2012), “Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica”, *Signa*, 21, pp. 13-53.

Hartwig, Susanne, ed. (2017), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Johnson, Roberta y Maite Zubiaurre, eds. (2012), *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*, Madrid: Cátedra.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2012), *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.

Nieva-de la Paz, Pilar (2018), *Escritoras Españolas Contemporáneas. Identidad y Vanguardia*, Berlin: Peter Lang.

Sanz Villanueva, Santos (2010), *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos.

Tuñón de Lara, Manuel (1974), *Metodología de la historia social de España*, México DF-Madrid: Siglo XXI.

Vilches-de Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz (2012), “Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 15-34.

MODELOS DE IDENTIDAD FEMENINA ENTRE LA VANGUARDIA Y EL COMPROMISO EN LA POESÍA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL¹

INMACULADA PLAZA-AGUDO

Grupo de investigación InGenArTe
inmaplazaagudo@gmail.com

RESUMEN: En el presente ensayo se aborda el estudio de la poesía de Lucía Sánchez Saornil en el periodo comprendido entre 1900 y 1939 desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina identificables en su creación. Se explora, así, cómo, en un momento de importantes cambios y transformaciones en los roles de género, tanto en su poesía modernista y vanguardista de juventud como en los textos escritos durante la Guerra Civil (fundamentalmente en el *Romancero de Mujeres Libres*), la autora llevó a cabo una crítica a los estereotipos sobre las mujeres transmitidos por la tradición literaria, al tiempo que proponía nuevas imágenes de feminidad más acordes a los nuevos tiempos. Se busca, en última instancia, visibilizar el importante papel de Lucía Sánchez Saornil en la lucha por una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres.

PALABRAS CLAVE: Lucía Sánchez Saornil, modelos de identidad femenina, poesía de autoría femenina, roles de género, Vanguardias literarias, España, Siglo XX.

¹Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-I00).

FEMALE IDENTITY MODELS BETWEEN AVANT-GARDE AND COMMITMENT IN LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL'S POETRY

ABSTRACT: In this essay we analyze the female identity models which can be identified in Lucía Sánchez Saornil's poetry, written in the period between 1900 and 1939. In a moment of key changes and transformations in gender roles, we intend to explore how the author carried out a critique of traditional women's stereotypes, not only in her youth modernist and avant-garde poetry but also in the texts she wrote during Civil War (mainly in *Romancero de Mujeres Libres*); while, she was proposing new female identity images in tune to the new times. Finally, our aim is to bring visibility to the outstanding role Lucía Sánchez Saornil played in the struggle for real and effective equality between women and men.

KEY WORDS: Lucía Sánchez Saornil, female identity models, female authors' poetry, gender roles, Literary Avant-Garde, Spain, Twentieth Century.

Entre los meses de septiembre y octubre del año 1935, salieron a la luz cinco artículos firmados por Lucía Sánchez Saornil (1895-1970) en uno de los principales medios del anarcosindicalismo español, *Solidaridad Obrera*. En estos escritos, publicados bajo el título "La cuestión femenina en nuestros medios", la poeta y activista anarquista denunciaba las desigualdades existentes en el movimiento anarcosindicalista y demandaba un cambio en el seno del mismo que pasase por una adecuada comprensión de la situación de opresión de las mujeres y una incorporación de las mismas en igualdad de condiciones con sus compañeros varones. El 8 de noviembre de ese mismo año, publicó un nuevo artículo, "Resumen al margen de la cuestión femenina para el compañero M. R. Vázquez", en el que respondía al escrito de un compañero de militancia y fijaba su propósito de contribuir a un cambio en la mentalidad femenina. Planteaba, así, la necesidad de una politización de las mujeres, que pasaba no tanto por organizarlas en sindicatos, como por ponerlas en situación de "compre-

der la necesidad de esta organización" (*apud* Nash, 1976: 62). Terminaba anunciando la creación de una organización que respondiera a este propósito: la asociación Mujeres Libres, fundada en abril de 1936 y cuyo núcleo original, además de la propia escritora, lo conformaban la doctora Amparo Poch y Gascón y la periodista Mercedes Comaposada (Nash, 2018: 129). Se creó, además, una revista homónima, a través de la cual difundían su programa e ideas.

En los años que median entre el surgimiento de Mujeres Libres y el final de la Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil seguirá publicando textos de carácter político y feminista en diversos medios de prensa, lo que la convierte en una de las principales referentes del pensamiento feminista español del primer tercio del siglo XX (Capdevila-Argüelles, 2008: 25). Sin embargo, mucho antes de iniciarse en el activismo anarquista, había desarrollado ya una intensa carrera como poeta, de forma que, aunque no publicó ningún poemario, sí tuvo una activa participación en las principales revistas del vanguardismo español (*Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Plural*, etc.), en las que —generalmente, bajo el seudónimo de *Luciano de San-Saor*— aparecieron poemas suyos durante las décadas diez y veinte. Posteriormente, en el año 1937, en pleno conflicto bélico, saldrá a la luz el único poemario que publicó en vida, *Romancero de Mujeres Libres* (Martín Casamitjana, 1996)².

² Los principales datos biográficos que tenemos de Lucía Sánchez Saornil han sido aportados por Rosa María Martín Casamitjana, editora de la única edición existente actualmente de su poesía (1996), y por Antonia Fontanillas Borràs, autora en colaboración con Pau Martínez Muñoz de una antología de los artículos de la escritora aparecidos en la prensa anarquista en los años treinta. Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid en el seno de una familia trabajadora y quedó pronto huérfana de madre, lo que determinó que, desde muy pequeña, tuviera que asumir el cuidado de una hermana menor. Realizó estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, desde el año 1916, trabajó en la Compañía Telefónica. Según los datos y testimonios consultados por Martín Casamitjana (1992) y Fontanilla Borràs (en colaboración con Martínez Muñoz) (2014), Sánchez Saornil comenzó a militar en el anarquismo en el año 1931, fecha en la que tuvo lugar una huelga nacional de teléfonos. A partir de ese momento, empezó también su colaboración con diversos órganos y revistas del anarcosindicalismo español. Durante la Guerra Civil, tras unos primeros meses en Madrid, vivió en Valencia y Barcelona. En la primera de estas dos

En el presente artículo, partiendo del papel clave que las imágenes transmitidas a través de las artes tienen “en la construcción de la identidad colectiva” (Vilches-de Frutos/ Nieva-de la Paz, 2012: 22), nos proponemos abordar la producción poética de Lucía Sánchez Saornil desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina que plantea. En ella es evidente un claro deseo de transgredir los estereotipos que tradicionalmente han pesado sobre la poesía de autoría femenina (Plaza-Agudo, 2012), al tiempo que, en muchos de sus poemas, se subvierten las imágenes femeninas habituales en la poesía escrita por varones, en la que generalmente las mujeres aparecen como musas y objetos de deseo (Benegas, 2017: 24; Rosal Nadas, 2010: 100). Veremos, además, que existe una continuidad entre los modelos planteados en su creación poética de juventud, de índole modernista y vanguardista, y los propuestos en el periodo de madurez, en plena Guerra Civil, fundamentalmente en su libro *Romancero de Mujeres Libres*. No dejaremos, por lo demás, de lado el estudio de algunos de los artículos que la autora publicó en la prensa anarquista, en la medida en que el artículo periodístico es un género idóneo que posibilita, tal y como señala Vilches-de Frutos, el acceso “a círculos más amplios y dispares” y el tratamiento de “temas de ética política” (Vilches-de Frutos, 2018: 93, 94). El objetivo último de nuestro análisis es mostrar la vigencia y la coherencia temática que existe entre el pensamiento y la creación poética de una escritora que buscó contribuir, tanto a través de su obra poética y periodística como a través de su militancia política, a una igualdad de género real y efectiva en un momento clave en la historia de nuestro país.

ciudades, conoció a América Barroso, con la que convivió hasta su muerte. Aunque existen testimonios encontrados sobre la naturaleza del vínculo que unía a las dos mujeres, fue supuestamente su compañera sentimental. Tras la ocupación de Barcelona por las tropas franquistas, Lucía Sánchez Saornil se tuvo que marchar al exilio en Francia, país en el que permaneció varios años. Aunque no está clara la fecha de regreso a España, parece ser que volvió en la primera mitad de la década de los cuarenta y que se acabó instalando, junto con América Barroso, en Valencia, ciudad en la que moriría en el año 1970. Durante estos años, siguió escribiendo poemas, que no llegó a publicar nunca.

1. Las transformaciones en los roles de género (1900-1936)

Nacida a finales del siglo XIX, Lucía Sánchez Saornil desarrolló su carrera literaria y su activismo feminista y anarquista en el primer tercio del siglo XX, momento de importantes cambios, especialmente en lo que se refiere a la situación social de las mujeres, que poco a poco se iban alejando del ideal tradicional del “ángel del hogar” y asumiendo nuevos roles en la esfera pública, que las acercaban al denominado modelo de la nueva “mujer moderna” (Nieva-de la Paz, 2009: 11). Tres son, en este sentido, los hitos que definen la progresiva apropiación de un espacio hasta ese momento vedado: la entrada a los niveles superiores de educación; el acceso a nuevos sectores profesionales; y la incorporación a la vida política (Capel, 1986; Fagoaga, 1985; Flecha, 1996; Nash, 1983). Paulatinamente, se fue produciendo, además, una liberación en las costumbres de las mujeres españolas, que, tanto en su vida pública como privada, adoptaban comportamientos más desenfadados y libres, tal y como se puede apreciar en las manifestaciones artísticas y literarias de la época (Ena Bordonada, 2012) y, a la vez, en la publicidad (Plaza-Agudo, 2011). Cambió su modo de vestir, la manera de configurar y vivir el amor y las relaciones sexuales, su forma de moverse por el espacio urbano, etc. (Luengo López, 2008; Mangini, 2001).

Estos cambios determinaron que poco a poco se fuera normalizando un nuevo modelo de mujer, que reivindicaba para sí nuevos derechos y espacios y que tomaba clara conciencia de las desigualdades de género existentes todavía en un momento de transición y de incipientes transformaciones. Como consecuencia, se produjo un importante auge del asociacionismo femenino y se crearon organizaciones, que, con finalidades y orientaciones diversas, tenían como foco prioritario la atención a las necesidades y los derechos de las mujeres. Así, junto a algunas asociaciones de una orientación católica y conservadora, encontramos otras que, aunque desde presupuestos diversos, tenían en la igualdad de derechos y la emancipación femenina sus prioridades centrales. Tal es el caso de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), de la Unión de Mujeres de España (UME) o de la Asociación Femenina de Educación Cívica (AFEC) (Scanlon, 1986; Fagoaga, 1985). A estas organizaciones, hay que

sumar otras que, con un tinte más marcadamente político, se fundaron en la década de los treinta y que jugaron un papel destacado en la organización y politización de las mujeres durante la Guerra Civil. Entre ellas, sobresalen la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), que, creada en el año 1933, agrupaba fundamentalmente a mujeres comunistas, pero también socialistas y republicanas; y la asociación Mujeres Libres, que, de índole anarquista, se fundó en la primavera de 1936 (Nash, 2018: 127).

En este contexto de cambios y transformaciones en los roles de género, se produjo una excepcional incorporación de mujeres en el ámbito literario, de manera que, durante estos años, iniciaron y desarrollaron su carrera profesional un número considerable de escritoras, cuya producción literaria ha empezado a ser rescatada y reconocida en las últimas décadas (Ena Bordonada, 1990; Nieva-de la Paz, 1993; Plaza-Agudo, 2015). Pertenecientes a diversos grupos generacionales y cultivadoras de distintos géneros literarios —teatro, narrativa, poesía, ensayo, etc.—, las autoras del primer tercio del siglo XX se adhirieron a las principales corrientes estéticas identificables en la creación literaria del periodo, al tiempo que contribuyeron a la renovación de los lenguajes expresivos, en consonancia con las tendencias vanguardistas que caracterizan la literatura de la llamada Edad de Plata. En su producción literaria, estas autoras plasmaron, por lo demás, la complejidad que entrañaban los cambios y transformaciones que estaban viviendo y buscaron reflejar las distintas problemáticas a las que tanto sus contemporáneas como ellas se debían enfrentar en su vida pública y privada (Nieva-de la Paz, 2018: 41-61). A través de los modelos de identidad femenina que plantearon en sus obras, llevaron, así, a cabo una reflexión sobre qué implicaba ser mujer en las primeras décadas del siglo XX, al tiempo que cuestionaban las imágenes femeninas legadas por una tradición de índole androcéntrica³.

En el caso concreto de la poesía, hay que tener en cuenta que este fue un género que practicaron con asiduidad las escritoras de la época, pues, a diferencia de otros —como el teatro— con una mayor imbricación

³ Sobre la incorporación de las mujeres en el ámbito del pensamiento, véase Celma Valero (2001).

en la estructura empresarial, su propia naturaleza permite el cultivo en la intimidad y es fácilmente accesible en prácticamente cualquier circunstancia⁴. Debido a ello, el análisis desde un punto de vista temático de la creación poética de las autoras nos permite indagar en el proceso de construcción de la subjetividad femenina en el periodo, en la medida en que en sus poemas nos ofrecen un testimonio directo de cómo vivieron en su intimidad el proceso de cambios que se estaba produciendo. En ellos conviven, así, modelos de feminidad transgresores con otros que se pliegan a una imagen tradicional, lo que es propio de un momento de transición, tal y como se puede observar a partir del tratamiento de una serie de temas, que, aunque directamente imbricados en la esfera privada —de los afectos y deseos—, están condicionados por las transformaciones en la esfera pública: el amor y las relaciones de pareja; los vínculos materno-filiales; la labor creadora; la expresión del deseo de libertad, etc. (Plaza-Agudo, 2015).

2. Una mujer en las filas del vanguardismo español

En este contexto de progresiva incorporación de las escritoras a la esfera pública, inició y desarrolló su carrera literaria Lucía Sánchez Saornil, que ha pasado a la posteridad como la única mujer que publicó activamente en las principales revistas del primer vanguardismo español, concretamente del Ultraísmo. Entre el año 1916, en que aparece su primer poema en *Los Quijotes*⁵, y el año 1929, en que publica dos textos en la revista *Manantial* —y se cierra la que podemos considerar su etapa vanguardista—, salieron a la luz más de cincuenta poemas suyos en revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Tableros o Plural* (Martín Casamitjana, 1996). Con todo y pese a esta activa participación en los medios escritos, no parece haber tomado parte en las tertulias y principales actos del Ultraísmo —muy sig-

⁴ En Plaza-Agudo (2015), se puede localizar una relación de libros poéticos escritos por más de sesenta autoras y publicados en el periodo comprendido entre 1900 y 1936.

⁵ Publicada entre 1915 y 1918, la revista *Los Quijotes* fue fundada y dirigida por el impresor Emilio G. Linera y se considera un precedente de las revistas ultraístas (Anderson, 2017: 196-198).

nificativamente en el Manifiesto Ultraísta⁶—, si bien sí tuvo relación con los integrantes del grupo, tal y como se puede apreciar, entre otros, por las dedicatorias de algunos de los poemas de la escritora a personajes en la órbita del movimiento ultraísta como: Emilio G. Linera (“Sinfonías agres-tes”, *Los Quijotes*, 1918); Rafael Cansinos-Assens (“Letanías de amor y de dolor”, *Cervantes*, 1919); Isaac del Vando-Villar⁷ (“Breviario lírico”, *Grecia*, 1919); Eugenio Montes⁸ (“Es en vano”, *Grecia*, 1920) y Norah Borges⁹ (“Camino del arco-iris”, *Ultra*, 1921)¹⁰.

Además de colaborar en las principales revistas del Ultraísmo, en 1930 y 1931 Lucía Sánchez Saornil publicó tres artículos en prosa, bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor, en *La Gaceta Literaria*. Se trata de tres textos de carácter autobiográfico, en los que reflexiona sobre cuestiones de índole literaria y que nos dan la pauta para entender algunas claves que podemos identificar en su obra poética de juventud, lo que es especialmente relevante en el caso de una autora, que, a diferencia de muchas de sus colegas escritoras, no dejó testimonio directo y escrito sobre el surgimiento de su vocación¹¹. Desde este punto de vista, sin duda, el texto más rele-

⁶ Tras publicarse en algunos periódicos generalistas, el Manifiesto Ultraísta apareció bajo el título “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” en la revista *Cervantes* en el año 1919 (Anderson, 2017: 372-376). Los firmantes del mismo eran todos hombres.

⁷ Isaac del Vando-Villar (1890-1963) fue un poeta ultraísta, fundador y director de las revistas *Grecia* y *Tableros* (Anderson, 2017: 118-119).

⁸ Eugenio Montes (1897-1982) fue un escritor ultraísta que era miembro de la tertulia de El Colonial y que colaboró en algunas revistas del movimiento vanguardista, como *Cervantes* o *Grecia* (Anderson, 2017: 115).

⁹ Aunque argentina, Norah Borges es una figura clave del vanguardismo español. Durante su estancia en España (1918-1921; 1923-1924), entró en contacto con los principales integrantes del Ultraísmo y colaboró activamente, con sus ilustraciones, en revistas como *Grecia* (Quance, 2009).

¹⁰ Otro testimonio lo podemos encontrar en la obra de Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, en la que se relata un episodio en el que están involucrados el poeta vanguardista César A. Comet y la escritora. Parece ser que este acudió a su casa con la intención de cortejarla (Cansinos-Assens, 1982: 261-262). Posteriormente, Comet dedicaría a Sánchez Saornil el poema “Bengala festiva” (*Grecia*, 1920) (Martín Casamitjana, 1996: 10-11).

¹¹ El cultivo del género autobiográfico es común entre las escritoras españolas activas

vante es “El autor y el lector frente al libro”, en el que la escritora recuerda, desde una perspectiva llena de nostalgia, su pasión juvenil por los libros en una época marcada por la escasez económica: “Teníamos pocos años, poquísimo dinero y un ardor literario insaciable. Nuestra exigua biblioteca iba emergiendo lentamente, volumen a volumen [...]” (San-Saor, 1931: 14). La visión que se ofrece de la literatura está teñida de romanticismo e idealismo, de tal manera que la escritora considera que “un libro puede empujarnos violentamente del otro lado de las cosas, y encontrarnos de pronto con una fórmula nueva de vida” (*ibidem*: 14). Termina el artículo haciendo referencia al vínculo que se establece entre el autor y los lectores, que son los encargados de dar vida y transformar las criaturas salidas de la imaginación de su creador.

Este poder transformador de los libros es también destacado en “Notas de un sedentario”, artículo en el que la escritora se dibuja como una viajera sedentaria que, a través de los libros —y, por tanto, de la imaginación—, puede visitar cualquier lugar del mundo. Al mismo tiempo, a diferencia de otras poetisas contemporáneas que hicieron del viaje una enseña de su poesía —como Concha Méndez—, manifiesta su miedo a los espacios desconocidos, a las “ciudades titánicas”, en las que podrá eventualmente perderse, frente a la sensación de seguridad y confort que le reporta la vida en su propio país (San-Saor, 1930a: 12). Aunque resulta, sin duda, sorprendente que una poeta que adoptó posturas transgresoras tanto en su vida como en su literatura ofrezca esta perspectiva un tanto negativa de la idea del viaje, no podemos dejar de tener en cuenta el origen humilde y trabajador de Lucía Sánchez Saornil, que, en un momento en que viajar era un lujo de las clases sociales más privilegiadas, prefiere adoptar una postura realista y conformarse con el viaje a través del sueño, como, por otra parte, harán otras poetisas coetáneas (Plaza-Agudo, 2015: 180).

En “Telescopio invertido”, Sánchez Saornil anuncia, de algún modo, el giro que se produce en su trayectoria en la década de los treinta.

en el primer tercio del siglo XX. Muchas de estas autoras publicaron, así, en su exilio textos de carácter autobiográfico, en los que ofrecen, entre otros, testimonio sobre su experiencia (social, política y cultural) como profesionales activas en el periodo de preguerra (Nieva-de la Paz, 2018; Plaza-Agudo, 2015).

La autora pone, así, el foco en la imagen del patio de una casa “*distinguida*”, al que solo desembocan las cocinas y que es mirado desde la terraza a través de un telescopio metafórico. El patio se dibuja como un espacio cerrado y agobiante, del que sus habitantes, los criados y demás trabajadores de una gran casa, no pueden salir. Estos seres humanos acaban, pues, “obcecados y turbios de tanto girar dentro de sí mismos, de tanto tropezarse contra las propias paredes” (San-Saor, 1930b: 7), y se convierten en símbolo de muchos de los habitantes de la urbe moderna, que, pertenecientes a las clases más humildes, viven en condiciones de vida alienantes y de las que les resulta imposible escapar. La deshumanización de las ciudades es, por otro lado, un tema frecuente en la poesía de la escritora, que indaga en muchos poemas en los efectos perniciosos de la vida urbana en los ciudadanos y ciudadanas.

Finalmente, a la hora de analizar la poesía de juventud de Lucía Sánchez Saornil, hay que tener en cuenta que, aunque sus poemas se publicaron en revistas en la órbita del Ultraísmo, no todos responden a una estética vanguardista. Al igual que muchos/as de sus coetáneos/as, al comienzo de su carrera, la autora escribió poemas de carácter modernista, en los que podemos identificar muchos de los tópicos característicos, como la presencia de “lo fatal y lo satánico, paisajes otoñales y de ocaso, jardines exóticos, lo pagano, etc.” (Plaza-Agudo, 2011: 199). Una lectura detenida revela, sin embargo, la presencia de imágenes subversivas, que anticipan el deseo de transgresión y ruptura que caracteriza a las Vanguardias, cuyo influjo empieza a ser ya totalmente evidente en los textos que la escritora publica a partir de 1919. Desde ese momento, aunque no desaparecen del todo las imágenes y motivos modernistas, podemos identificar algunos de los rasgos caracterizadores del Ultraísmo. Desde un punto de vista técnico, son habituales el uso del verso libre; la aparición del poema en prosa; los juegos con los signos de puntuación y con la disposición de los versos; el empleo de las mayúsculas; la eliminación de los conectores; la yuxtaposición de imágenes que se superponen y la puesta en marcha de metáforas sorprendentes, entre otros. Desde el punto de vista temático, se produce una diversificación de los temas, de manera que el amor romántico deja de ocupar el lugar hegemónico que tenía en los primeros poemas modernistas y se empieza a tratar desde nuevos enfoques. Al mismo tiempo, poco

a poco, se incorporan múltiples referencias a los nuevos elementos de la modernidad (a medios de transporte, como el tren, el automóvil y el avión; a los nuevos inventos, como el cine y el telégrafo; al mundo urbano y sus habitantes, las fábricas, etc.), que se convierten en símbolo del deseo de adhesión a la nueva estética.

2.1. Deconstruyendo las imágenes tradicionales de la feminidad

Al leer y analizar la poesía de Lucía Sánchez Saornil, una cuestión que ha llamado la atención de la crítica tiene que ver con el carácter dialógico de sus primeros textos poéticos, de manera que, en muchos de ellos, asistimos a una especie de teatralización de un diálogo amoroso en el que el objeto de deseo es siempre femenino y aparece caracterizado con los atributos propios de la amada modernista (bella, lánguida y etérea o *femme fatale*) (Celma Valero, 2005: 268), al tiempo que es perceptible una mirada masculina, que podemos rastrear también en otras autoras que se movían en la órbita del Modernismo, como Elisabeth Mulder. En el caso de Sánchez Saornil, se trata de una cuestión que provoca cierto desconcierto ya que, salvo en algunos poemas, el yo poético no aparece claramente identificado como masculino, lo que conlleva necesariamente un planteamiento sobre la naturaleza heterosexual u homosexual del amor tematizado en los textos, cuestión que tiene todavía un alcance mayor si tenemos en cuenta el seudónimo empleado por la escritora en estos poemas (Luciano de San-Saor) y si los leemos en clave autobiográfica en conexión con su propia orientación sexual. Un ejemplo evidente de este fenómeno lo encontramos en “Armonías del ocaso (Madrigal de los besos)” (*Los Quijotes*, 1917), poema en el que la amada aparece como un ser pasivo que espera “tras los cristales”, mientras el yo poético rememora los besos y añora la llegada de la unión matrimonial de los dos sujetos:

Blanca novia primavera
¿Cuándo será la quimera
de nuestro día nupcial...
cuándo en divinos excesos,

nos hará un himno triunfal
la música de tus besos? (Sánchez Saornil, 1996: 41-42)¹²

Más allá de la anécdota concreta que está detrás de este y otros poemas con un planteamiento similar, resulta relevante el juego de espejos que la autora propone a los/as lectores/as, pues son varias las explicaciones que se pueden encontrar a la utilización de un sujeto poético femenino como objeto de deseo, ninguna de las cuales es complementemente concluyente en sí misma. Para Anderson (2001: 197), la impostación de una mirada masculina hacia un tú femenino tiene que ver con la asimilación que la autora hace de la estética modernista y de los temas y perspectivas que ha aprendido en los autores que ha leído —la mayoría, varones—. Al mismo tiempo, considera que es una opción perfectamente coherente con el empleo de un seudónimo masculino. La indefinición genérica del yo poético nos permite, sin embargo, ir más allá y plantear la posibilidad de que esta sea intencionada, de manera que podemos pensar que la duda acerca de la naturaleza del vínculo entre sujeto y objeto es buscada a propósito por la propia Sánchez Saornil para hablar en clave de un amor de orientación homosexual entre mujeres, que, dado su carácter socialmente reprochable hace cien años, debía ser vivido y expresado de una forma oculta e íntima. La ambigüedad en la que se mueve el yo poético resulta, así, altamente transgresora y está en clara consonancia con la deconstrucción de los roles de género en el amor y las relaciones pareja que la autora nos propone en muchos de sus textos poéticos¹³. Para ello, el seudónimo masculino, una forma de travestismo literario, le confiere una mayor libertad a la hora de tratar los temas, pues le permite hacerlo sin enfrentarse a las suspicacias que todavía en aquel entonces despertaban las obras de autoría femenina y las escritoras en sí mismas.

¹² A lo largo del ensayo, citaremos los poemas de Lucía Sánchez Saornil por la edición de Martín Casamitjana en 1996. Nos basamos también en ella a la hora de indicar la procedencia y fecha de los textos.

¹³ Esta ambigüedad en la definición genérica de los sujetos en la poesía amorosa la ha identificado Gómez Garrido (2013) también en poemas de otras autoras contemporáneas de Sánchez Saornil, como Ana María Martínez Sagi o Carmen Conde.

Desde este punto de vista, uno de los temas que le interesa explorar a la escritora en sus primeros poemas es el del amor como un vínculo en el que se pone de manifiesto la diferente socialización de mujeres y hombres. En este sentido, uno de los textos más interesantes es “Romanza dolorosa” (Cervantes, 1919), que se plantea como el intento de diálogo de un sujeto femenino, que recuerda con pasión y vehemencia un antiguo encuentro amoroso y que declara su amor a un sujeto masculino, que responde, sin embargo, con silencio e indiferencia: “Y aún.— Aquella risa/ loca que, tantas veces,/ partían los suspiros/ y los besos... ¿Me quieres?...—// Él tiene la mirada/ perdida sobre el césped.// Ella suspira aún quedo/ —era un mayo como éste...—” (Sánchez Saornil, 1996: 61). En esta escena galante situada en una naturaleza idealizada, se pone el foco en la incomunicación que subyace a una relación amorosa en la que cada uno de los dos sujetos muestra diferentes grados de implicación e interés, lo que está principalmente motivado por la educación recibida: para las mujeres, el amor se presenta como una meta y un destino en sí mismo, mientras que, en el caso de los hombres, el significado que le otorgan es muy distinto, en la medida en que han sido educados en la idea de la esfera pública como su ámbito de realización.

Debido a esta socialización en intereses diversos, el amor se presenta como un vínculo imposible, de manera que, en “Poema” (Grecia, 1919), el yo poético adopta una postura escéptica y advierte a dos sujetos —identificados a través de los pronombres “él” y “ella”— de la imposibilidad de su encuentro amoroso. Cada uno de ellos aparece, así, asociado a un corcel —de fuego el de él; de sombras el de ella—, al tiempo que son dibujados como seres condenados a no encontrarse: como en una especie de escena circense, la mirada fija de ella persigue metafóricamente, dibujando círculos, a un él en movimiento, al que no podrá alcanzar nunca. Se consume, de este modo, una tragedia repetida a lo largo de los siglos:

Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos con diademas?
Para qué prendes tu manto con broches de plata?
Para qué cuelgas de tu garganta collares prodigiosos?
No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperarle, él, no llegará nunca.
(Sánchez Saornil, 1996: 76)

En este poema se muestra cómo la espera marca al sujeto femenino, a la vez que se adopta una perspectiva crítica que busca deconstruir los tradicionales roles de género. La voz poética manifiesta el absurdo de que “ella” se arregle y se adorne con joyas —“broche de plata” y “collares”—, que se convierten en símbolo de la sumisión y dependencia de las mujeres en las relaciones de pareja, tal y como podemos ver también en “El madrigal de tus sortijas”, prosa poética publicada en *Grecia* en 1919. En ella, el yo poético se dirige a un tú femenino representado por sus manos, que aparecen “como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro!” (Sánchez Saornil, 1996: 57). Las pulseras y las sortijas que pueblan los dedos del tú se dibujan, así, como las cadenas que lo esclavizan, especialmente uno de los anillos que porta dos corazones rojos sangrantes, y otro anillo “leve”, como un “hilo de oro”, que nos remite inmediatamente a la alianza matrimonial. Cada una de estas dos sortijas adquiriría un significado diferente: la primera de ellas representaría el amor truncado; la segunda el matrimonio, que nace ya manchado por la sangre de un amor roto. La portadora de las joyas se presenta, de este modo, como una virgen condenada al sacrificio de lo que parece un matrimonio sin verdadero amor (Celma Valero, 2007: 36):

Eran, en la sombra de tu falda, como las manos trucas de una virgen antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos que horrendo sacrificio.
Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija. (Sánchez Saornil, 1996: 57)

Anticipándose a algunas de las ideas que defendería en sus publicaciones en la prensa anarquista en la década de los treinta, Lucía Sánchez Saornil realiza una crítica velada al matrimonio como una institución que impide la libertad y la plena realización de las mujeres, en la medida en que, como consecuencia de la desigualdad de roles en el seno del mismo, supone, para ellas, una forma de esclavitud, tal y como representan las joyas que cercenan simbólicamente las manos y los dedos del sujeto femenino¹⁴.

¹⁴ La crítica al matrimonio que realiza Sánchez Saornil en este texto es coincidente con la llevada a cabo por Margarita Nelken en su ensayo del año 1919, *La condición*

En el “Poema de la vida” (*Grecia*, 1920), la escritora volverá a insistir en la misma idea, partiendo, en este caso, de una referencia mitológica: la de Ariadna, abandonada por Teseo después de haberle dado el hilo para salir del Laberinto del Minotauro. En el poema de Lucía Sánchez Saornil, no es, sin embargo, Teseo quien está encerrado, sino un sujeto poético femenino, que, como una novia, ha entrado en él vestida “cándidamente de blanco” y que toma la voz para lamentar su falta de libertad y su incapacidad para encontrar la salida. El hilo que la podría conducir hasta el final se transforma, así, poco a poco en un collar “largo y flexible” que no solo rodea su garganta, sino también sus senos, sus pies y sus brazos. Nuevamente, una joya se presenta como castradora de la libertad de un sujeto femenino, que adquiere un carácter universal, pues, en su condición de mujer recluida en un espacio cerrado, se convierte en arquetipo y representación de la gran mayoría de mujeres del primer tercio del siglo XX, para quienes el matrimonio se presentaba como un destino ineludible y cuya vida estaba limitada a las cuatro paredes del hogar, en el que solo podían desarrollarse en su doble papel de madres y esposas¹⁵:

Ay, el collar fatalmente
abrazo mis pies!
sólo me queda
este paso, tardo y beodo,
para seguir de lejos
estas danzas rítmicas
mientras mis manos torpes
aún continúan
enhebrando perlas en mi collar.
(Sánchez Saornil, 1996: 83-84)

social de la mujer en España. En él, presenta el matrimonio como una institución alienante para las mujeres, que, ante la falta de una educación y de expectativas laborales, lo veían como la única vía para lograr la supervivencia económica (Plaza-Agudo, 2015: 84-85).

¹⁵ Aunque las referencias suelen ser, por lo general, metafóricas y veladas, las poetisas del primer tercio del siglo XX recurrirán con cierta frecuencia a la mitología para explorar diversas cuestiones relacionadas con la conformación de su identidad, especialmente con los roles en las relaciones de pareja. Sienten, en este sentido, especial predilección por los grandes personajes femeninos abandonados, como Dido, Penélope o Ariadna (Plaza-Agudo, 2011 y 2015).

Como hemos podido ver, en sus primeros poemas, todavía muy influidos por la estética modernista, Lucía Sánchez Saornil adopta una postura crítica ante la configuración que primaba en la época sobre el amor y las relaciones de pareja. Denuncia el hecho de que se limite el destino de las mujeres al matrimonio, que se presenta como una institución opresora y limitadora de sus anhelos y deseos de realización. Desde este punto de vista, hay, en todos estos textos, una mirada que empatiza con el sufrimiento y el dolor de unos sujetos femeninos que se presentan como víctimas de una sociedad patriarcal. Así, por ejemplo, en “Balada de las viudas” (*Cervantes*, 1919), el foco se pone en las viudas, que se presentan como “tristes de un lejano goce” (Sánchez Saornil, 1996: 62), enfatizándose su soledad sexual, de manera que son abundantes las referencias al deseo reprimido de estas mujeres como consecuencia de la muerte de sus maridos. Se trata, en este sentido, de un poema transgresor en la medida en que se visibiliza el deseo sexual femenino, tema que, aunque todavía tabú, trataron algunas de las poetisas activas en el primer tercio del siglo XX, como Concha Méndez o Margarita Ferreras (Plaza-Agudo, 2015: 116-130).

2.2. En busca de una nueva voz propia

A medida que se va haciendo más perceptible el influjo del Ultraísmo —y de las vanguardias en general— en la poesía de Lucía Sánchez Saornil, el amor deja de ocupar un lugar preponderante en sus poemas y encontramos nuevos enfoques que reflejan el proceso de búsqueda de una nueva voz poética propia, que ansía situarse en el aquí y ahora de la nueva modernidad y que se adhiere al deseo de ruptura con el pasado y con la tradición. En algunos de estos textos el tono es, con todo, elegíaco, en la medida en que no hay un rechazo absoluto de la estética anterior, sino simplemente una constatación de los que ahora se consideran los nuevos modelos y expectativas vitales y literarios. Tal y como se refleja en “Elegía interior” (*Grecia*, 1919), poco a poco los sentimientos exaltados van desapareciendo, de manera que, partiendo de una metáfora amorosa —la del final de una relación—, encontramos en este texto una serie de imágenes que remiten finalmente a la ausencia de emociones y a la deshumanización que caracteriza los ismos vanguardistas: “Quién ha cerrado

nuestra galería?/ Quién puso luto al sol?/ Quién ha cerrado el libro/ de nuestros madrigales?/ Qué te ha dejado fría?/ Qué viento, de repente,/ ha secado tu alma/ que no la encuentro?” (Sánchez Saornil, 1996: 78). En “Nostalgia” (*Cervantes*, 1920), se certifica, de hecho, la desaparición de la antigua voz —pura y, a la vez tremendamente sentimental (*ibidem*: 95)— y el surgimiento de una nueva, que ya no tiene nada que ver con aquella pues ha desterrado de sí el culto a las emociones: “Y yo la desconocía/ porque mi voz de hoy,/ que se ha confundido con otras voces/ y se ha torcido con palabras enrevesadas,/ ya no sabe llorar por las estrellas” (*ibidem*: 96).

Si en los poemas anteriores la mirada se lanzaba hacia el pasado, en “Acotación matinal” (*Grecia*, 1919) el sujeto poético se presenta a sí mismo viajando en una barca y “buscando el horizonte” (Sánchez Saornil, 1996: 81). Es, así, un yo empoderado que viaja con los ojos bien abiertos a las “cosas” del mundo, que llegan hasta sí como un nuevo material sobre el que construir su poesía¹⁶. En “El canto nuevo” (*Cervantes*, 1920), lo que antes era un futuro que se anhelaba, se ha convertido ya en actualidad que se vive intensamente y nos situamos en un presente, en el que el sujeto poético individual es sustituido por un “nosotros”, que se apropia de la llamada “HORA NUESTRA”. El yo se integra, de este modo, en una colectividad —la colectividad vanguardista— y exhorta a los que llama sus “hermanos” a colaborar todos juntos en la destrucción de la tradición, tarea que aparece representada a partir de una serie de imágenes con una gran fuerza plástica: “borremos todos los caminos,/ arruinemos todos los puentes,/ desarraiguemos todos los rosales” (Sánchez Saornil, 1996: 87-88). Estas metáforas remiten, por lo demás, a una violencia que está lejos de la tradicional asociación de la poesía de autoría femenina con lo sentimental y que se presenta como necesaria para construir “la ciudad nueva”, imagen de una estética desprendida de cualquier rémora del pasado:

Un abanico de llamas
consumirá las viejas vestiduras

¹⁶ “Y las cosas, todas, venían a mí/ desde el pozo de la noche,/ como caravanas que llegasen de lejos,/ soñolientas aún del largo caminar/ Todo, hasta lo más distante,/ gritaba a mis ojos/ alzándose del lecho más profundo” (Sánchez Saornil, 1996: 81).

y triunfaremos, desnudos y blancos,
como las estrellas.

Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS. (Sánchez Saornil, 1996: 88)

En este texto, que actúa a modo de poética, observamos, pues, un claro deseo de pertenencia y de colaborar en una tarea —la de la destrucción de todo aquello que se considera viejo y caduco— que requiere aunar esfuerzos compartidos. El yo poético —claro trasunto de la autora— no quiere, así, quedarse al margen y busca posicionarse en el centro del movimiento vanguardista, pues, a diferencia de lo que sucedía en su etapa modernista (a la que llegó como una epígono en un momento de decadencia de la estética), en el caso del Vanguardismo —y concretamente del Ultraísmo—, no quiere llegar tarde. Se presenta, por ello, trabajando en colaboración con todos aquellos —la mayoría, hombres— que están construyendo una nueva manera de mirar el mundo (“Es en vano”, *Grecia*, 1920).

Dentro de los poemas vanguardistas de Lucía Sánchez Saornil, resultan especialmente relevantes aquellos en los que se explora la deshumanización inherente a la urbe moderna, espacio privilegiado por los vanguardistas frente a la naturaleza y a lo rural. En “Domingo” (*Plural*, 1925), la ciudad es contemplada, como en una especie de película, desde una ventana y se incide en la monotonía del paisaje y en la rutina de los días, frente a la ruptura que supone el domingo. La vida en la urbe moderna constituye, así, un *film* repetido cuyo final ya se conoce de antemano y que, por ello, provoca el rechazo del sujeto poético, que se niega a contemplar una vez más la historia ya sabida:

No quiero
En la ciudad
la cinta cinemática
desenrolla su metraje.
no quiero
Film para los horteras
y las porteras. (Sánchez Saornil, 1996: 109)

En el poema “Paisaje de Arrabal” (*Grecia*, 1920), subtítulo “Añochece de domingo”, la ciudad se dibuja como un paisaje-prisión, en el que hombres y mujeres, que han disfrutado del descanso dominical, sueñan y anhelan una vida distinta que les permita “un salto prodigioso/ para que el río acune su sueño” (Sánchez Saornil, 1996: 97) y que los aleje, en última instancia, de un espacio sin vida en el que no parecen posibles la plenitud y la realización. Frente al gusto modernista por la belleza y lo aristocrático, en este poema Lucía Sánchez Saornil nos sitúa en un espacio de arrabal y pone el foco en la vida de hombres y mujeres humildes, que viven atrapados en la rueda de un trabajo deshumanizador y que, solo a través de la imaginación y el sueño, pueden lograr escapar momentáneamente a unas condiciones de vida alienantes.

Tal y como se puede ver a partir de estos dos textos, progresivamente va surgiendo en Lucía Sánchez Saornil una vocación social que la lleva a empatizar con el/la otro/a y que se traduce en un deseo de reflejar la infelicidad que conlleva la vida en la urbe moderna para todos/as aquellos/as ciudadanos y ciudadanas que pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas.

3. *Romancero de Mujeres Libres: de la vanguardia al compromiso*

Dos poemas publicados en la revista segoviana *Manantial* en el año 1929 (“Avenida matinal” y “Tarde infinita”) constituyen dos últimos textos vanguardistas que Lucía Sánchez Saornil publicó en la prensa. Se cierra así una etapa de su trayectoria vital y literaria y se abre un nuevo periodo centrado en su militancia anarquista y marcado por un silencio poético que durará ocho años, hasta la publicación en 1937 del *Romancero de Mujeres Libres*. Es este un libro conformado por romances de circunstancias que escribió durante la Guerra Civil y que, en algún caso, habían sido publicados previamente en revistas anarquistas como *Umbral* o la propia *Mujeres Libres* (Martín Casamitjana, 1996: 21)¹⁷. A diferencia de los poemas escritos por otras autoras coetáneas sobre la Guerra Civil (Rome-

¹⁷ Lucía Sánchez Saornil cultiva en este libro la forma métrica del romance, estrofa que, por su carácter popular, fue utilizada con frecuencia en la poesía de circuns-

ro López, 2010), estos textos de Sánchez Saornil no solo tienen un valor testimonial, sino principalmente y sobre todo un carácter político y comprometido.

Para entender esta transición entre lo que podemos considerar un compromiso vanguardista y su nuevo compromiso político-social, resulta especialmente relevante un artículo que, bajo el título “Literatura nada más”, Lucía Sánchez Saornil publicó —esta vez, ya con su nombre—, en la revista *C.N.T.* el 14 de marzo de 1933¹⁸. En él, explora en qué consistía el deseo de transgresión y búsqueda de “*lo nuevo*” que caracterizó la literatura y el arte de los años veinte y reniega de su pasada militancia en las filas de las Vanguardias. Considera que estas fueron, al fin y al cabo, burguesas, pues, aunque buscaron acabar con la tradición y el pasado, su empeño y sus logros fueron únicamente literarios, en la medida en que “se les escapó lo humano, el sentido netamente, injustamente humano de la vida, y no hicieron más que remozar el concepto burgués, deshumanizándolo todo, convirtiéndolo todo en pura literatura” (Sánchez Saornil, 1933: 4). Lucía Sánchez Saornil reniega de un arte deshumanizado —en los términos en que lo definió Ortega y Gasset— y aboga por una literatura comprometida, que pase por comprender “qué porción del mañana está contenido en la jornada de un peón” (*ibidem*: 4). Los nuevos planteamientos de la autora se sitúan, así, en la línea de un gran corriente artística y literaria de carácter social que triunfó en Europa y América por estas fechas y que en España encuentra su representación más destacada en la narrativa social de la llamada Generación del Nuevo Romanticismo (Vilches-de Frutos, 1982: 34).

Desde el punto de vista de los temas que le interesan, existe, con todo, una clara continuidad en la trayectoria de Lucía Sánchez Saornil, que viene dada fundamentalmente por su claro posicionamiento a favor de igualdad. De hecho, muchas de las cuestiones que ocupan un lugar central en sus artículos en la prensa anarquista estaban ya presentes en sus poemas de las décadas diez y veinte, en los que, como se ha visto, la autora realiza

tancias escrita en el bando republicano durante la Guerra Civil (Martín Gijón, 2011: 183).

¹⁸ Agradezco a la Fundación Anselmo Lorenzo el haberme proporcionado amablemente copia digitalizada de este artículo.

una crítica a los roles de género tradicionales, al tiempo que aboga por una nueva manera de entender las relaciones de pareja. Así, por ejemplo, en el grupo de artículos que, bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios”, la autora publicó en *Solidaridad Obrera* en el año 1935¹⁹, se centra en denunciar las múltiples desigualdades entre mujeres y hombres que todavía perviven en esa fecha, con especial atención a las formas de discriminación y opresión que sufren las mujeres dentro del anarquismo. Le interesa, en este sentido, poner en evidencia cómo muchos compañeros de militancia, aunque fervientes defensores de la libertad y de la abolición de la propiedad privada, en sus hogares ejercen una férrea tiranía hacia sus mujeres. De esta manera, defiende la importancia de una labor educativa que se dirija a los hombres (“I”, *apud* Nash, 1976: 46), al tiempo que fija como uno de los objetivos inmediatos de la lucha anarquista contribuir a la emancipación moral de las mujeres (“II”, *ibidem*: 50).

Otro de los temas que ocupa un lugar destacado en este grupo de artículos es la crítica a la teoría de la diferenciación sexual de Gregorio Marañón, quien justificaba la división sexual del trabajo en base a determinadas características fisiológicas, sexuales y hormonales de hombres y mujeres. Los primeros estarían, así, biológicamente destinados a su realización en la esfera pública, mientras que, para las segundas, la maternidad es el destino fundamental (Aresti, 2001: 193). A esta premisa, al igual que harán otras feministas —como Carmen de Burgos o Margarita Nelken—, responde Sánchez Saornil aduciendo el carácter social de las diferencias entre mujeres y hombres y criticando duramente la asociación de las primeras con la maternidad. Considera que, como consecuencia de esta vinculación, la mujer no ha sido vista “como individuo, como racional, pensante y autónomo” (“IV”, *apud* Nash, 1976: 56) y reivindica una necesaria disociación de ambos conceptos, de manera que “antes que la madre

¹⁹ Citaremos estos artículos por la recopilación que Mary Nash realizó en 1976 de diversos textos periodísticos vinculados a la asociación Mujeres Libres y publicados en diferentes medios de prensa anarcosindicalistas. Concretamente, los artículos aparecidos en *Solidaridad obrera* en 1935 bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios” son cinco. Aparecieron los días 26 de septiembre y 2, 9, 15 y 30 de octubre de 1935.

debe estar la mujer” (“IV” *ibidem*: 57)²⁰. En este punto, el pensamiento de Sánchez Saornil difiere radicalmente del planteamiento de otra eminente anarquista, Federica Montseny, quien sí consideraba la maternidad como “un medio imprescindible para la realización completa de la persona, particularmente en cuanto a la mujer se refería” (Nash, 1975: 82).

Debido a lo anterior, se entiende que, en los poemas que escribe durante la Guerra Civil, a la autora le interesa subrayar el protagonismo femenino en el conflicto, en la medida en que es consciente de que las imágenes transmitidas a través de los textos pueden contribuir a la conformación de un modelo de comportamiento para las mujeres del bando republicano (Nash, 2018: 90-91). Desde este punto de vista, un texto que hay que destacar es el “Himno de Mujeres libres”, que planteó como un himno para la organización de la que ella misma era fundadora y que, aunque no se incluye en el *Romancero de Mujeres Libres*, resulta sumamente interesante, en la medida en que constituye toda una declaración de intenciones y principios. En él se exhorta a las mujeres de “Iberia” y del mundo a desafiar el pasado y a transgredir los tradicionales estereotipos, que las asociaban a la esfera privada y a la paz. En medio del clima bélico estas deben, pues, adoptar una actitud activa que rompa con lo establecido —al igual que, años antes, habían hecho los vanguardistas— y que las aleje de un modelo de feminidad tradicional, marcado por la debilidad y la sumisión:

Que el pasado se hunda en la nada
¡Qué nos importa del ayer!
Queremos escribir de nuevo
la palabra mujer.

Adelante, mujeres del mundo,
con el puño elevado al azul.
Por rutas ardientes,
¡Adelante,
de cara a la luz! (Sánchez Saornil, 1996: 115)

²⁰ Al igual que en los anteriores artículos, Lucía Sánchez Saornil dirige una dura crítica a sus compañeros de militancia, a quienes acusa de haber asumido acríticamente estas teorías sin llevar a cabo una reflexión profunda sobre las mismas.

En consonancia con este proceso de búsqueda de un nuevo modelo de feminidad, más acorde a los tiempos bélicos que se estaban viviendo, Lucía Sánchez Saornil propone algunos ejemplos de mujeres que, lejos de la imagen estereotipada de la miliciana, ofrecen un patrón de fortaleza y arrojo. En el retrato que hace de ellas, a la autora le interesa destacar su condición de mujeres humildes, que supieron actuar con valentía y determinación en momentos clave, lo que, indirectamente, las convierte en las heroínas del pueblo al modo de la Mariana Pineda immortalizada por Federico García Lorca. Una de estas mujeres es María Silva, a la que se dedica el “Romance de ‘La Libertaria’”. En este poema, la autora traza una biografía de la militante anarquista, a la que presenta, siguiendo el modelo de los grandes personajes femeninos de las tragedias clásicas, como marcada por la desgracia desde el comienzo de su vida: nieta del mítico Seisdedos, logró sobrevivir a los trágicos sucesos de Casas Viejas y pasó, con tan solo dieciséis años, por diversas cárceles republicanas, en las que se tuvo que proteger frente a los abusos de “alguaciles y escribanos” (Sánchez Saornil, 1996: 118). En los primeros meses del conflicto fue detenida y fusilada, ratificándose, de este modo, su condición de víctima sacrificial de la historia de España y de lo que la autora presenta como una lucha entre opresores y oprimidos, que conlleva la muerte de los más débiles e inocentes: “¡Ay, María Silva Cruz,/ carne dolida del pueblo!/ Rugió brutal el destino,/—¡Al fin, María Silva! ¡Fuego!// ¡Ay!, María Silva Cruz/ (“Libertaria”, por tu abuelo),/ ¡carne de tu misma carne,/ te vengará el pueblo ibero!” (*ibidem*: 120)²¹.

“Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera del Guadalmediana” (publicado previamente en la revista *Mujeres Libres*) es un poema dividido en tres partes, dedicado a presentar la tragedia de Encarnación Giménez, que fue condenada a muerte por lavar ropa de milicianos heridos en el río (Usandizaga, 2007: 115)²² y a la que Sánchez Saornil da la voz en las dos primeras partes del poema, que constituyen un monólogo

²¹ Al igual que Sánchez Saornil, Federica Montseny convirtió a María Silva en protagonista de su novela breve *María Silva. La Libertaria* (1951) (Fopiani, 2012).

²² También el poeta anarquista Félix Paredes dedicó un poema a exaltar la figura de Encarnación Jiménez (Usandizaga, 2007: 115).

dramático de la propia lavandera. Desde el comienzo, esta se presenta a sí misma como una mujer del pueblo, ignorante y trabajadora, para quien el río, lejos de las imágenes de una naturaleza idealizada transmitidas por la literatura y el arte, constituye tan solo una fuente de trabajo y, por tanto, de “—frío, dureza, fatiga,/ hambre, sudor, ignorancia—” (Sánchez Saornil, 1996: 128). En la segunda parte del texto, se reproduce la declaración de Encarnación ante el juez, en la que insiste en su inocencia, amparándose en que los milicianos cuyas ropas lavó, en tanto que hijos del pueblo como ella, “eran de mi misma carne...” (*ibidem*: 129). No ve, así, ningún tipo de culpa en su acción, al tiempo que manifiesta su ignorancia en relación al propio conflicto: “Estoy loca de palabras/ y nadie acierta a decirme/ por qué los hombres se matan” (*ibidem*). Aunque estamos ante unas imágenes un tanto estereotipadas —en la medida en que se subraya la inocencia y la falta de intencionalidad política de Encarnación—, resulta interesante observar cómo, a través de ella, Sánchez Saornil subraya la importancia de la labor de las mujeres en la retaguardia, que va más allá de sus roles tradicionales en la esfera privada. Al mismo tiempo, la convierte —como es especialmente evidente en la tercera parte del poema, en que se exalta el valor de la lavandera en el momento de su muerte— en símbolo de todos aquellos oprimidos que mueren víctimas de las injusticias: “Abajo todos los códigos,/ corran veloces las llamas!/ ¡cayó Encarnación Giménez/ bajo un huracán de balas. [...]// ¡En pie los pobres del mundo/ en torrente desbordada!” (*ibidem*: 130-131)²³.

También en los poemas dedicados a exaltar el heroísmo colectivo, ocupan las mujeres un lugar relevante. En el romance “¡Madrid, Madrid, mi Madrid!...” (publicado previamente en *Umbral*), se dibujan imágenes de mujeres que buscan defender con virulencia la ciudad cercada (“—A nosotras, Malasaña!—/ van las mujeres rugiendo,/ trémulas de fiebre y ansia,/ galopando en potro de ira, [...]”) o que se muestran dispuestas a partir valientemente al frente para colaborar en la lucha (“—Voy contigo, compañero,/ los dientes tengo y me bastan”) (Sánchez Saornil, 1996: 121, 122).

²³ En los dos textos comentados, se puede observar una tendencia recurrente en la poesía de la Guerra Civil: la de minimizar la importancia de la muerte, que es vista como una “fase inevitable de los ciclos naturales” (Martín Gijón, 2011: 188).

En este contexto de vida en una ciudad sitiada y marcada por el terror, se subraya el importante destino que espera a niños y mujeres, que no se presentan tanto como víctimas, sino como artífices de la defensa de Madrid:

¡Muchachos, al parapeto!
donde Madrid os reclama.
¡Adelante las mujeres!
¡adelante!, ¿Quién se tarda?
Una hora vale un año,
un minuto, una semana.
¡Hagamos muros de carne,
y a ver qué guapo los salva! (Sánchez Saornil, 1996: 123-124)

Como vemos a partir de estos textos, en su poesía de circunstancias escrita durante la Guerra Civil, a Lucía Sánchez Saornil le interesa destacar el importante rol que las mujeres de las clases sociales más humildes y desfavorecidas desempeñan en el conflicto. En este sentido, claramente consciente del papel propagandístico de la poesía, hay en todos estos textos un evidente deseo de ofrecer a las mujeres del bando republicano unos modelos femeninos que no solo les sirvan como referentes, sino también como espejos en los que puedan ver reflejado el heroísmo de unos personajes reales que, partiendo de unas circunstancias y condiciones similares a las suyas, han encontrado la vía para luchar contra el avance del fascismo.

4. Conclusiones

Dado el importante valor testimonial de la poesía de Lucía Sánchez Saornil, el análisis de la misma desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina que plantea nos permite indagar en los derroteros que siguió el proceso de cambios y transformaciones en los roles de género en el primer tercio del siglo XX. Existe, en este sentido, una línea de continuidad temática entre los primeros textos poéticos, modernistas y vanguardistas, que la autora escribió en los años diez y veinte, y aquellos poemas de circunstancias, que, con un carácter marcadamente social, realizó durante la Guerra Civil. En todos ellos es, así, observable un claro deseo de contribuir a la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres a

partir del planteamiento de una serie de imágenes femeninas que subvierten y transgreden los estereotipos tradicionales.

Las imágenes que la escritora ofrece contribuyen, en este sentido, a la conformación de un nuevo modelo de feminidad, que se aleja de la asociación de las mujeres con un patrón de belleza, pasividad, debilidad y sumisión. En sus primeros poemas, a Sánchez Saornil le interesa explorar críticamente el diferente papel que, como consecuencia de la educación recibida, mujeres y hombres tienen en las relaciones de pareja, al tiempo que denuncia el matrimonio como una institución alienante, en la medida en que, al presentarse como la única vía de realización para muchas mujeres, constituía una forma de esclavitud. En los poemas que más claramente se sitúan en la línea vanguardista, la autora emprende un proceso de búsqueda de una voz poética propia, de manera que, en muchos de ellos, asistimos a la configuración de un nuevo sujeto poético, que, alejado de los viejos estereotipos, se presenta a sí mismo en el aquí y ahora de la nueva modernidad y como protagonista de los transgresores cambios que llevaron a cabo los movimientos vanguardistas. Durante la Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil pone su poesía al servicio de la causa republicana y reivindica el importante papel de las mujeres en la retaguardia, conformando un nuevo modelo de heroína del pueblo que destaca no solo por su valentía y fortaleza sino también por su fervor revolucionario.

Recibido: 4/06/2019

Aceptado: 07/11/2019

Referencias bibliográficas

Anderson, Andrew (2001), "Lucía Sánchez Saornil. Poeta ultraísta", *Salina*, 15, pp. 195-202.

--- (2017), *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Aresti, Neus (2001), *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

Benegas, Noni (2017), *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Cansinos-Assens, Rafael (1982), *La novela de un literato*, Madrid: Alianza.

Capdevila-Argüelles, Nuria (2008), *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: horas y HORAS.

Capel Martínez, Rosa María (1986), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid: Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer.

Celma Valero, María del Pilar (2001), *Pienso luego escribo. La incorporación de la mujer al mundo del pensamiento*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

--- (2005), "Lucía Sánchez Saornil: una voz 'ultra' más allá de su condición femenina", en Javier San José Lera (coord. y ed.), *Praestans Labore Víctor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 263-278.

--- (2007), "Lucía Sánchez Saornil: El madrigal de tus sortijas", en Dolores Romero López *et al.* (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna: Peter Lang, pp. 299-307.

Ena Bordonada, Ángela (1990), *Novelas breves de escritoras españolas*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

--- (2012), "El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata", en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 35-49.

Fagoaga, Concha (1985), *La voz y el voto de las mujeres: 1877-1931*, Barcelona: Icaria.

Flecha, Consuelo (1996), *Las primeras universitarias en España*, Madrid: Narcea.

Fontanilla Borràs, Antonia y Pau Martínez Muñoz (2014), “Lucía Sánchez Saornil (1895-1970). Poeta, periodista y fundadora de *Mujeres Libres* de Antonia Fontanilla Borràs”, en Antonia Fontanilla Borràs y Pau Martínez Muñoz (eds.), *Lucía Sánchez Saornil. Poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres*, Madrid: LaMalatesta Editorial, pp. 19-69.

Fopiani, Ana María (2012), “Muere a los 76 años el hijo de ‘La Libertaria’ sin saber dónde fue enterrada su madre”, *elmundo.es*. (1 de noviembre) <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/01/andalucia/1351775779.html>> [consulta: 23/02/ 2019].

Gómez Garrido, Marta (2013), “Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetisas de la Edad de Plata”, *Signa*, 22, pp. 333-358.

Luengo López, Jordi (2008), *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid*, Barcelona: Península.

Martín Castamitjana, Rosa María (1992), “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 3, pp. 45-66.

--- (1996), “Introducción”, en Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*, Valencia: Pre-Textos, pp. 7-28.

Martín Gijón, Mario (2011), “La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión”, *Monteagudo*, 16, pp. 181-201.

Nash, Mary (1975), “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil”, *Convivium*, 44-45, pp. 73-99.

--- ed. (1976), “*Mujeres Libres*”. *España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets Editor.

--- (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos.

--- (2018), *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Barcelona: Taurus.

Nieva-de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid: CSIC.

--- (2009), “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social”, en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-New York: Rodopi, pp. 9-20.

--- (2018), *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*, Berlin: Peter Lang.

Plaza-Agudo, Inmaculada (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* [Tesis Doctoral], Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH_PlazaAgudoI_Im%C3%A1genesfemeninas.pdf> [consulta: 23/02/2019].

--- (2012), “Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas españolas de preguerra”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 85-101.

--- (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.

Quance, Roberta (2009), “Norah Borges en la vanguardia: entre vírgenes y sirenas”, *Romance Studies*, 27.1, pp. 1-10.

Romero López, Dolores (2010), “Las poetisas del 27: identidad femenina en tiempos de guerra”, en Marina Mayoral y María del Mar Mañas (coords.), *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, Madrid: SIAL, pp. 75-107.

Rosal Nadas, María (2010), “Mujer real frente a mujer soñada. Nuevas imágenes de mujeres en la poesía contemporánea”, *Ámbitos*, 24, pp. 99-108.

San-Saor, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil] (1930a), “Notas de un sedentario”, *La Gaceta Literaria*, 87, p. 12.

--- (1930b), “Telescopio invertido”, *La Gaceta Literaria*, 90, p. 7.

--- (1931), “El autor y el lector frente al libro”, *La Gaceta Literaria*, 99, p. 14.

Sánchez Saornil, Lucía (1933), “Literatura nada más”, *C.N.T.*, 104, p. 4.

--- (1996): *Poesía*, Valencia: Pre-Textos.

Scanlon, Geraldine M. (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Madrid: AKAL.

Usandizaga, Aranzazu (2007), *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*, San Sebastián: Editorial Nerea.

Vilches-de Frutos, Francisca (1982), “El compromiso en la Literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7.1, pp. 31-58.

--- (2018), “Gobierno y diversidad de género: *Jardín de damas curiosas* (1917) y otros artículos periodísticos de Matilde de la Torre”, en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 91-111.

--- y Pilar Nieva-de la Paz (2012), “Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 15-34.

UNED. *REI*, 7 (2019), pp. 55-84

AUTOBIOGRAFÍA, POLÍTICA Y ESCRITURA.

MIS PRIMEROS CUARENTA AÑOS,
DE FEDERICA MONTSENY

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

*Instituto de Lengua, Literatura y Antropología.
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
pilarnievadelapaz@gmail.com*

RESUMEN: La transformación progresiva de los roles de género se ha plasmado en la apertura de las mujeres españolas a nuevos espacios y comportamientos a lo largo del siglo XX. Destacan en este sentido las mujeres que se incorporaron por primera vez en la España del primer tercio del siglo XX a la política profesional. Entre ellas, Federica Montseny (1905-1994), escritora, periodista y líder sindical, que llegó a ser la primera mujer ministra en España (y una de las primeras en Europa). En su última autobiografía conocida, *Mis primeros cuarenta años* (Barcelona, 1987), terminada con más de 80 años cumplidos, reconstruye sus cuatro primeras décadas de vida (desde 1905 a 1945) y plasma la evolución personal que la llevó desde una temprana dedicación al periodismo anarquista y a la escritura de novelas populares “de tesis”, hasta el ejercicio de las más altas responsabilidades sindicales y políticas. Obra elaborada durante su largo exilio en Francia a partir de materiales escritos a lo largo de medio siglo, reivindica su protagonismo en los históricos acontecimientos vividos y ofrece la imagen de Montseny como mujer “nueva”, verdadero ejemplo de militante y líder anarquista. El análisis detenido de su autobiografía, de sus contenidos y técnicas fundamentales, permite comprender mejor la producción periodística y literaria de la autora anterior a la Guerra Civil, siempre presidida por la fuerza de su compromiso político, y recuperar también su valioso testimonio de la experiencia del exilio.

PALABRAS CLAVE: Federica Montseny, autobiografía, escritura, testimonio, política, *Mis primeros cuarenta años*.

AUTOBIOGRAPHY, POLITICS, AND WRITING: Federica Montseny's *Mis primeros cuarenta años*

ABSTRACT: The progressive transformation of gender roles during the twentieth century has been reflected through Spanish women's increasing access to new spaces and new behaviors. The Spanish women who became politicians during the twenties and thirties stand out in the process, among them, Federica Montseny (1905-1994), writer, journalist and unionist leader, who became the first woman minister in Spain (and one of the very first in Europe). In her last known autobiography, *Mis primeros cuarenta años* (Barcelona, 1987), completed when she was in her eighties, she recovers four decades of her life (from 1905 to 1945) and reflects on her personal evolution from her early dedication to anarchist journalism and the writing of popular novels of ideas, to her undertaking of the strictest unionist and political responsibilities. As a real work in progress, the autobiography was elaborated during her long exile in France with materials written over a half century. In it, she claims her leading role in historical events and offers her own image as a "new woman," as a true example of anarchist militant and leader. The detailed analysis of her autobiography, of its main contents, and its most important techniques allow us to better understand her journalistic and literary production before the Spanish Civil War (always strongly led by her political commitment) and also to recover her valuable testimony of personal experience in exile.

KEY WORDS: Federica Montseny, 20th century, autobiography, writing, testimony, politics, *Mis primeros cuarenta años*.

Si cada refugiado español narrase simplemente lo que ha vivido, se levantaría el más extraordinario y conmovedor de los monumentos humanos. (Montseny, 1987: 151)

1. Escritoras y pioneras de la política.¹

La transformación progresiva de los roles de género se ha plasmado en la apertura de las mujeres españolas a nuevos espacios y comporta-

¹ Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación estatal "Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades" (PGC2018-097453-B-I00, MCIU/AEI/FEDER, UE).

mientos a lo largo del siglo XX. Desde una perspectiva actual, el análisis de esta cuestión responde al interés por priorizar y "revisitar" aquellos modelos femeninos de nuestro pasado reciente que han contribuido a promover la igualdad entre los sexos. Destacan en este sentido las mujeres que se incorporaron por primera vez en la España del primer tercio del siglo XX a la política profesional. Más allá de la conocida imagen de la *flapper*, la *new woman* difundida por las artes y los medios de comunicación del período, aquellas pioneras constituyen una representación de las verdaderas *mujeres modernas*. Sus textos autobiográficos nos ofrecen testimonio de su experiencia personal de emancipación, definida por su acceso decidido a la esfera pública. Conviene recordar hoy que la proclamación de la Segunda República en 1931 y su reconocimiento de derechos fundamentales para las mujeres, especialmente el derecho a votar en las elecciones generales, dio un impulso fundamental a la participación política femenina. De hecho fueron varias las intelectuales y creadoras españolas que se afiliaron justo entonces a partidos y sindicatos. Tras el final de la Guerra Civil y la derrota republicana, muchas de estas mujeres que se dedicaron a la política activa tuvieron que marchar al exilio, entre ellas, varias de las escritoras que habían desempeñado por vez primera en nuestro país importantes responsabilidades públicas: María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra), Margarita Nelken, Isabel Oyarzábal de Palencia, Matilde de la Torre, M.^a Teresa León Goyri y Federica Montseny, entre otras.

Para recuperar su experiencia en la política activa y saber cómo esta contribuyó a la construcción de su identidad profesional y determinó sus vidas, resulta especialmente productivo el análisis de su creación ensayística y autobiográfica (Heilbrun, 1994; Smith, 1994; Masanet, 1998), que constituye hoy una fuente imprescindible para la recuperación de la experiencia personal y colectiva del período republicano, plasmada en unos textos escritos años o décadas más tarde. Su visibilización, iniciada en el contexto de la Transición política española, que quiso recuperar las voces de diversos colectivos silenciados por el franquismo, entre ellas, destacadamente, las del exilio, ha continuado en las dos últimas décadas, con el hito que supuso la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica (2007). Se trata de unas obras marcadas por el compromiso con los valores de igualdad y la lucha antifascista. Las escritoras españolas ofrecen en ellas el testi-

monio de su participación en hitos y procesos históricos fundamentales: la proclamación de la Segunda República, la formación de las organizaciones feministas y la consecución del derecho al voto, el protagonismo del movimiento obrero, y el estallido y evolución de la Guerra Civil (Rodrigo, 1988; Blanco, 1989; Mangini, 1997; Caballé, 2004; Vilches-de Frutos, 2015). Desde una perspectiva actual, interesa especialmente analizar su particular recreación de cómo participaron ellas en las organizaciones políticas y sindicales, de su actividad pionera como oradoras, y de la acción propagandista que trasladaron a través de sus artículos en prensa y del conjunto de su producción literaria. La importancia de estas fuentes es crucial, dado el silenciamiento posterior que muchas han sufrido, ignoradas por propios y ajenos, ausentes incluso en los libros de memorias de sus compañeros de militancia.² Desde una perspectiva actual, la recuperación de los autorretratos ofrecidos en la escritura de estas mujeres políticas contribuye a reconstruir la cadena femenina en el proceso de incorporación a la Esfera pública, al tiempo que arroja nueva luz sobre su protagonismo en hechos históricos cruciales de nuestro pasado reciente que han sido reflejados hasta ahora, mayoritariamente, desde una óptica exclusivamente masculina.

Aquellas pioneras plasmaron en su vida y en su obra el nuevo paradigma identitario de la mujer profesional de la política, abordando la complejidad de su imbricación en la esfera pública (Nieva-de la Paz, 2008 y 2018). Con mucha frecuencia, sus textos reflejan la extrañeza y el recelo con el que fueron vistas entonces por su ruptura con el modelo femenino tradicional. Aunque el período en el que ejercieron responsabilidades políticas fue breve, desde la proclamación de la Segunda República hasta el final de la Guerra Civil, fueron unos años determinantes en sus vidas. De ahí que sus textos autobiográficos vuelvan una y otra vez sobre sus actuaciones políticas en el período republicano y que reivindiquen el legado que ellas

² En la entrevista que le hizo Antonina Rodrigo en Toulouse el 16 de mayo de 1978, Montseny declaraba: “En torno a nosotras guardaron silencio los comunistas y los propios libertarios. No valía la pena mencionarnos. Se nos condenó al ostracismo. Ni siquiera citan a las mujeres que lucharon a su lado, ni a las que, sin combatir, libraron combates anónimos, pero no por ello menos valiosos.” (Rodrigo, 2003: 134).

y sus contemporáneas han dejado para la Historia. Escritos desde la perspectiva vital de la entrada en la ancianidad, son textos que buscan transmitir a las generaciones siguientes otra lectura de la Historia para oponerla a la versión oficial ofrecida por el régimen franquista. Como ya se ha señalado, las mujeres del exilio republicano fueron conscientes de la marginalización de la experiencia femenina en los discursos hegemónicos de la Historia y la Literatura, por lo que el ejercicio de la memoria se convirtió para ellas “en una forma más de militancia” (Greene, 1996: 60). Al igual que sus compañeros exiliados, ellas también quisieron transmitir la “verdad de lo que sucedió en España” (como escribía Isabel Oyarzábal en sus autobiografías del exilio, *He de tener libertad y Rescaldos de libertad*).

2. La escritura autobiográfica de Federica Montseny.

Una de estas escritoras, Federica Montseny (1905-1994), destaca como periodista y líder sindical que llegó a ser la primera mujer ministra en España (y una de las primeras en Europa), ofrece en sus textos autobiográficos el testimonio privilegiado de una pionera de la política. Su compromiso fue impulsado por su entorno familiar, como hija de los intelectuales anarquistas Joan Montseny (*Federico Urales*) y Teresa Mañé (*Soledad Gustavo*). Su vida profesional como escritora y periodista se inició a comienzos de los años 20, con la publicación de más de medio centenar de novelas populares de tesis en colecciones como *La Novela Ideal* y *La Novela Libre*, y la colaboración, desde 1921, en la prensa libertaria, con el seudónimo *Blanca Montsan*. Es posible afirmar hoy que toda su labor como escritora fue instrumento de su compromiso ideológico.³ Según cuenta en sus memorias, su entrada en la política coincidió con la lucha obrera contra la dictadura de Primo de Rivera y el paso del sindicato anarquista CNT a la clandestinidad,⁴ donde ocuparía después diversos puestos de respon-

³ Véanse varios de los artículos sobre literatura que publicó Montseny a los 18 años, nada más arrancar la segunda etapa de *La Revista Blanca*, especialmente, “La estética y la originalidad en la literatura” (Montseny, 1923: 12).

⁴ “Mi padre y yo efectuamos diversos viajes a Barcelona, a los locales de los Sindicatos, en los que encontrábamos viejas amistades, y las nuevas que íbamos anudando. En una de estas visitas, convocada por [Ángel] Pestaña, éste me propuso una colabo-

sabilidad, tanto en el ámbito catalán como en el estatal. Su afiliación a la FAI se produce en el contexto del estallido de la Guerra Civil, en 1936. Ese mismo año fue nombrada Ministra de Sanidad y Asistencia Social por Largo Caballero, en el marco del acuerdo al que llegó el presidente del gobierno socialista y líder del sindicato UGT con la CNT para integrar a las organizaciones de los trabajadores en el gobierno. Tras la derrota republicana, Montseny partió al exilio con su familia, cruzando la frontera francesa. Tanto su padre como su pareja, el líder anarquista Germinal Esglesas, fueron internados en campos de concentración franceses. Federica vivió después la huida de París tras la ocupación nazi y la larga marcha hacia el sur por el eje del Loira bajo los bombardeos alemanes. Reclamada por la policía de Franco, vivió en libertad vigilada hasta la liberación de Francia en 1944. Al acabar la Segunda Guerra Mundial permaneció en ese país, trabajó para el afianzamiento del anarquismo español en el exilio y se dedicó principalmente a escribir en las revistas y editoriales anarquistas (*CNT*, *Espoir*...). Regresó a España en 1977, dando numerosos mítines y conferencias, pero finalmente moriría y sería enterrada en Toulouse, en 1994 (Gabriel 1979; Sánchez Sánchez, 1987; Rodrigo, 1988; Lozano, 2004; Tavera, 2005).

Las responsabilidades políticas adquiridas en los años 30 la fueron alejando de la escritura de ficción. Fue en el exilio donde retomaría con intensidad la actividad literaria, destacando la publicación desde la década de los 40 de varios textos autobiográficos que arrancan de un triple propósito: propagar la ideología anarquista, luchar por la libertad del pueblo español y legar a las siguientes generaciones la experiencia revolucionaria antifascista. Fue así autora de un amplio corpus de escritura autobiográfica y testimonial, que crece y se desarrolla a lo largo de medio siglo. Los primeros materiales publicados fueron posteriormente integrados en los siguientes títulos, cada vez más extensos y abarcadores en el tiempo. Pri-

ración semanal en *Solidaridad Obrera*, donde tenía a mi cargo la sección 'Relieves Sociales'. Fue en este año, 1923, cuando ingresé en la CNT, afiliándome en el Sindicato de Oficios Varios de Sardañola-Ripollet" (Montseny, 1987: 38). Tanto Gabriel (1979: 21) como Tavera (2005: 120) sitúan su afiliación en 1931, tras la proclamación de la República y la muerte de Teresa Mañé.

mero se publicaron los capítulos titulados "El Éxodo", "El gran desastre" y "Jaque a Franco", como folletos separados y también en un volumen conjunto titulado *Cien días en la vida de una mujer* (Toulouse, 1949), con un capítulo nuevo: "Primeros avatares en el exilio"⁵. Parte de estos materiales, las páginas correspondientes a "El Éxodo", volvieron a publicarse como "Primera parte" del libro *Pasión y muerte de los españoles en Francia* (Toulouse, 1950)⁶, que apareció posteriormente como *El Éxodo. Pasión y muerte de los españoles en el exilio* (Toulouse, 1969) Y fue reeditado años después en Barcelona (Montseny 1977b). Los tres capítulos iniciales, antes citados, fueron recuperados también, en plena Transición política española, en una publicación de Barcelona titulada *Seis años de mi vida (1939-1945)* (1978), en la que amplía el tiempo del relato de su exilio para trazar esquemáticamente los hitos fundamentales de su experiencia hasta la liberación de Francia por los aliados. Hay que señalar que Montseny no se limitó a incorporar mecánicamente las páginas ya publicadas en los nuevos títulos, sino que llevó a cabo una revisión detenida que pasó por la selección de determinados epígrafes, la redacción de partes nuevas y la ampliación

⁵ "Después traducidos al catalán por Dolores Buron, con un prefacio de Manuel Cruells, fueron editados por Ediciones Galba, Barcelona, 1977, en un tomo titulado *Cent dies de la vida d'una dona*. Para enlazar los dos tiempos, escribí entonces 'Primeros avatares en el exilio' (Montseny, 1978: 7). En *Seis años de mi vida* incluye también "todos los episodios correspondientes a nuestro paso a zona libre, hasta mi detención y mi encierro en las cárceles del Périgeux y de Limoges [...]. Esta parte había también visto la luz pública en 1948 en un pequeño volumen titulado *Mujeres en la cárcel*, en el que había además de mi testimonio, el de una compañera sobre las cárceles españolas y el de Alfonsa Bueno sobre los campos de exterminio en Alemania" (Montseny, 1978: 8). Eliminados los fragmentos de sus correligionarias, completa el material para *Seis años...* con los que siguieron a su encarcelamiento hasta el final de la ocupación nazi de Francia.

⁶ Al capítulo titulado "El éxodo", Montseny añadió varios epígrafes nuevos, integrados en la "Primera parte", que reproducían los testimonios de las experiencias vividas por los exiliados españoles en los campos de concentración, los campos de castigo y las fortalezas para los refugiados, los campos de África, las compañías de trabajadores, los batallones de marcha y la Legión extranjera. La "Segunda parte", también nueva, incluía varios epígrafes que reunían más testimonios sobre sus luchas en la resistencia, la integración en el maquis de las diferentes zonas francesas y un capítulo final, que da título al volumen conjunto, "Pasión y muerte de los españoles en Francia" (Montseny, 1950).

progresiva del alcance temporal del relato con el fin de abarcar lapsos mayores del devenir histórico y autobiográfico. Con la distancia temporal y la mayor perspectiva sobre los hechos narrados, cambiaría también el estilo y el enfoque, como se aprecia, especialmente, en la reelaboración del primer título mencionado, “El Éxodo”, que mantuvo presente en los diferentes títulos autobiográficos y testimoniales.

En su última autobiografía conocida, *Mis primeros cuarenta años* (Barcelona, 1987), terminada con más de ochenta años cumplidos, reconstruye sus cuatro primeras décadas de vida (desde 1905 a 1945) y plasma la evolución personal que la llevó desde su temprana dedicación al periodismo anarquista y a la escritura de novelas populares “de tesis”, hasta el ejercicio de las más altas responsabilidades sindicales y políticas. Este largo y sostenido esfuerzo por recordar y dejar constancia de los hechos vividos responde a su propósito de visibilizar la lucha del anarquismo por la libertad del pueblo español y su aportación ideológica e intelectual (Greene, 1996: 64-65; Núñez Esteban/ Samblacat, 1991: 182). Resulta también fundamental su intención de reivindicar su propio protagonismo en este proceso, por lo que sus textos permiten conocer la imagen que Montseny quiere legar de sí misma como modelo de mujer “nueva”, y como ejemplo de militante y de líder anarquista. Su voz narrativa se construye desde ese común propósito de “honestidad” fundamental para el pacto implícito con lectores que la autobiografía propone: la intención de hacer un relato “verdadero” de la propia vida (Lejeune). Montseny confiesa haber partido únicamente de sus recuerdos personales, al haber perdido notas y documentos en su azarosa itinerancia vital (Montseny, 1987: 12), reconocimiento que confirma la prudencia que se debe mantener a la hora de utilizar los textos autobiográficos como fuente directa para la investigación histórica y biográfica (Vilches-de Frutos 2016). Con todo, el libro ofrece abundante y significativa información que puede servir de complemento a otras fuentes a la hora de conocer mejor la historia “interna” de la CNT, el movimiento anarquista español y sus diversas corrientes, y la evolución de sus relaciones con otras fuerzas políticas. Abundan así los nombres y peripecias de sus principales figuras, los detalles sobre las giras de propaganda, debates ideológicos, creación de publicaciones, desarrollo de procesos revolucionarios, producción colectivizada, alianzas con otros partidos antifascistas,

y relevantes conflictos internos, narrados desde la experiencia y el conocimiento directo de una de sus principales protagonistas.

3. Testimonio personal y colectivo: *Mis primeros cuarenta años*.

El libro, encabezado por un prólogo de Antonina Rodrigo y por unas “Palabras previas” de Montseny que brevemente dan cuenta de lo que fue su vida durante las décadas posteriores, se estructura en cuatro partes subdivididas en epígrafes que señalan los hitos más significativos de su peripecia vital y del acontecer histórico. La voz narrativa salta del “yo” al “nosotros”, de modo que la autora y protagonista se manifiesta como individuo y como parte integrante de la colectividad. La distancia temporal desde la que recuerda y evalúa los hechos pasados, por las décadas transcurridas desde el tiempo final del relato (1945) hasta el tiempo en que cierra su proceso de escritura (avanzados los años 80), explica el predominio de una focalización “omnisciente”. Se encuentran así repetidamente referencias al destino posterior de las vidas aludidas⁷, y mención también al desenlace que tuvieron algunos de los acontecimientos y procesos históricos recordados.⁸ El orden cronológico en que se presentan los hechos evita, sin embargo, por lo general esos saltos temporales tan frecuentes en otros títulos autobiográficos —como en *Memorias de la melancolía* (1979), de María Teresa León, por citar un conocido ejemplo—; saltos que derivan del libre discurrir de los recuerdos y de la memoria asociativa. El avance temporal del relato se va ralentizando de acuerdo con la intensidad de los acontecimientos históricos y políticos de los que fue testigo y protagonista. Así, la

⁷ Así recordaba el trágico destino de los compañeros que conoció en sus giras de propaganda de 1932 por el norte de España: “¡Cómo olvidar a Aniceto Gallurralde y su buena compañera Victoria, a Eugenio Sacristán, de San Sebastián, y a tantos otros! / El viento del exilio y de la guerra se los llevó a todos. Unos murieron antes de finalizar la contienda. La mayor parte emigraron a América, después de conocer el drama de un primer éxodo: el producido por la pérdida de su tierra vasca, ocupada por los franquistas” (Montseny, 1987: 68).

⁸ Esto ocurre, sin ir más lejos, con la interpretación de las diversas agitaciones populares e insurrecciones libertarias vividas en diferentes partes del país a lo largo de 1933 y 1934, presentadas retrospectivamente por la autora como partes de un mismo proceso revolucionario (Montseny, 1987: 74-75).

primera parte del volumen da cuenta de los veinticinco primeros años de su vida (1905-1930), mientras que las tres siguientes abarcarán entre cuatro y siete años cada una: la segunda parte coincide con el período republicano (1931-1936); la tercera, con los años de la Guerra Civil (1936-1939), y la cuarta, con los primeros de exilio en Francia (1939-1945). Conviene tener en cuenta que los contenidos sobre la vida personal son más abundantes en la primera y en la cuarta parte. La ralentización y la densidad narrativa caracterizan el ejercicio de memoria histórica relativo a los años de la Guerra Civil y el destierro, por lo que estas dos partes ocupan casi el doble de páginas que las dos iniciales. En la cuarta y última, la de mayor extensión, reelabora los abundantes materiales ya publicados desde finales de los 40.⁹

Montserrat explicita su voluntad de hacer la historia de un período a partir del testimonio de su experiencia vital (Montserrat, 1987: 109). De ahí su preferencia por el tono objetivo y distanciado que aproxime su texto al ensayo histórico, sobre todo en las tres primeras partes del libro. Utiliza para ello un vocabulario claro, sintético y sobrio y unas construcciones de párrafos cortos, sin apenas adjetivación ni figuras retóricas, presididas por la contención expresiva. Este tono de “objetividad” cambia en la última parte del libro. Es posible observar cómo la prosa ensayística que utiliza para narrar las primeras décadas de su vida se transforma en la cuarta parte, centrada en el exilio, en un relato más “novelesco”, con la descripción de ambientes y personajes y la inclusión de numerosas escenas dialogadas en aquellas páginas que describen la aventura de su huida desde el París ocupado hacia el sur de Francia, tratando de poner a salvo a su familia.¹⁰ Es

⁹ En 1983 Carmen Alcalde alude a una reciente conversación con Montseny en la que declaraba su intención de “escribir sus propias memorias”, publicadas finalmente en 1987. Alcalde especula sobre el contenido que tendrán las mismas: “serán la continuación de sus crónicas de guerra; la rúbrica a una larga y abnegada militancia que le escamoteó su propio yo” (1983: 15).

¹⁰ Las escenas dialogadas habían sido utilizadas ya en las descripciones de ciertos episodios de la tercera parte por ser hechos especialmente polémicos que la autora trata de aclarar con diálogos “literales”. Así, las discusiones sobre el traslado del gobierno republicano a Valencia, en noviembre de 1936 (Montserrat, 1987: 101), la noticia de la muerte de Durruti (Montserrat, 1987: 108), o el Consejo de Ministros del

posible explicar este uso “normalizado” de las técnicas propias de la ficción y el predominio de sentimientos y emociones subjetivas debido al carácter excepcional de los acontecimientos vividos, pero también a la procedencia de buena parte de los episodios de esta cuarta parte, cuya primera escritura estuvo más próxima a su vivencia de los hechos (los primeros capítulos proceden de materiales publicados en 1949 y 1950).¹¹ Todavía estaba cercana también su experiencia como autora de reportajes y novelas, lo que pudo influir en la utilización de técnicas narrativas como las escenas dialogadas o la inclusión de más detalles descriptivos sobre situaciones, paisajes, sentimientos, etc. De hecho, la lectura de varios artículos autobiográficos que publicó en 1932 y 1936 a raíz de sus giras propagandísticas por Andalucía y Galicia,¹² confirman ese “estilo” autobiográfico, marcado por el interés paisajístico y la emoción subjetiva tan frecuentes en los libros de viajes y en la narrativa de ficción. Con todo, la integración que hace la autora de antiguos y nuevos materiales se realiza con éxito, de modo que su última autobiografía conocida, la de 1987, ofrece la necesaria coherencia y unidad entre las diferentes partes del relato.

Mis primeros cuarenta años presenta, en su “Primera parte”, la infancia de Federica, su formación en la casa (con su madre como única maestra), y sus tempranos inicios en la profesión periodística y literaria. Sus páginas permiten entender mejor las claves de su temprana evolución hacia la actividad como ideóloga política y como activista sindical. Tras la breve rememoración de los avatares familiares desde su nacimiento en Madrid, los cambios de casa motivados por la lucha familiar por la supervivencia económica y el regreso a Barcelona, la autora anunciaba el que iba a ser eje principal de su construcción identitaria, el compromiso político, con un significativo epígrafe: “Empieza mi vida como mujer y militante”,

19 de noviembre de 1936, que trató la condena a muerte de José Antonio Primo de Rivera (Montserrat, 1987: 111).

¹¹ *Cien días de la vida de una mujer* (1949), *Jaque a Franco* (1949), *Mujeres en la cárcel* (1949), y *Cien días de la vida de una mujer. Jaque a Franco* (1950), todos publicados en Toulouse.

¹² Se trata de doce artículos publicados en el periódico anarquista *El Luchador* en 1932, reunidos en un volumen conjunto (Montserrat, 1994) y del artículo de *La Revista Blanca*, “Impresiones de un viaje por Galicia” (Montserrat, 1936).

que coincide con el inicio de la década de los años 20 (Montseny, 1987: 35-38). Se da cuenta así de la formación ideológica y evolución política de la joven Montseny, con la influencia determinante de sus progenitores y la del conocido ideólogo suizo Max Nettlau, amigo personal de la familia. Rememora también la llegada a su vida del que sería su compañero sentimental, el joven líder anarquista Germinal Esgleas. Resulta muy reveladora su visión de la mutua atracción experimentada y del valor que ella misma reconoce haber tenido para él como mujer avanzada, adelantada a su tiempo: “Sin duda yo encarnaba para él cuanto también de excepcional podía buscarse en una mujer en la España de los años 20” (Montseny, 1987: 41). Una joven que tenía claro que no deseaba “un matrimonio burgués, aunque fuese con un hombre de izquierda que conocía mis ideas” (45), al recordar su alejamiento de otro pretendiente que la cortejaba entonces. Montseny optó por el compañero anarquista, a pesar de las dificultades que encontraron en la madre del joven, que no quería que Esgleas se emparejase con una “mujer de ideas”. No en vano la escritora se presenta en su autobiografía como icono ejemplar del anarquismo, enfatizando el modelo de educación alternativa recibida en el marco de su familia, su temprana vocación intelectual y su entrada en la política activa, todos ellos aspectos que la definen como un perfecto prototipo de mujer nueva, independiente y emancipada (Nash, 1975: 77-78; Caiazzo, 2014: 83).

En estas memorias Montseny rememora también su entrada en la profesión literaria con la publicación de sus primeras novelas breves, a comienzos de la década de los 20, coincidiendo con su apertura hacia el periodismo político a través de sus colaboraciones en *La Revista Blanca*, proyecto editorial central del anarquismo ibérico que publicaron primero sus padres y al que, tras su resurgimiento en 1923, se incorporaría ella. Llama la atención la información de primera mano que ofrece Montseny sobre las relaciones de *La Revista Blanca* con la censura militar bajo la dictadura primorriverista, con jugosas anécdotas sobre el funcionamiento de la misma. También se explicitan en el texto los criterios de autocensura que los colaboradores sabían que debían aplicar para que la publicación no fuese suspendida: “No había que atacar al rey, ni al Ejército, ni a la Iglesia. No se debían publicar caricaturas alusivas al rey, a la familia real ni al general Primo de Rivera. Pero no había ninguna supresión apriorística de

propagandas ideológicas, siempre y cuando no pusiesen en peligro los estamentos del sistema” (Montseny, 1987: 40-41). Así logró la revista sortear la represión durante toda la dictadura, y vio la luz otro exitoso proyecto editorial familiar, *La Novela Ideal*, colección de novela popular creada para hacer propaganda entre los jóvenes que tuvo tiradas de 10.000 ejemplares semanales hasta llegar a los 50.000: “se abordaban, en forma novelesca, temas antirreligiosos, de propaganda libertaria, a favor del amor libre y contra los prejuicios sociales” (Montseny, 1987: 42). Le siguió a esta *La Novela Libre*, de publicación mensual, que alcanzó los 20.000 ejemplares semanales, y la revista ilustrada *El Mundo al Día*, en la que Federica redactaba varias secciones con diferentes seudónimos. Montseny publicó varias novelas “*Ideales*” y “*Libres*”, alcanzando especial repercusión con dos de sus títulos, *La Victoria* y *El hijo de Clara*, de las que afirma: “Abordaba en ellas el tema de la libertad femenina, que suscitó grandes discusiones y polémicas” (Montseny, 1987: 42).¹³ A ellas les siguió su conocido título *La Indomable*, “novela más o menos autobiográfica” (Montseny, 1987: 42), cuya protagonista encarna y anticipa los principales rasgos de carácter que ella misma se atribuye en su autobiografía.¹⁴ Las colecciones de narrativa breve fueron esenciales para contribuir a la viabilidad de la labor editorial de la familia, haciendo posible la edición de la *Revista Blanca*, que nunca superó los 6.000 ejemplares, según afirma la autora (Montseny, 1987: 56).

La “Segunda parte” de este volumen autobiográfico se caracteriza también por el tono objetivo y distanciado, muy próximo al del ensayo histórico, con un vocabulario claro, sintético y sobrio, y unas construcciones de párrafos cortos, sin apenas adjetivación ni figuras retóricas, presididas por la contención expresiva y la pretensión de objetividad que definen la crónica política. Permite conocer las claves de su pensamiento político en esos años y reconstruir sus singulares experiencias como mujer en el ejercicio del liderazgo sindical. El relato arranca con la proclamación de la

¹³ Merece la pena recordar el subtítulo de *La Victoria* (1930): “novela en la que se narran los problemas de orden moral que se le presentan a una mujer de ideas modernas”.

¹⁴ Langa Laorga ha analizado detalladamente los elementos autobiográficos presentes en *La indomable* (1928), especialmente evidentes en la caracterización de su protagonista, Vida, en la etapa de la niñez (1990: 28).

Segunda República, cuyo advenimiento saludó la autora desde una posición inicial de escepticismo, debido a su carácter “burgués”, para evolucionar después, tras la deriva política del sistema, hacia una abierta crítica por lo que consideraba su incapacidad para luchar por los derechos del pueblo y realizar reformas de verdadero calado (Montseny, 1987: 64).¹⁵ Hay que resaltar también su rememoración de la entrada en la CNT, las dificultades encontradas en su dedicación a la acción sindical y política, y su recuerdo de las repercusiones de su condición de mujer en el ejercicio de la actividad pública. Ofrece especial interés en este sentido el frecuente recuerdo y homenaje a sus reconocidas predecesoras anarquistas —Luisa Michel, Teresa Claramunt, Teresa Mañé—, y a otras muchas mujeres anarquistas olvidadas, como Ana Villalobos (Montseny, 1987: 70).

La autora reivindica su propio protagonismo como estratega del sindicato anarquista y da cuenta de unas experiencias que eran sin duda excepcionales para una mujer de su tiempo. Entre ellas, su labor como representante de la federación catalana en importantes congresos estatales, como el celebrado en Zaragoza en 1936, y su activa intervención en los debates estratégicos e ideológicos confederales —entre moderados o *treintistas*, radicales y anarquistas del BOC (Gabriel, 1979: 18-27; Lozano 2004: 17-18; Tavera 2005: 152)—, en los que se manifestó como eficaz líder de su formación política. También rememora algunas de sus experiencias durante las giras de propaganda que realizó por Galicia, Andalucía y Euskadi en 1932, Asturias en 1934, Galicia en 1935, y Cantabria en 1936 (Rodrigo 1988: 170; Tavera 2005: 147-48). Como en el caso de otras destacadas políticas republicanas, Montseny impartió también varias conferencias políticas fuera de España (en París, en 1933 y en 1937, y muchas más a partir de 1944, tras la liberación de Francia).¹⁶ Esta condición

¹⁵ Véase, por ejemplo, Montseny, 1987: 62. Tras el alzamiento militar esta posición evolucionó hacia un claro apoyo a la República y un compromiso con la necesaria unidad de acción de las fuerzas políticas y sindicales antifascistas.

¹⁶ El eco internacional de los sucesos de Casas Viejas y de la dura represión sufrida por la CNT dio lugar a numerosos mítines de protesta en varios lugares: “A mí me tocó participar en el que se celebró en París, en abril de 1933, en el ‘Teatro de la Reinassance’” (Montseny, 1987: 72-3). Más adelante alude a otra famosa intervención suya en otro mitin en París: había hablado en nombre de la FAI en el mitin famoso del

de pionera de la propaganda política fue también rememorada por otra destacada activista de su tiempo, la escritora María de la O Lejárraga (Blanco, 1989), quien compartía con ella el recuerdo del escepticismo y sorpresa del público en los años republicanos al escuchar a una mujer dando mítines políticos: “pudimos celebrar muy buenos actos. Con mucha afluencia de gente, atraída —ya entonces— por la curiosidad que despertaba una mujer en la tribuna, en un país y en una época en que las oradoras eran más bien escasas” (Montseny, 1987: 68).¹⁷ El proceso de politización de las mujeres españolas en aquellos años y su creciente presencia pública queda también de manifiesto en su relato de la gira por Andalucía, cuando Federica Montseny recuerda el enfrentamiento que protagonizó en Granada con “una mujer de derechas”, coincidiendo con las algaradas provocadas por el levantamiento del General Sanjurjo:

En un hotel de la ciudad se hicieron fuertes un grupo de señoritos fascistas, capitaneados por una mujer de derechas que se hizo célebre en aquellos días, doña Urraca Pastor.

No estaba mal la cosa. Que en la tierra de Mariana Pineda dos mujeres se batieran, cada una en un campo diferente, encabezando acciones y manifestaciones, era más que pintoresco. Porque a mí me tocó jugar el papel de adversaria de doña Urraca, arengando a los obreros que rodeaban el hotel de los fascistas. En el curso de los combates perdió la vida el compañero Cañete. Y a mí me tocó también pronunciar el discurso fúnebre, en un cementerio lleno hasta los topes de acompañantes conmovidos y enardecidos, porque doña Urraca y los suyos habían sido hechos prisioneros y la tentativa de Sanjurjo había abortado en toda España... (Montseny 1987: 71-72)

Vélodrome d'Hiver en 1937, a favor de la causa republicana (Montseny, 1987: 148).

¹⁷ Así recuerda la impresión que causaba entonces una mujer oradora en la Andalucía de los años 30: “Realicé excursiones por los diferentes pueblos de la comarca. Recuerdo que, al llegar a uno de ellos, los chiquillos salieron a recibirme gritando: —¡Ahí va, ahí va la mujer que habla y el hombre que va con ella! Una mujer que hablase, en la Andalucía de aquellos años, era algo tan inaudito que por lo visto merecía la pena de salir a verla, como si se tratase de un fenómeno circense.” (Montseny, 1987: 69).

Resultan de excepcional interés las páginas dedicadas a rememorar su actividad como mujer joven y líder sindical que vive la maternidad por primera vez con el nacimiento de su hija Vida (en 1933) y tiene que afrontar múltiples dificultades organizativas a la hora de mantener su intensa actividad política: “Mi vida personal, en esos meses, estaba compartida entre mis actividades literarias, orgánicas y mi función de madre recién estrenada” (Montseny, 1987: 76). La voz narradora rememora así la figura de una mujer que, en los años 30 del pasado siglo, alcanzó la primera línea de la política, tuvo la firme voluntad de ser madre y decidió a la vez continuar con su intensa vida pública. Si en un primer momento ésta se redujo a la asistencia a reuniones e intervenciones en localidades cercanas, retomó su activismo viajero tan pronto como su hija cumplió el primer año. Desde la ancianidad la escritora recordaba bien lo que le había costado dejar a la niña para iniciar su gira por Asturias, y también la firmeza en su propósito de no abandonar la política por motivos personales.¹⁸ Federica da cuenta del papel que tuvo el “falansterio” familiar y su crucial apoyo para mantener su vertiginosa actividad:

Cada una de mis giras por España y sus diversas regiones suponía un mínimo de veinte días de desplazamiento, que frecuentemente llegaban a cerca de un mes. A mi regreso, las actividades literarias debían ser alternadas con las orgánicas, los Plenos Regionales, Asambleas locales... Presencia en mi sindicato, el de Profesiones Liberales. (Montseny, 1987: 81)

Con poco más de 20 años, Montseny había publicado una serie de artículos en *La Revista Blanca* (titulados “La mujer, problema del hombre”, 1927) en los que planteó, entre otras cuestiones, una visión de la maternidad en clave esencialista que presentaba la condición maternal como eje central en la construcción de la identidad femenina y ofrecía una visión idealizada de la educación de la descendencia por parte de la madre como principal forma de acción social y de plena autorrealización (Nash 1981:

¹⁸ “No quería tampoco que la maternidad fuese para mí una barrera en mi vida de luchadora y de militante, como no había querido que el amor tampoco lo fuese. Era necesario soportar el desgarrar de la separación primera pues la segunda ya no sería tan difícil” (Montseny, 1987: 78).

56).¹⁹ Influyó, sin duda, en su idealización de la función maternal el modelo positivo representado en su vida por la figura materna, como refleja en la primera parte de esta autobiografía. Teresa Mañé fue a la vez su madre y su maestra. Diseñó para ella una educación alternativa en el seno del núcleo familiar, alejada de colegios y escuelas, promoviendo en sus primeros años un estrecho contacto con la naturaleza para favorecer un adecuado desarrollo de su personalidad y fomentando después su acceso libre a las muchas fuentes de conocimiento disponible en la nutrida biblioteca familiar.

Pocos años después, casi alcanzando la treintena, parece que Federica había dejado atrás esa idea de la maternidad sublime que debía dar plenitud de sentido a la vida femenina. Fue determinante para ello el firme compromiso de Montseny con la actividad de la CNT y su intensa vida como líder sindical, sin olvidar la posible influencia de los cambios que se estaban extendiendo entre ciertas minorías intelectuales en relación con la necesidad de dejar atrás “viejas mentalidades” y promover nuevos roles de género a partir de las importantes reformas legales y políticas llevadas a cabo por la Segunda República para proteger los derechos de la mujer en las esferas pública y privada. Todo ello contribuyó, sin duda, a que ella integrara el nacimiento de su primera hija sin abandonar su exigente trabajo, confiando en buena parte su crianza y educación al núcleo familiar. Lo mismo haría posteriormente cuando nació su segundo hijo, en plena Guerra Civil.²⁰

¹⁹ “A la maternidad habría de considerársela como una de las bellas artes. La madre ha de ser una artista, un poeta de la forma y del sentimiento. Y el hijo la culminación artística, la obra legada a la posteridad, concepto verdaderamente augusto de la madre, que la colocaría en un plano sublime” (Montseny, 1927: 12).

²⁰ Durante los agitados meses en que fue ministra, Montseny viajaba a Barcelona para ver a su hija Vida, al cuidado de su madre y de su amiga y casi hermana, María. En junio de 1938, en plena Guerra Civil, nació su segundo hijo, Germinal. Así rememora la difícil conciliación entre sus deberes políticos y representativos con su reciente maternidad: “Recuerdo que, con motivo de la visita del deán de Canterbury, que en compañía de su esposa realizaba un viaje por la España republicana, fui designada para acompañarles, mostrándoles las realizaciones colectivistas más importantes. Como cada tres horas tenía que dar el pecho al chiquillo, el deán comprobó estupefacto, cómo la personificación femenina de la FAI y de la Revolución amamantaban

La “Tercera parte” de la autobiografía se inicia en julio de 1936, con la sublevación militar y el arranque del conflicto fratricida, momento en el que su dedicación a la política pasa a ser ya exclusiva (Rodrigo, 2003: 97-98). Sus páginas facilitan la comprensión de su entrada en la política de partido (como militante de la FAI) y repasa los momentos culminantes en el ejercicio de sus responsabilidades en el gobierno de la República, destacando de nuevo su singularidad como mujer en la arena política. En términos de configuración literaria, esta parte se caracteriza por un ejercicio de memoria histórica que reproduce un tiempo muy intenso en acontecimientos trascendentes, que son por ello rememorados con detención. El tiempo del relato se ralentiza y densifica para rememorar detalladamente el conflicto bélico entre 1936 y 1939. Montseny continúa en este bloque su estilo como historiadora y “cronista” política, sin dejar de manifestar su valoración personal de sucesos cruciales, muy complejos, que han sido narrados en otros textos y por otras voces desde perspectivas ideológicas muy diferentes. Recuerda así con emoción la movilización de las fuerzas de la CNT-FAI en Barcelona nada más producirse el golpe militar, la abolición del dinero y la utilización de bonos en las transacciones, y el surgimiento de las primeras colectivizaciones. En seguida Federica fue llamada para ocupar un lugar destacado en el Comité Peninsular de la FAI y posteriormente en el Comité Nacional de la CNT, en representación de la Regional Catalana.²¹ En el seno del citado Comité se debatiría después la propuesta de Largo Caballero de que los confederales entrasen a formar parte de su gobierno, invitación que fue finalmente aceptada, siendo Federica una de las personas elegidas para dicha integración en representación de la FAI (Rodrigo, 2003: 106). Se abría entonces el período de mayor

a su hijo, como cualquier otra madre del mundo” (Montseny, 1987: 140). La tercera, Blanca, nació en Francia, en 1942, poco tiempo después de su regreso de la cárcel de Limoges.

²¹ Como ella misma rememora, otras mujeres se situaron en primera fila contra el alzamiento militar. Menciona el valor de Margarita Nelken o Marta Huysmans, que estuvieron como ella trabajando en el Madrid sitiado desde los sótanos del Ministerio de la Guerra, y la relevante imagen pública de Dolores Ibarruri *Pasionaria*, de la que se mostró distante por sus diferencias ideológicas y políticas (Montseny, 1987: 107-108).

responsabilidad política de la escritora, y la vivencia de experiencias históricas únicas que dotan de especial fuerza e intensidad al testimonio vertido en estas páginas. Montseny rememora en su libro los problemas de conciencia que tuvo antes de aceptar la decisión de la cúpula anarquista que la había designado para ser ministra con Largo Caballero. Recuerda así que asumir esa elección supuso un verdadero dilema para ella, puesto que sus ideas políticas, enmarcadas en el anarquismo más clásico, eran contrarias a su integración en el gobierno.²² Afirma también que ni sus padres ni su compañero, Germinal Esgleas, eran partidarios de que lo hiciera, pero sí otros muchos compañeros, que utilizaron su condición de mujer para convencerla: “Además, según Horacio M. Prieto, daríamos un gran golpe nombrando a una mujer para una de las carteras ministeriales” (Montseny, 1987: 102). Coherente con ese impulso a favor de la incorporación de las mujeres a la primera fila política, una vez al frente del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, Federica Montseny nombró a su vez a dos doctoras, Mercedes Mestre (UGT), como Subsecretaria de Sanidad, y a Amparo Poch (CNT), una de las artífices centrales del movimiento anarco-feminista “Mujeres Libres”, como Directora de Asistencia Social, a pesar de los prejuicios que suscitaba entonces el ejercicio político femenino; prejuicios que aparecen rememorados en el relato de sus impresiones del primer Consejo de Ministros al que asistió (7 de noviembre de 1936) y de la recelosa actitud mostrada por el Presidente, Largo Caballero: “No disimulaba, o disimulaba mal, la poca gracia que le hacía ver a una mujer perdida en ese grupo de hombres, todos encanecidos ya en la política (...). Sin embargo, poco a poco, tales reservas fueron desvaneciéndose” (Montseny, 1987: 105). A la conferencia explicando su gestión que impartió tras su salida del gobierno asistió el propio Largo Caballero quien, según afirma en su autobiografía, dio muestras de su simpatía hacia ella y de que había modificado su opinión sobre las mujeres en el ejercicio de la política.²³

²² En su biografía, Tavera resta fuerza a este dilema moral de Montseny y afirma que la decisión la tomó en tan solo 24 horas: ““Ante la responsabilidad histórica de que una anarquista se transformara en la primera mujer que ocupaba una cartera ministerial en España, aceptó” (2005: 206).

²³ Una primera versión, inmediata a los hechos, de sus experiencias y proyectos al frente del Ministerio puede verse en el texto completo de la conferencia, donde ex-

Como en el caso de las memorias políticas de otros destacados dirigentes, la autora hace públicas en este texto las motivaciones que guiaron varias de sus decisiones más polémicas, al tiempo que reivindica su papel crucial en decisiones estratégicas de gran calado. De gran interés resulta su propia visión del proceso de aceptación del cargo de ministra, ya mencionada, así como su explicación de la continuación en el gobierno de Largo Caballero tras su decisión de trasladarlo a Valencia.²⁴ Montseny explica que la decisión, todavía oculta, de sacar al Gobierno de Madrid, fue la razón por la que Largo Caballero propició la rápida incorporación de los cuatro ministros de la CNT. Asegura que el Presidente quería implicar en esta decisión a todas las fuerzas políticas, y recuerda el dilema que en su opinión vivieron de nuevo los anarquistas: “o abandonar Madrid o abandonar el Gobierno”. Se distancia explícitamente de la pragmática opción adoptada mientras atisba la autocritica en relación con su organización al aludir a un supuesto “deslizamiento” anarquista “por una pendiente de concesiones, comenzada en Barcelona, al aceptar la disolución del Comité de Milicias y que continuaba. Aquel día debíamos abandonar el Gobierno, negándonos a abandonar Madrid” (Montseny, 1987: 105). Testimonio personal de especial riqueza es el relato que ofrece del traslado a Valencia, su llegada e instalación, y el arranque del ministerio, que plantea la precariedad del gobierno republicano en aquellos días.

Su responsabilidad como ministra duraría tan solo seis meses (de noviembre 1936 a mayo de 1937), debido a la pronta caída de Largo Caballero, tras los choques violentos de anarquistas y comunistas en Barcelona y su enfrentamiento con Indalecio Prieto. Durante este período Montseny

puso los debates ideológicos en relación con su incorporación como anarquista al gobierno republicano. Así expresaba su balance final: “Yo no estoy descontenta de mi obra, yo creo que he trabajado y que he hecho; y si algo lamento es lo que queda por hacer, y lo que me irán deshaciendo los otros” (Montseny, 1937: 20).

²⁴ Destaca también el valor de su explicación de su papel de mediadora en los “sucesos de mayo” de Barcelona, en mayo de 1937, que enfrentaron en las calles a militantes de CNT y PSUC: “si salí de Valencia y fui a Barcelona fue por decisión del Comité Nacional y con el consentimiento de Largo Caballero” (Montseny, 1987: 124). Federica afirmó siempre su papel fundamental en este proceso para conseguir que los anarquistas abandonasen la lucha armada (Gabriel, 1979: 35).

pudo comprobar y lamentarse de la indiferencia de Europa ante el dolor del pueblo español en guerra, experiencia que recuerda con amargura tras su regreso de un viaje oficial a Ginebra y su breve paso por París, donde no pudo entrevistarse con el presidente León Blum, recibiendo de él solo un breve abrazo de condolencia. La voz de la historiadora aparece con este motivo impregnada de emoción y expresada en un texto valorativo, colmado de adjetivos de marcada subjetividad:

Regresé a Valencia completamente amargada y desmoralizada. El contraste entre la incompreensión y la indiferencia encontrada en el extranjero y las características de la lucha que librábamos en nuestro país era tan grande, que prefería mil veces los sinsabores, las dificultades, las luchas, las penurias que vivíamos, a esa ceguera de cuantos en París, en Ginebra, en Londres, en todas partes, sólo pensaban en asegurar la paz, aunque ello significara el sacrificio de España, el de Austria, el de Checoslovaquia y el de Europa entera. Y aún no se había producido la abdicación suicida de Munich, que arruinó definitivamente todas nuestras esperanzas. Para, al final, acabar todos, amigos y enemigos, despeñándose en la guerra más cruel y mortífera que la Humanidad ha conocido. (Montseny, 1987: 115-116)

Como explica a continuación en sus memorias, Montseny acometió desde el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social varias medidas derivadas de las necesidades bélicas más urgentes (lucha contra las infecciones y epidemias y la situación de los refugiados). Cuando los ministros anarquistas salieron del Gobierno, al tiempo que era sustituido Largo Caballero, presentaron sus acciones políticas en el marco del ciclo de conferencias que ofrecieron en Valencia para explicar su labor. En el caso de Montseny, se centra, precisamente, en un par de líneas de actuación política dirigidas a las mujeres: el proyecto de creación de los Liberatorios de Prostitución para rescatar a las que quisieran dejar el oficio ayudándolas a encontrar alojamiento y trabajo,²⁵ y la elaboración del Decreto que autorizaba legal-

²⁵ Sobre su testimonio personal reconociendo el fracaso de su Ministerio en la abolición de la prostitución, véase Montseny, 1937: 62.

mente la interrupción del embarazo en razón de determinadas circunstancias, decreto que quedó en suspenso por la oposición de la mayoría de miembros del Gobierno, hostiles a la idea de la legalización del aborto: “Ésta fue la causa por la cual tuve que recurrir al subterfugio de extender al resto de la España republicana, los beneficios del Decreto sobre el derecho a la interrupción artificial del embarazo, adoptado por la Generalidad de Cataluña” (Montseny, 1987: 132). La rememoración vital de Montseny incluye también su regreso definitivo desde Valencia a Barcelona tras dejar el gobierno, para seguir luchando contra la ofensiva fascista.

La “Cuarta parte” de la autobiografía de Montseny cierra el libro con la rememoración de los hechos acontecidos desde finales de enero de 1939, cuando, perdida ya la posibilidad de defender Barcelona, la escritora inicia su marcha al exilio y cruza la frontera.²⁶ El texto autobiográfico se revela una vez más como forma eficaz de testimonio y compromiso, con un notable incremento del espacio y atención concedidos a la estabilización de su vida personal en esos primeros años de exilio. Montseny presenta su vida como un caso más en el marco del exilio español de 1939 y sigue así con la línea de acción más claramente expresada en *Pasión y muerte de los españoles en Francia* (1950), donde recopilaba, tras el suyo, los testimonios directos de otros muchos compañeros de destierro. Nos encontramos ahora ante una nueva publicación del material reunido en *Cien días de la vida de una mujer* (1950) —traducido al catalán, *Cent dies de la vida d'una dona* (1977)—. Vuelve a incluir, por tanto, los capítulos titulados “El Éxodo”, “Primeros avatares en el exilio”, “El gran desastre” y “Jaqué a Franco”. Los cambios de estilo más relevantes se encuentran en la nueva versión de “El Éxodo” (Montseny, 1987: 145-147), que narra una experiencia tan trágica de forma mucho más sintética que la empleada en la primera versión. La distancia vital motivada por las más de tres décadas transcurridas justifica dicha síntesis y explica también la reducción significativa de las marcas de

²⁶ “Estábamos todos convencidos, en aquellos días, que no tardaríamos en regresar y en volver a ver las cosas y los seres que habían formado parte de nuestra existencia. Por desgracia, hasta 1977, esto es treinta y ocho años después, no volvimos a ver esa calle Escornalbou y esa casa, en la que habíamos vivido durante más de doce años” (Montseny, 1987: 144).

subjetividad y emoción (con la eliminación de ciertos diálogos, exclamaciones retóricas y de adjetivación enfática). Los tres siguientes capítulos presentan, en cambio, modificaciones menores: ligera revisión de la redacción, variaciones en los inicios y cierres de epígrafes (con cambios de localización y supresión de textos de apertura y cierre), unión de párrafos consecutivos, inclusión de nuevos títulos para identificar mejor los hitos que articulan la narración y algunas adiciones de nueva información, bastante esporádicas, motivadas por el conocimiento del que ya disponía —muchos años después de su primera redacción— sobre la suerte posterior que corrieron sus familiares y compañeros exiliados en aquellos lejanos tiempos, vertiginosos y trágicos. El material que sigue, a partir del epígrafe “De la zona ocupada a la zona libre” hasta el final, procede íntegramente del anterior volumen más abarcador publicado ya por Montseny sobre su exilio: *Seis años de mi vida (1939-1945)* (1978).²⁷ De nuevo se observa una ligera revisión de la redacción, la ampliación de algún episodio puntual, la unión de párrafos consecutivos, la eliminación de títulos de algunos epígrafes (como los dedicados a las diferentes compañeras de cárcel en Limoges) y la señalización, en cambio, con epígrafes nuevos, del inicio de ciertos episodios que aparecían antes sin titular (Montseny, 1987: 214-253).

Tras el relato del éxodo y la rememoración de la llegada a Francia (la angustia por la ausencia de noticias sobre la suerte de varios miembros de la familia, detenidos en los campos de concentración franceses, y por el crítico estado de salud de su madre, que moriría de cáncer poco después de cruzar la frontera), siguen los primeros meses de exilio, con las múltiples dificultades y peligros sufridos: “Lo habíamos perdido todo, pero, como nosotros, medio millón más de personas lo habían perdido también

²⁷ *Seis años de mi vida (1939-1945)* (1978) aporta más de la mitad del material de la “Cuarta parte” de *Mis primeros cuarenta años* (1987): los cuatro capítulos de *Cien días de mi vida* (1950), y los once siguientes: “De la zona ocupada a la zona libre”, “La última aventura de Federico Urales”, “El viaje de Arlés y el primer registro de la policía”, “Nuestra detención y primeros interrogatorios”, “En la cárcel de Perigeux”, “En la cárcel de Limoges”, “Los abogados y el proceso”, “El nacimiento de mi hija Blanca y la muerte de mi padre”, “Los días más difíciles”, “La reorganización orgánica y la resistencia” y “El [gran] desembarco y la liberación”.

todo y algunas hasta sus deudos más queridos” (Montseny, 1987: 146). Predomina en esta parte la narración novelesca de innumerables desventuras, con abundantes escenas dialogadas, descripciones detalladas de personas y paisajes y una mayor atención a la expresión de los sentimientos y emociones. Los episodios narrados enfatizan el coraje y el valor de una mujer que tuvo que enfrentarse a la persecución y a todo tipo de dificultades materiales, que asumió en solitario la protección de los suyos, así como la responsabilidad sobre las vidas de muchos otros refugiados anarquistas.

Aborda en ella también su instalación en la capital francesa y su trabajo intenso en el SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles) para embarcar rumbo a América a los anarquistas. Tras la ocupación de Francia por las tropas alemanas en 1940, el relato se vuelve más vertiginoso aún. Su papel en el gobierno republicano y líder del sindicato anarquista la convertía en objetivo prioritario para la policía, por lo que vivió clandestinamente oculta bajo diferentes identidades. Como le sucedió a Victoria Kent durante la ocupación alemana en París (experiencia reflejada en su autobiografía *Cuatro años de mi vida*, 1978), también Federica Montseny tuvo que construir sucesivas identidades ficticias durante el tiempo que pasó en la capital francesa y durante su huida hacia el sur del país escapando de la persecución nazi: “Me acostumbré a mentir con el mayor aplomo, con descaro increíble, gracias a mi condición de novelista; debía seguir representando varios papeles de circunstancia a la vez” (Montseny, 1987: 194).

Sobre sus actuaciones en el exilio, Montseny afirma y justifica la honradez de los anarquistas que colaboraron con las organizaciones de ayuda a los exiliados, JARE y SERE (Montseny, 1987: 151 y 185). Defiende también la actuación de los sucesivos secretarios generales confederales, Francisco Tomás, Ángel Pestaña, y su compañero, Germinal Esgleas, aunque ella misma hubiera protagonizado con ellos conocidas discrepancias, como así ocurrió en el caso de Pestaña y posteriormente con Esgleas, mostrando su independencia de criterio, que no se detenía ante la máxima autoridad interna (ni consideraba otros aspectos “maritales”). Tampoco duda en justificar los fallos de los anarquistas en la huida desde el París ocupado, abandonando y perdiendo numeroso material sensible. Reivin-

dica así su liderazgo y protagonismo a la hora de proteger la seguridad de los compañeros anarquistas en el exilio cuando, tras la muerte repentina del líder de la organización, Mariano R. Vázquez, *Marianet*, ella misma decidió quemar la cuantiosa documentación acumulada en maletas abandonadas en un piso de la organización con las solicitudes hechas por los compañeros al SERE para que no pudieran ser localizados y capturados en la Francia ocupada (Montseny, 1987: 198).

El compromiso y la fuerza política que preside su autobiografía no evitan la impresión de amargura que se deriva en ocasiones de los sacrificios personales y los muchos sufrimientos vividos. Su peripecia para sobrevivir de la persecución policial en Francia culminaría, de hecho, con detenciones y traslados a comisaría, detenidamente relatadas, así como también el tiempo pasado en las cárceles de Périgeux y Limoges (Germinal estuvo largo tiempo detenido en la cárcel de Toulouse), bajo la demanda de extradición del gobierno franquista, de la que se salvó por estar embarazada. Fueron meses en los que arrostró toda clase de peligros para reunir a su familia, ponerla a salvo y alimentarla. No olvida tampoco referirse brevemente a los esfuerzos que Esgleas y ella hicieron a partir de la liberación de Francia para la reorganización de confederales y anarquistas españoles y da cuenta de su continuidad en la lucha política desde la primera línea del anarquismo en el exilio. Ofrece aquí la visión heroica de unos pocos líderes que lograron mantener viva la llama anarquista e iniciaron en Francia la reconstrucción orgánica, en la zona libre y en la ocupada, de lo que en 1944 se llamaría Movimiento Libertario CNT en Francia y, a partir de 1948-49, la CNT de España en el exilio. Rememora su activo papel en esta fase, con continuos viajes para contactar con los correligionarios en Francia y la reanudación de sus intervenciones públicas como experimentada conferenciante en mítines políticos.²⁸

²⁸ Cerraba el libro con un panorama de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial: “Reanudamos, pues, con la vida y con nuestra renaciente organización; un renacer que tuvo diversas fases; recuperación ideológica, organización de la lucha en España, que creíamos pronta a ser liberada. Ya que todos esperábamos, en aquellos meses, que el fin del fascismo en Italia y en Alemania significaría también el fin del fascismo en España. Nos equivocamos. Franco maniobraba con astucia, y los intereses capitalistas fueron tan poderosos que hemos tenido que esperar su muerte para

4. Autobiografía, política y escritura: balance final.

Montseny se presenta, pues, en estas memorias como líder y estratega cuya participación en debates políticos fue crucial en la vida orgánica confederal, apareciendo como “ideóloga” y marcando el rumbo a seguir tras los frecuentes enfrentamientos de las diferentes tendencias anarquistas. A su reconocimiento público posterior como primera mujer que ocupó un puesto ministerial en el país, viene a añadirse, desde una perspectiva actual, su relevante posición de liderazgo en el sindicato anarquista, CNT, del que llegó a ser icono indiscutible, sobre todo teniendo en cuenta que estas estructuras eran entonces un ámbito principalmente masculino. Al definirse como mujer fuerte, decidida y valiente, enfatizando su capacidad de liderazgo político, ofrece un claro ejemplo de la transformación en los roles de género protagonizada por ciertos sectores femeninos en la España de preguerra, con un especial protagonismo por parte de las mujeres que partirían después para el exilio, con su acceso a nuevos ámbitos de la esfera pública, como la actividad política profesional. Encontramos en este texto muestras claras de la complejidad que tuvo para ellas su imbricación en la vida sindical y de partido, al tiempo que da cuenta de las dificultades vividas para compatibilizar su vida familiar con las múltiples responsabilidades políticas asumidas a lo largo de su vida, con interesantes reflexiones sobre el ejercicio de la política y el cuidado maternal. En el terreno de la actividad pública, destaca su memoria de la experiencia acumulada como oradora en congresos y mítines, faceta por la que fue muy reconocida.

La autora desarrolló su proyecto de escritura autobiográfica a lo largo medio siglo, de acuerdo con una doble intención: presentarse a sí misma como mujer ejemplar, icono singular del anarquismo y de su lucha antifascista (fundamental en las tres primeras partes) y contar su vida en el exilio como un testimonio más que añadir a los de otros muchos (“Cuarta parte”). Es posible afirmar también que su escritura evolucionó desde los primeros textos autobiográficos que publicó, más influidos por sus técnicas como novelista (“Cuarta parte”), hasta unos textos escritos posterior-

que esa liberación fuese posible, pese a todos los esfuerzos y a todos los sacrificios consentidos entre 1945 y 1975. Mas esto es otra historia que rebasa los primeros cuarenta años de mi vida narrados en este libro” (Montseny, 1987: 252).

mente que se corresponden más con el enfoque narrativo “objetivo” de la cronista política (“Primera” a “Tercera”). Los diferentes tiempos y espacios de su escritura influyeron, sin duda, en las diferencias en técnicas y estilo, como también la distinta naturaleza de los contenidos y la reutilización de materiales cuyas primeras versiones estaban aún cercanas a los hechos rememorados.

Mis primeros cuarenta años resulta hoy un título autobiográfico fundamental para entender la construcción identitaria de la mujer profesional de la política en la España del período. Al mismo tiempo permite valorar mejor el sentido y orientación de la abundante producción periodística y literaria de la escritora anterior a la Guerra Civil española, en todo momento presidida por el compromiso político como raíz última de su labor. Finalmente, supone la culminación del largo y sostenido proceso de escritura memorialística y testimonial que emprendió desde el exilio. Así lo afirmaba la propia Montseny al terminar su volumen, con una afirmación rotunda sobre el papel que asignaba al testimonio antifascista del exilio del 39 para la construcción de un futuro mejor:

Muchos fueron sepultados, destruidos por esa erupción bélica sin precedentes. Otros hemos sobrevivido, a costa de sufrimientos, arrojando y venciendo peligros apenas imaginables. Que nuestro testimonio sirva –ésta es nuestra esperanza– para que todo ese horror, esa ignominia, no se repitan jamás, que no deban vivirlas otras mujeres y otros hombres nunca más. (Montseny, *Mis primeros* 253)

Recibido: 31/05/2019

Aceptado: 29/10/2019

Referencias bibliográficas

Alcalde, Carmen (1983), *Federica Montseny. Palabra en Rojo y Negro*, Barcelona: Argos Vergara.

Blanco, Alda (1989), "Introducción", en A. Blanco (ed.), *María Martínez Sierra. Una mujer por caminos de España*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, pp.7-40.

Caballé, Anna, ed. (2004), *La vida escrita por las mujeres. II: Contando estrellas, Siglo XX, 1920-1960*, Barcelona: Lumen.

Caiazzo, Michela (2014), "Realidad y ficción de una educadora del pueblo. Estudio de la misión pedagógica de Federica Montseny a través de sus autobiografías", *Espacio. Tiempo y Educación*, 1, pp.77-96.

Gabriel, Pere (1979), *Escrips politics de Federica Montseny*, Barcelona: Centre d'Estudis d'Història Contemporània.

Greene, Patricia V. (1996), "Memoria y militancia: Federica Montseny", *Duoda*, 10, pp. 59-71.

Heilbrun, Carolyn (1994), *Escribir la vida de una mujer*, Madrid: Megazul.

Langa Laorga, M^a Alicia (1991), "Introducción", en M^a Alicia Langa (ed.), Federica Montseny. *La indomable*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, pp.7-44.

Leujene, Pierre (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.

Lozano, Irene (2004), *Federica Montseny. Una anarquista en el poder*, Madrid: Espasa Calpe.

Masanet, Lydia (1998), *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid: Fundamentos.

Mangini, Shirley (1997), *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la Guerra Civil española*, Barcelona: Península.

Montseny, Federica (1923), "La estética y la originalidad en la literatura", *La Revista Blanca*, I, 8, pp.11-13.

--- (1927), "La mujer, problema del hombre. V", *La Revista Blanca*, VI, 97, pp. 9-12.

--- (1936), "Impresiones de un viaje por Galicia", *La Revista Blanca*, XIV, 366, pp.1286-1288.

--- [1937], *Mi experiencia en el Ministerio de Sanidad y Asistencia Social*. Conferencia pronunciada el 6 de junio de 1937, en el Teatro Apolo- Valencia. Valencia: Ediciones de la Comisión de Propaganda y Prensa del Comité Nacional de la C.N.T.

--- (1950), *Pasión y muerte de los españoles en Francia*, Toulouse: Ediciones Universo.

--- (1977a), *Cent dies de la vida d'una dona*, pról. de Manuel Cruells, Barcelona: Galba.

--- (1977b), *El Éxodo. Pasión y muerte de los españoles en el exilio*, Barcelona: Galba (1^a ed. Tolouse, 1969).

--- (1978), *Seis años de mi vida (1939-1945)*, Barcelona: Galba.

--- (1987), *Mis primeros cuarenta años*, Barcelona: Plaza y Janés.

--- (1994), *Un encuentro, Federica Montseny en Andalucía: verano de 1932*, Sevilla: Las Siete Entidades.

Nash, Mary (1975), "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil", *Convivium*, 44-45 (1975): 72-99.

--- (1981), *Mujer y movimiento obrero en España. 1931-1939*, Barcelona: Fontamara.

Nieva-de la Paz, Pilar (2008), "Voz autobiográfica y Esfera pública: el testimonio de las escritoras de la República", en P. Nieva-de la Paz, S. Wright, C. Davies y F. Vilches-de Frutos (eds.), *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp.139-157.

--- (2018), *Escritoras españolas contemporáneas —Identidad y vanguardia*, Berlín: Peter Lang.

Núñez Esteban, Carmen y Neus Samblacat Miranda (1991), "Federica Montseny: una visión ácrata de la literatura", *Scriptura*, 6-7, pp.181-188.

Rodrigo, Antonina (1988), *Mujeres de España. Las silenciadas*, Barcelona: Círculo de Lectores pp.163-176 (1^a ed. 1979).

--- y Pío Moa (2003), *Federica Montseny*, Barcelona: Ediciones B.

Sánchez Sánchez, Mercedes (1987), *Federica Montseny: una contribución al estudio de la participación de las mujeres en la Guerra Civil*. Madrid: copia mec.

Smith, Sidonie (1994), “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, en A. Loureiro (coord.), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y post-modernidad*, Madrid: Megazul-Endymion, pp. 113-150.

Tavera, Susana (2005), *Federica Montseny. La indomable (1905-1994)*, Madrid: Temas de Hoy.

Vilches-de Frutos, Francisca, introd. y ed. (2015), Matilde de la Torre, *Las cortes republicanas durante la Guerra Civil*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-62.

--- (2016), “Matilde de la Torre, Juan Negrín e Indalecio Prieto: historia, memoria y exilio”, en Eugenia Houvenaghel (coord.), en colaboración con Florienne Serlet, *Las escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México: Porrúa, pp. 19-40.

LITERATURA TESTIMONIAL Y PERSPECTIVA DE GÉNERO:

EN TORNADO A *BIBIANA* (1963) Y *CELDA COMÚN* (1996),
DE DOLORES MEDIO

MARÍA DEL CARMEN ALFONSO GARCÍA

Universidad de Oviedo

caralf@uniovi.es

RESUMEN: Este artículo se organiza alrededor de las novelas *Bibiana* y *Celda común*, de Dolores Medio, considerándolas a la luz de la poética de la escritora y, cada una en su nivel —de más limitado alcance en *Bibiana*—, como un ejemplo de literatura testimonial vinculada a la oposición femenina antifranquista. Para ello, y siempre desde el enfoque de los estudios de género, se parte de una indagación en el contexto socio-histórico que las explica, especialmente determinado por las acciones de las mujeres en las huelgas de la primavera de 1962, con las que la autora se implicó y mostró su compromiso personal y literario, hasta participar en la manifestación celebrada en la Puerta del Sol el 15 de mayo de 1962 en defensa de los mineros asturianos, experiencia referida en *Bibiana*, y, como consecuencia, ser arrestada y encarcelada durante un mes en la prisión madrileña de Ventas, circunstancia que está en la base de *Celda común*. Desde ahí, y, por sus características, con especial atención a esta segunda obra, se exploran los mecanismos a través de los cuales ambos títulos, como parte del mismo proyecto creativo, se constituyen en espacio de resistencia a través de la memoria.

PALABRAS CLAVE: Dolores Medio, Siglo XX, huelgas de 1962, resistencia femenina antifranquista, *Bibiana*, *Celda común*, literatura testimonial, memoria, cárcel de Ventas.

TESTIMONIAL LITERATURE AND GENDER PERSPECTIVE IN DOLORES MEDIO'S *BIBIANA* (1963) AND *CELDA COMÚN* (1996)

ABSTRACT: This article focuses on Dolores Medio's novels *Bibiana* and *Celda común* from the standpoint of the author's poetics. With a more limited aim in the case of *Bibiana*, they are studied as examples of testimonial literature about women's resistance to the Francoist regime. Through the application of gender studies, it first delves into the novels' socio-historical context that is strongly marked by women's actions in the strikes that took place in the spring of 1962. The novels reveal the author's personal and literary commitment to these actions and even her participation in the demonstration that took place at the Puerta del Sol on May 15, 1962 in support of the Asturian miners, as is recounted in *Bibiana*. In consequence, she was arrested and confined in the Ventas prison in Madrid for a month, events that gave rise to the subsequent novel, *Celda común*. The article also explores the mechanisms by which both novels, as part of the same creative project, become a space of resistance through memory, particularly in the case of *Celda común*, given its special characteristics.

KEY WORDS: Dolores Medio, Twentieth Century, 1962 strikes, women's resistance to the Francoist regime, *Bibiana*, *Celda común*, testimonial literature, memory, Ventas prison.

España en 1962. Sobre huelgas y reivindicaciones femeninas

En un depurado ejercicio de síntesis, Rubén Vega García (2002) ha analizado las claves por las que 1962 puede considerarse un punto de inflexión en la reciente historia española. Así, alude a factores nacionales e internacionales, tales como los cambios en la composición del gobierno, que darían mayor relevancia a los tecnócratas del *Opus Dei*; la solicitud, no atendida, de ingreso de España en la Comunidad Económica Europea (CEE); el comienzo de los trabajos del Concilio Vaticano II; o la celebración, durante los días comprendidos entre el 5 y el 8 de junio, del que la dictadura definió como *Contubernio de Múnich* y que, por buen nombre,

respondía al IV Congreso del Movimiento Europeo, el foro que acogería, por primera vez desde la guerra civil, el encuentro de diversos sectores de la oposición antifranquista en el interior y en el exilio.

Con todo, para el profesor Vega García, los diferentes extremos del conjunto referido encuentran un nexo sustancial en el movimiento huelguístico que, con extraordinaria fuerza general y epicentro en Asturias,¹ tiene lugar entre abril y junio de ese año y que, por diversas razones, acabaría comprometiendo, hasta modificarla, la vida del país. Ciertamente, el que había empezado como un conflicto derivado de las severas condiciones económicas de los mineros asturianos, cuyos salarios, estancados desde 1956, eran muy insuficientes frente a los elevados precios de los productos de primera necesidad (Vega García, 2002: 34-35), llegaría a adquirir un perfil político de inusitadas dimensiones: si, por un lado, se consiguió, por ejemplo, que los acuerdos alcanzados se publicasen en el Boletín Oficial del Estado —previa visita a Asturias de José Solís Ruiz, ministro secretario general del Movimiento— (Vega García, 2002: 19 y 25), por otro, las acciones desarrolladas a lo largo de los meses no solo evidenciaron que las relaciones Iglesia-Estado dejaban de ser monolíticas, puesto que determinados sectores eclesiásticos y del obrerismo católico no se mantendrían al margen de los sucesos (Vega García, 2002: 46), sino que, frente al mutismo oficial,² los grandes periódicos internacionales darían cumplida noticia de lo acontecido (Vega García, 2002: 20-21).

¹ El conflicto se origina en Asturias cuando, el 12 de abril de 1962, se expedienta (con amenaza de despido o suspensión, según las versiones) a siete picadores del pozo Nicolasa. Desde aquí, y en apoyo de estos trabajadores, se extendió a "otros pozos de Fábrica de Mieres, alcanzando pronto a la cuenca de Turón. El día 17 pararon los mineros de la cuenca del Nalón, el 18 la huelga se extendió al valle del Aller y el 23 se sumó la mina gijonesa de La Camocha. En el mes de mayo [...] los paros se repitieron en fábricas y talleres de la industria siderometalúrgica, en los astilleros, la construcción y en muchas empresas de la industria ligera" (Cabrero Blanco, 2008: 19-20). Véase también Vega García, 2002: 22.

² La prensa solo comenzaría a informar después de un mes, cuando se declaró el estado de excepción, y sometida al control de los boletines de agencia enviados desde Madrid (Vega García, 2002: 30).

En definitiva, en ese cruce de caminos entre realidad y representación, entre lo material y lo simbólico, las huelgas de 1962 lograron proyectar con firmeza las carencias democráticas de un Estado que negaba las libertades más esenciales, lo cual, en el exterior, consolidaría el argumentario del rechazo de la CEE (Vega García, 2002: 20), mientras que de puertas adentro iba a fomentar, por vez primera, el apoyo a la lucha obrera de destacados núcleos universitarios e intelectuales (Fernández de Castro/Martínez, 1963: 161-170), aspecto que, por sus diversas implicaciones, no cabe desligar de la reunión de Múnich (Vega García, 2002: 19).

Dicho todo lo cual, cumple añadir, y subrayar, que la historia de este movimiento de protesta debe comprender también una especial referencia a la participación de las mujeres, cuyas acciones reivindicativas, iniciadas en Asturias y con posterior eco en diversas provincias españolas (García Piñeiro, 2002: 248), hasta recibir el apoyo de distintas asociaciones internacionales (García Piñeiro, 2002: 249-250), contribuyeron a redibujar, para ampliarlo, el perfil de la resistencia contra el régimen.

En efecto, las aportaciones de conocidas especialistas como Giuliana di Febo (1979 y 1997), Claudia Cabrero Blanco (2004 y 2008) o Mercedes Yusta Rodrigo (2005) han recuperado, con distinto alcance y propósito, las voces femeninas para el marco de la disidencia antifranquista desde los días de la primera posguerra. En esa línea, tal y como advierte Cabrero Blanco (2004), no solo es necesario reparar en los cauces a través de los cuales las mujeres expresaron su rebeldía frente a la coyuntura que consideraban injusta, sino enfocarlos desde una perspectiva que, más allá de la tradicional idea “que ha llevado a identificar oposición con militancia política y a considerar que la acción armada es la única forma de resistencia que merece reconocimiento” (Cabrero Blanco, 2004: 44), visibilice estas demandas desde un ángulo que logre darles un sentido concreto y, por tanto, no integrado, sin más, en el imaginario masculino de la rebelión.

En este contexto, según recuerdan Cabrero Blanco (2004: 33) y Yusta Rodrigo (2005: 21-23), es clave acudir al concepto de “conciencia femenina” desarrollado por Temma Kaplan (1990) para explicar que es su tarea como madres y esposas la que lleva a estas mujeres a manifestar su desacuerdo con una situación que les impide desarrollar su cometido en las

que consideran las debidas condiciones, esto es, conforme a los derechos básicos e irrenunciables. Asumido este planteamiento, queda abierta la vía para que estas exigencias, personales y vinculadas a sus responsabilidades domésticas, acaben siendo, para ellas, políticas, en la medida en que si esa es la obligación impuesta, el Estado debe garantizar su cumplimiento.

Como sugiere Ramón García Piñeiro (2002), el escenario generado en Asturias por las huelgas de 1962 no es, en este punto, singular, pues si en el inicio las inquietudes de las mujeres tenían que ver con las difíciles circunstancias de las respectivas economías familiares, que tanto se agravaban con cada nuevo día sin ir a la mina —“[e]n una emisión de Radio España Independiente se reconocía que la mayoría de las mujeres advertían ‘a sus hombres’ de que ‘así no podemos seguir’” (García Piñeiro, 2002: 243)—, pronto aparecieron las acciones coordinadas —organización de piquetes, diversas concentraciones, intentos de visitas a varias instancias gubernativas y eclesiásticas—, que tan decisivas resultarían en el desarrollo del conflicto (García Piñeiro, 2002 y Cabrero Blanco, 2008) y frente a las cuales las autoridades no dudaron ni en aplicar la pena de cárcel y otras medidas de mayor contundencia física (García Piñeiro, 2002 y Cabrero Blanco, 2008) ni, como se recoge en este testimonio de un corresponsal de Radio España Independiente (REI), de tan esquemático trazado, en ver en ellas el ejemplo del contramodelo femenino que en el discurso identitario oficial, al conllevar la repulsa unida a la transgresión, no remitía sino a la prostituta:

Así se iba desarrollando la huelga de abril y mayo, y las mujeres decían:

—Hay que ayudar a nuestros maridos a que resistan con firmeza la huelga.

Se fue corriendo la voz, cuando al otro día, de Barredos para abajo, ya salieron manifestaciones de mujeres, niños y ancianas, que, todas una, gritaban:

—Esquiroles, ¿no os da vergüenza y pena que no tenemos para comer, nos llevan presos nuestros hombres, y vosotros venís a trabajar? ¡Dar la vuelta!

Un grupo de estas mujeres fue detenido. Y les dijeron que no eran mujeres formales, que eran mujeres de la vida. Las trasladaron al Coto (Gijón), en donde estuvieron varios días. (*apud* Fernández de Castro/ Martínez, 1963: 72; énfasis añadido)

Señala Cabrero Blanco que la ya aludida revisión conceptual, asociada al nuevo enfoque investigador con perspectiva de género sobre la resistencia antifranquista, comporta asimismo resemantizar la clásica división público/privado, pues es evidente que, con sus protestas, las mujeres alteraron el significado más convencional de los espacios: “transformaron sus casas en lugares de reunión, sus idas al mercado en ocasiones para la agitación política, las puertas de las cárceles en puntos de encuentro desde los que organizar la asistencia a los presos políticos...” (Cabrero Blanco, 2004: 32).

Esta superación de los límites y de sus valores más tópicos traería varias consecuencias y de distinta naturaleza: de un lado, la constatación de la discrepancia a través de unos cuerpos fuera de lugar que, por serlo, alteraban el orden establecido (de ahí la condena moral que refleja el pasaje reproducido, puesto que estas mujeres se han convertido en públicas); de otro, una actitud condescendiente por parte de las autoridades que, pese a los miedos —quizás también a causa de esos temores—, no renunciarían a la estrategia de minimizar unos actos cuya ridiculez y trivialidad no merecían, en su criterio, más que comentarios de patriarcal condescendencia (Cabrero Blanco, 2004: 38-39). La manifestación de un grupo de mujeres, entre doscientas y quinientas según los testimonios (García Piñeiro, 2002: 249), celebrada en apoyo de los mineros asturianos el 15 de mayo de 1962 en la Puerta del Sol de Madrid no sería en esto una excepción, pues, como el entonces vicesecretario general de Movimiento, Fernando Herrero Tejedor, se encargó de aclarar, quienes acudieron no eran sino unas cuantas “esposas de algunos conocidos elementos contrarios al Régimen y que a sí mismos se identifican como intelectuales” y no demasiado ocupadas (en García Piñeiro, 2002: 249). Es casi ocioso advertir que, como se verá, los acontecimientos resultaron más complejos y de significación más matizada.

Las huelgas de la primavera de 1962 en la vida y la literatura de Dolores Medio

La escritora asturiana Dolores Medio, en aquel momento —y desde 1945— afincada en Madrid, fue una de las asistentes a esta manifestación, hoy y por tantos conceptos memorable. En su caso particular, el apoyo a esta iniciativa tendría importantes consecuencias personales y literarias, puesto que, junto a otras mujeres, fue detenida y encarcelada; inicialmente, fue conducida con las demás a los calabozos de la Dirección General de Seguridad (DGS) y puesta en libertad ya en los albores del 16 de mayo —García Piñeiro anota “la una de la madrugada” (2002: 249) como la hora de la liberación del conjunto—, si bien, por negarse a pagar la multa de 25.000 pesetas exigida por las autoridades, debió ingresar en julio en la prisión de Ventas para cumplir la pena de un mes de privación de libertad (Arce, 1991: 69). Esa experiencia quedaría recogida en *Celda común*, relato en la confluencia de la novela y la crónica, escrito hacia 1963 (García Martín, 2011: 9) pero solo editado en 1996, en nefasta coincidencia con la muerte de la escritora (Cuartas 1996a y 1996b y Marqués, 1996).

Con unos propósitos muy definidos, que luego serán abordados, la autora centra este texto en los primeros días de su estancia en la cárcel de mujeres, en el período —aquí, no completo— que transcurre durante el tiempo establecido antes de pasar a ocupar una celda individual; por eso no existen apenas referencias a lo sucedido con anterioridad, si no es a través de muy rápidas menciones —por ejemplo, “la otra vez” o “lo de mayo” (Medio, 2011: 24 y 26) —, con las que acaso se perseguía el visto bueno de los censores —aunque, hasta donde sé, en el Archivo General de la Administración no existe expediente alguno al respecto, lo que hace pensar que el original no se presentó a revisión—³ y se conecta al personaje principal,

³ Con todo, la autora se refería al texto como “una novela que la censura me impidió publicar. Fueron a verme y decían que firmase un papel donde no figuraba que me habían detenido sino que había atropellado a un hombre. Me negué y entonces dijeron que pondrían... ¡que había robado algo en El Corte Inglés!” (en Arce, 1991: 69). Es posible que esta fuese una estrategia de la escritora para consolidar su perfil poco convencional, en el que tantas veces insistió (Álvarez, 1978; Suárez, 1996; y Vivas, 2008).

Teresa Vega —“novelista” (Medio, 2011: 74 y 127) e innegable *alter ego* de la creadora—, con el origen de sus actuales circunstancias, en verdad más que difícil de concretar si la única información es la del abrupto comienzo narrativo que, sin más explicaciones, la presenta saliendo de su casa acompañada por “dos policías de la Social” (Medio, 2011: 15), quienes, como paso previo a su ingreso en Ventas, la trasladarán a los sótanos de la DGS.

En la obra de la escritora, el testimonio de lo ocurrido alrededor de la manifestación de la Puerta del Sol encuentra su lugar en el capítulo 14 de la novela *Bibiana* (Medio, 1963: 240-268), primera de una trilogía inacabada, *Los que vamos a pie*,⁴ compuesta, por lo que parece (García Martín, 2011: 9), en fechas muy próximas a las de la redacción de *Celda común* y publicada en 1963. La protagonista de esta historia es el ama de casa que da título a la narración, la cual, como bien señala García Martín (2011: 11), en su medianía y ajuste al discurso de género oficial, resulta casi una “contrafigura” de la siempre combativa autora y a quien el narrador, entre la omnisciencia y las pretensiones del objetivismo del medio siglo, va dibujando en su condición de casada modesta y madre de cinco hijos, a la que la vida no ofrece muchas posibilidades al margen de las expectativas y el ritmo impuestos por la rutina doméstica.

Sin embargo, esta mujer, tan deudora en su extracción y carencias existenciales del realismo social con el que Dolores Medio se consolida en la historia de nuestra literatura contemporánea (Alborg, 1968; García Martín, 2011; Montejo Gurruchaga, 2010), iba a resultar, tal vez, el mejor vehículo para abordar el asunto de la concentración madrileña y, lo que aquí es fundamental, hacerlo sin producir inquietudes en los lectores oficiales. Con ese propósito, mediante una táctica a la que la novelista había acudido desde los días de *Nosotros, los Rivero* (1953), consistente en provocar un voluntario desajuste entre la magnitud de lo revelado y la presunta simplicidad de la voz femenina que lo revela (Pérez, 1988), se logra disfrazar de intrascendencia lo que posee un alto valor.

⁴ Para lo relativo a las dos novelas de esta trilogía incompleta, véase Montejo Gurruchaga, 2010: 142-145.

Desde este ángulo, el análisis produce sugerentes consideraciones acerca de la perspicacia de quien, buena conocedora de la mentalidad instituida, sabe que los censores, poco avisados, serán víctimas de sus propios prejuicios de género, por lo que casi no repararán en las cavilaciones de esta sencilla madre de familia que, en su perplejidad y sin alcanzar quizás a hacerse idea cabal del acontecimiento, avanza hacia la esfera pública y, en un gesto cargado de sentido, expresa su muy confuso desacuerdo, reiterado con alguna persistencia, a través del andar acompasado con el de las demás manifestantes, con las que se llega a sentir formando parte de una comunidad: “Ni siquiera sabe, concretamente, por qué está aquí. Supone un deber social hacer algo útil. [...] Es la vida moderna. La mujer debe intervenir en las cosas de la calle, como el hombre. ¿No es así?... Pues así es” (Medio, 1963: 243).⁵ Todo ello, conviene subrayarlo también, en un entorno determinado con precisión por el narrador en cuanto al día, la hora y el lugar (Medio, 1963: 241, 244, 245 y 250) y, tras la detención, abordado en sus causas mediante el interrogatorio del policía de la DGS:

—De modo que usted no sabe nada de nada.

—No señor, nada.

—Ni siquiera sabía usted que la manifestación fue organizada por los enemigos del Régimen, como un acto de solidaridad con los conflictos laborales de Asturias.

—¿Cómo ha dicho?... No entiendo eso de los conflictos..., yo..., la verdad...

—Las huelgas, quiero decir.

—¡Ah, las huelgas! Eso es otra cosa... Pues sí, señor, me parece bien que la gente pida que se suban los sueldos, ¿sabe usted?... Porque nosotras, las mujeres..., pues eso, no podemos hacer de un duro dos, y el mercado..., ¿sabe usted cómo está el mercado...?

Sí. El policía sabe cómo está el mercado. Todos saben cómo está el mercado en relación con los sueldos. Bibiana Gisbert-

⁵ Para conocer los pormenores sobre el proceso de censura de esta obra, véase Montejo Gurruchaga, 2010: 142-144. Debe resaltarse que no se registraron grandes dificultades para su aprobación, lo que prueba el éxito de la estrategia autorial.

Serra, señora de Prats, tiene razón. También es cierto *o parece cierto* que no sabe nada de nada (Medio, 1963: 256-257; énfasis añadido).

Es obvio que el fragmento reproducido contiene diversos detalles de amplio rendimiento para este estudio: por un lado, según se ha avanzado, las palabras del agente anclan el relato a una situación concreta, aquí esbozada en lo esencial y, desde luego, no fácil de comunicar en España a la altura de 1963; en segundo término, el quiebro, de lo político a lo económico, que introduce la respuesta de Bibiana y remite a la idea de “conciencia femenina” (Kaplan, 1990) antes comentada y, con ella, a una cierta capacidad crítica en esta mujer, no tan distante entonces de las que se habían rebelado en Asturias por motivos que, en el fondo, en todas repercuten;⁶ por último, la duda acerca de la veracidad de su testimonio, que el narrador, como al desgaire, no deja de insinuar. La limitada energía expresiva es aquí, de nuevo, un recurso para esquivar la mirada detenida de los censores y, con ella, eventuales problemas de publicación de la novela; por eso, para tratar de evitar lecturas parciales en el público, es posible que la autora buscase establecer sutiles puentes entre esta novela y *Celda común*, como sabemos ligadas en sus motivos inspiradores, pero también por el tiempo de su escritura.

En efecto, no parece accidental que Bibiana Prats y Teresa Vega compartan el uso de idéntica muletilla, “¡Cristo!”, como manifestación de su inquietud (Medio, 1963: 249 y 251 y Medio, 2011: 91 y 137), que ambas somaticen el nerviosismo ante la perspectiva de los calabozos mediante el temblor de piernas (Medio, 1963: 249 y Medio, 2011: 17) o que las dos, como consecuencia de la gravedad de lo externo —la participación en la manifestación para Bibiana y el ingreso en la cárcel para Teresa—, se olviden de sus necesidades fisiológicas (Medio, 1963: 240 y 242 y Medio, 2011: 25). Se dirá que estas son coincidencias triviales; pero es esa misma banalidad la que, de manera imperceptible, lleva de un personaje al otro y, en síntesis, permite pensar que, en la mente de la escritora, las dos obras integran

⁶ En la misma línea, en el capítulo 13, el texto ha mostrado el mercado como el lugar de intercambio de noticias y consignas acerca de la proyectada manifestación (Medio, 1963: 237-239).

un solo proyecto. En consecuencia, lo que Teresa evoca en el arranque de *Celda común* —“No conserva un recuerdo muy agradable de los calabozos de la Dirección General de Seguridad. Y entonces no estaba sola” (Medio, 2011: 17)— procede, literariamente, de la biografía de Bibiana, que, así las cosas, vive lo que Teresa luego rememora. En la una, por tanto, está la otra; de ahí que, a pesar de sus marcadas diferencias, ni siquiera falten las zonas de contacto, donde la fugaz determinación de Bibiana (Medio, 1963: 247-248) remite a Teresa y la efímera inseguridad de Teresa (Medio, 2011: 17-18) conduce a Bibiana.

En realidad, el gran vínculo entre los dos personajes no es otro que el que procede de Dolores Medio, que, en un rasgo muy característico de su poética al que luego volveremos (Medio, 1966a y Murciano, 1968), acude a sus protagonistas para, en esta ocasión, llevar al terreno ficcional su participación en el movimiento de protesta de 1962, de la que la escritora hablaría con orgullo y atribuyéndose un destacado papel: “[c]uando la huelga minera de 1962, las mujeres salieron a la calle *y yo iba capitaneando aquello*. El resultado fue que pasé un mes en la cárcel” (en Arce, 1991: 69; énfasis añadido). Acaso ese liderazgo no fuese tan marcado, puesto que de las varias oportunidades en las que REI se ocupa de este asunto entre mayo y junio, el nombre de Dolores Medio, al igual que el de Teresa Berganza o el de Josefina Aldecoa, solo se menciona en la última transcripción consultada, correspondiente al 16 de junio, en tanto que otros —Amparo Gastón, Concha Lagos, “Eva Sastre” [Eva Forest], Marisol Lázaro Morán, Gabriela Sánchez Ferlosio (citada también, erróneamente, como “Gabriela Sánchez Mazas”), “Gloria Ridruejo” [Gloria Ros], Nuria Espert o Aurora Bautista— son referencia de primera hora y más sostenida.⁷

En la mayoría de ellas debía de pensar Herrero Tejedor cuando, según vimos, minimizaba la importancia de la concentración definiéndola

⁷ Debo a la generosidad de Rubén Vega García, profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Oviedo, haber podido leer las transcripciones de las emisiones de Radio España Independiente correspondientes a los días 16, 23 y 27 de mayo y 13 de junio de 1962. Todas ellas proceden de los fondos del Archivo Histórico del Partido Comunista de España y en todas ellas existen referencias a la manifestación de mujeres del 15 de mayo.

como un entretenimiento de unas cuantas esposas de intelectuales anti-franquistas, ya que casi todas las aludidas reúnen esa característica, pues Amparo Gastón era la mujer de Gabriel Celaya, Gloria Ros, la de Dionisio Ridruejo y Josefina Aldecoa, la de Ignacio Aldecoa, en tanto que Eva Forrest y Marisol Lázaro Morán estaban casadas respectivamente con Alfonso Sastre y Jesús López Pacheco. Finalmente, Gabriela Sánchez Ferlosio era la hija de Rafael Sánchez Mazas y la hermana de Rafael Sánchez Ferlosio. Con todo, lo que, en este sentido, resulta muy revelador es que en las emisiones de REI sea esta posición relacional la que también se subraye, para quedar situada en línea con un desempeño cívico y político igualmente delegado y asistencial, expresado como sigue por Dolores Ibárruri en su alocución del 16 de mayo:

Ayer decíamos: “¡BRAVO POR LAS MUJERES MADRILEÑAS!”. Hoy añadimos: ESE ES EL CAMINO. Organizar en todo el país manifestaciones de mujeres como la realizada ayer al mediodía, ante la Dirección General de Seguridad, en plena Puerta del Sol, por unas 500 mujeres, algunas con sus hijitos en brazos, para expresar la solidaridad con los mineros asturianos y exigir la libertad de los presos políticos.

.....

La lección de las manifestantes madrileñas, [...], es que en todos los sitios se puede hacer lo mismo, [...]. El momento político favorece las manifestaciones de mujeres para reclamar ante las autoridades aumento de salarios, libertad de los detenidos, amnistía para los presos políticos como lo han hecho las mujeres de Madrid. Ellas han roto el hielo y ahora es más fácil caminar. No esperéis, amigas, camaradas, hermanas... Desplegad vuestra iniciativa, vuestra capacidad de organización para unir a las mujeres y respaldar en la calle las huelgas, la lucha contra el franquismo.

Con estas palabras, *Pasionaria* no buscaba sino insertar la manifestación del día de San Isidro de 1962 en la cadena de afianzamiento de una identidad colectiva, la definida por Giuliana di Febo como “mujer de preso” (1979: 87 y 1997: 247-250), cuya evolución y trascendencia ha sido

estudiada también por Irene Abad Buil en diferentes trabajos (2004, 2005 y 2008), en los que ha abordado el proceso a través del cual el concepto evolucionó desde la inmediata posguerra, momento en el que calificaba situaciones específicas y acciones individuales vinculadas al familiar encarcelado, hasta llegar a adquirir, desde comienzos de los años cincuenta y en el contexto de las campañas impulsadas por el Partido Comunista de España, una dimensión pública y colectiva que aludía a un movimiento de conjunto cuyo objetivo era denunciar la represión ejercida por la dictadura y exigir la amnistía para todos los prisioneros políticos y los exiliados. “Mujer de preso” alcanzó, así, un estatuto simbólico, si bien, como ya se comentó, siempre ajustado a unas marcas patriarcales —de ahí, por ejemplo, la referencia a “los hijitos en brazos” en el texto transcrito— que, desde otro ángulo, recuperan una vez más la idea de “conciencia femenina” formulada por Kaplan (1990).

Claro que, según quedó también señalado, aun dentro de esos límites, las mujeres de la Puerta del Sol lograron resignificar su esfera de intervención y, por lo mismo, a semejanza de lo sucedido en Asturias, no se libraron de la violencia verbal sexualmente connotada. Lo confirma el testimonio de María López, una de las asistentes a la concentración:

“Tropel, murmullo mujeril y comentarios absurdos: «A estas lo que les hace falta es que nos las pasemos por la piedra», le oí decir a uno de los esbirros. [...]. ‘¿Qué son, putas?’ —No —contestó displicentemente un policía de la social— son señoritas de las que fuman tabaco rubio, que quieren jugar a ser amigas de los mineros— y otro: Estas lo que necesitan es un buen repaso” (*apud* Fernández de Castro/ Martínez, 1963: 173).

Es evidente, pues, que la rebelión de las mujeres antifranquistas se articuló sobre la base de un complejo entramado ideológico en el que lo político quedó subsumido en lo socio-cultural y lo simbólico. Solo de este modo cabe entender el trayecto seguido por muchas de ellas, que, sin quedar al margen de un pensamiento de género tradicional, desafiaron los códigos de la dictadura y, con sus actuaciones, lograron cuestionar un régimen cuya reacción se movió entre el paternalismo —puesto que “los comportamientos de estas mujeres respondían a los cánones de la coti-

dianidad femenina y, por tanto, carecían del peligro que se le atribuía a cualquier actividad de resistencia” (Abad Buil, 2008: 141)— y, pese a todo, el ejercicio de la más dura represión —la crónica de *L’Humanité* del 18 de mayo de 1962 afirmaba que “Magdalena Saura, esposa del pintor Antonio Saura, [...], declaró después de su liberación haber sido brutalizada por los policías, a pesar de estar encinta de seis meses” (*apud* Fernández de Castro/ Martínez, 1963: 174)—.

Por lo demás, la elevada cuantía, en torno a un millón de pesetas, que alcanzó el total de las multas impuestas a las arrestadas en Madrid, entre cincuenta y ciento cincuenta según las distintas fuentes (García Piñeiro, 2002: 249), es también buena prueba de que ninguna demostración de disidencia era irrelevante para el poder. Dolores Medio, ya se dijo, fue detenida y sancionada con 25.000 pesetas, la cantidad máxima, que, a diferencia de Bibiana, su personaje, se negó a pagar, por lo que en julio ingresó en la prisión de Ventas. De esa estancia surgiría *Celda común*, una de sus obras menos atendidas y, sin embargo, como se expone a continuación, por su carácter e implicaciones, una de las más interesantes.

Mujeres en las cárceles franquistas: testimonio y memoria en *Celda común*

En diversas ocasiones, Dolores Medio (1966a y 1966b) manifestó sus ideas sobre la novela, tanto desde una perspectiva conceptual como técnica. Para este ensayo, es de especial interés reparar en su defensa de una novela de contenido autobiográfico, que quedaba definido de esta forma en una conferencia dictada en 1966 en el ciclo *El autor enjuicia su obra*, luego recogida en un volumen conjunto:

no solo lo vivido por el autor de un modo real y efectivo, [...], sino algo también muy importante: lo que el novelista no ha vivido materialmente, pero que muy bien pudo haber vivido, si la circunstancia, tan decisiva, o quizás más imperativa que la herencia, lo hubiese permitido y aun procurado. (Medio, 1966a: 157)

Ese peculiar autobiografismo, tan supeditado al tejido socio-cultural aquí aludido como “circunstancia”, resultaba, a su juicio, condición indispensable para lograr la calidad literaria, en la medida en que solo por esta vía era posible hacer de la novela un “documento humano, dándole un sentido de autenticidad, de precisión indiscutible” (Medio, 1966a: 156) del que, en su opinión, carecían los relatos “puramente imaginativ[os] o intuitiv[os]” (Medio, 1966a: 156), donde personajes y situaciones acusaban la falta de experiencia autorial. En consecuencia, para Dolores Medio, las capacidades creativas nada garantizaban si no encontraban el apoyo de las vivencias personales, que, en este contexto, venían a evitar los errores asociados con lo desconocido por impericia existencial. Lo cual, debe advertirse también, no implicaba renunciar a la novela en tanto que universo estético y, por tanto, autónomo: se trataba de “no escribir más que sobre aquello que conozco profundamente, para no incurrir en falsedad, para que los personajes sean auténticos, sean seres vivos y no marionetas” (Medio, 1966a: 165).

De otro lado, tal y como la autora explicaba en su artículo “En torno a la novela social”, esa autonomía artística derivaba igualmente de su propósito de no vulnerar el reflejo de la realidad buscando someterse a una intención prefijada (Medio, 1966b: 29); sin embargo, al unir ese empeño a vagos matices procedentes de la exigencia ética, introducía una considerable dosis de parcialidad, que se lograba aclarar con un éxito solo relativo:

Si bien, como ya he dicho en otras ocasiones, el novelista no debe hacer deliberadamente novela social, ni católica, ni política, etc., sino simplemente novela, está obligado consigo mismo a *ser fiel a su verdad y a pintar la vida, no como otros quieren que se les describa para su placer, sino como él la ve*, como entiende que debe escribirse sin importarle la opinión de los demás. La sinceridad, en el escritor, no es solo una cualidad estimable para hacer una buena obra, sino que es una obligación moral. (Medio, 1966b: 30; énfasis añadido)

En síntesis, entonces, esta era una propuesta básicamente realista, fundamentada en la exactitud de la observación y de la experiencia, aunque no por ello libre de la mirada subjetiva asociada a un particular enfo-

que del mundo y la vida, de la que nacía una singular idea de verdad como deber ético. Y en esa medida, era lógico el corolario de la literatura social: “el escritor auténtico ha estado siempre comprometido con su tiempo, y su obra posee, de un modo más o menos perceptible, un contenido social” (Medio, 1966b: 29).

La lectura de los distintos títulos de la autora, desde *Nosotros, los Rivero*, confirma que las expuestas eran las líneas maestras en el concepto del género novelesco de Dolores Medio, las cuales, desde el punto de vista técnico y estilístico, tras evolucionar —con el beneplácito de la crítica (Alborg, 1968 y Nora, 1971)— desde la narratividad decimonónica a las marcas del realismo social del medio siglo, ya perceptibles en *Funcionario público* (1956) —concentración espacio-temporal, importancia de la comunidad como personaje, oraciones más breves o lenguaje menos libresco—, pasaban, a la altura de 1966, por la defensa de la “claridad” y, a causa de “un dinamismo que no precisaba la novela clásica”, “la brevedad de un estilo directo, rápido, limpio, que no fatigue al lector” (Medio, 1966a: 161).⁸

Celda común es, de seguro, una valiosa muestra del potencial de la fórmula que hasta aquí hemos caracterizado. Con todo, quizás por la tardía publicación y por su coincidencia con el fallecimiento de la novelista, apenas existen noticias críticas sobre ella, si exceptuamos las atinadas observaciones de García Martín (2011), que, en los justos términos, reivindican la importancia y los aciertos de este título social-realista fuera de tiempo, compuesto cuando en el horizonte había claros anuncios de la experimentación culturalista:

⁸ La producción novelesca de Dolores Medio incluye los siguientes títulos: *Nosotros, los Rivero* (1953), *Funcionario público* (1956), *El pez sigue flotando* (1959), *Historia de una maestra* (1961), *Bibiana* (1963), *El señor García* (1966), *La otra circunstancia* (1972), *Farsa de verano* (1973), *El fabuloso imperio de Juan sin tierra* (1981) y *Celda común* (1991). Asimismo, fue autora de cuentos, novelas cortas, biografías e, incluso, una *Guía de Asturias* (1968). Dejó publicadas dos entregas, de las diez proyectadas, de sus memorias: *Atrapados en la ratonera. Memorias de una novelista* (1981) y *En el viejo desván (Memorias)* (1991).

La escritura escueta, expresionista, casi notarial, sin virguerías estilísticas ni concesiones al sentimentalismo, de *Celda común* ha resistido el paso del tiempo mejor que otras obras de Dolores Medio: su valor de testimonio humano se mantiene intacto, a la vez que la eficacia estética del deliberado feísmo de tantos pasajes. (García Martín, 2011: 11)

Se ha mencionado antes que este volumen encuentra su razón de ser en el mes que la autora pasó en la prisión madrileña de Ventas en julio de 1962, encerrada por haber participado en la manifestación de mujeres del día 15 de mayo en apoyo de los mineros asturianos. Si, como vimos, solo en fechas relativamente recientes se ha desarrollado una dirección investigadora sobre las especificidades de la resistencia femenina anti-franquista y su significado, algo similar ha sucedido con el estudio de las prisiones de mujeres bajo la dictadura. Los trabajos de especialistas como Fernando Hernández Holgado (2003 y 2011) o Ángeles Egido León (2011 y 2018) han sido fundamentales para, de un lado, comprender las implicaciones de género en la ordenación del encarcelamiento femenino —mezcla de políticas y comunes o presencia de los hijos e hijas— y, con ellas, entender el doble cruce de caminos privado/público y político/moral que explica la incriminación de estas mujeres —esencializadas en el arquetipo de *la roja*, el contramodelo femenino por excelencia para el régimen— así como el ejercicio de una represión igualmente sexuada —encierro más severo, iterativo de la defensa de domesticidad; mayor carga de trabajo, para evitar el ocio culpable, o destacada incidencia en la corrección moral y el comportamiento decoroso—.

Ha sido también Hernández Holgado (2015) quien, con un enfoque semejante, ha descrito el tortuoso itinerario editorial recorrido en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco por los libros memorialísticos de las presas políticas de la primera postguerra, para presentarlos como un corpus doblemente afectado, en la encrucijada del género y la política, por el pacto de silencio de la Transición, del que solo empezaron a recuperarse con la llegada de la década de los noventa, hasta emerger con fuerza a comienzos del nuevo milenio, al amparo de la Ley de Memoria Histórica. Sin embargo, el relato de Dolores Medio, lejano aún de

la curiosidad del público y de la academia, no parece haberse beneficiado de este cambio de tendencia.

Con todo, *Celda común* es un acabado ejemplo de la literatura de la memoria carcelaria femenina del franquismo. Es verdad que, estrictamente considerado, este no es un texto autobiográfico, si bien, mediante la focalización interior, consigue aligerar el peso del narrador convencional hasta sugerir la fusión de perspectivas con la protagonista, Teresa Vega, quien, de este modo, adquiere sin esfuerzo el papel de conciencia referente. En la misma línea, la reproducción de los pensamientos del personaje, tipográficamente marcada con paréntesis que subrayan esa dimensión íntima, logra potenciar el efecto de una mirada concreta frente a instancias retóricas más abstractas.

Es justamente esa mirada individual la que otorga a esta novela la condición testimonial, si, con Nora Streilevich (2006:17), aceptamos que el propósito del testimonio no es la información inobjetable, sino, al contrario, dar cauce a la expresión de un sujeto que, por múltiples razones, pero todas cercanas a la dignidad humana menoscabada, necesita evocar la vivencia que se halla en el origen de esa herida. Esta es, sin duda, otra forma de volver sobre lo que, ya en 1953, Hannah Arendt había explicado en su artículo “Comprensión y política” al ocuparse de la diferencia entre comprensión y conocimiento, para subrayar que “la comprensión es una actividad sin final, por medio de la cual aceptamos la realidad y nos reconciliamos con ella, esto es, intentamos sentirnos a gusto en el mundo” (Arendt, 2002: 17). Señalaba Arendt que este es un proceso intrínsecamente ligado a la transformación, en la medida en que comprender es un anhelo constante de encontrar nuestro sitio en un mundo “en el que [cada individuo] ha nacido como un extraño” (Arendt, 2002: 17), donde siempre surgirán novedades que rompen con los mecanismos tradicionales y, por tanto, neutralizan nuestros resortes interpretativos. Por eso, tan urgente como comprender es “autocomprenderse” (Arendt, 2002: 19), tratar de entendernos en ese universo en evolución que desactiva los códigos compartidos y, en consecuencia, destruye el “sentido común” (Arendt, 2002: 25).

Para la filósofa y teórica política, el gran cambio de su momento histórico era el que habían provocado los totalitarismos, cuya “horrible

originalidad” (Arendt, 2002: 19) no solo había resquebrajado la cultura moral y política preexistente, sino instaurado la irreflexión, esto es, la renuncia a comprender las propias acciones característica de las sociedades alienadas, y, con ella, la desorientación existencial. De ahí, entonces, el imperativo de la memoria, pues solo el recuerdo mantiene la profundidad de la vida (Arendt, 1996: 104), porque únicamente él enriquece el presente, lo adensa, a la luz del pasado. Por este camino, es obvio, el testimonio se vuelve deber inexcusable contra la ortodoxia totalitaria: más allá del conocimiento histórico, autoriza la discrepancia —es decir, le da crédito— y reclama la pluralidad, puesto que, ya se avanzó, su valor no descansa en la autenticidad absoluta de los hechos, sino en lo verosímil de la experiencia particular.

Celda común propone, en efecto, una verdad personal, la de Dolores Medio, sobre las cárceles franquistas de mujeres; entra, pues, en diálogo con otros volúmenes similares, como los estudiados por Hernández Holgado (2015), de cuyo conjunto emanaría “la verdad entera” historiográfica (Acedo Alonso, 2015: 56), si bien, por su propio carácter, sostiene el objetivo prioritario de lograr el asentimiento del receptor/a, de quien, en el marco del pacto lector, se espera que acepte esa representación del mundo y actúe en consecuencia, esto es, se comprometa a evitar el olvido de la experiencia turbadora que la novela recupera y con la que contradice el discurso oficial.

Con esa finalidad, el texto construye un universo en el que la cárcel de Ventas adquiere las dimensiones de un complejo microcosmos que, en su esfera, reproduce la España de la dictadura, de forma destacada en cuanto a las estrategias de control y los mecanismos disciplinarios con los que se intenta acabar con la individualidad mediante rutinas pautadas y empobrecedoras —de ahí la insistencia, perfectamente dosificada para incomodarnos, con la que se subraya la ordenación de los días y las horas: cuándo se come, cuándo se duerme, cuándo se apaga la luz, cuándo se baja al patio, cuándo se debe permanecer en la celda, cuándo se puede o no se puede hablar, cuándo se cumplen determinadas tareas, cuándo se acude a la capilla, cuándo se va al cine—.

Por lo mismo, Teresa Vega proyecta desde el principio una imagen de la prisión en la confluencia con otras instituciones destinadas al internamiento por causas socio-médicas: “*Corea* [nombre por el que se conoce la celda común de Ventas] tiene el aspecto de un asilo o de un hospital pobre” (Medio, 2011: 49),⁹ y, bastante más adelante, una de las funcionarias dirá que la cárcel es un “saludable castigo” (Medio, 2011: 188). Ambos personajes, cada uno desde su óptica, no dejan de expresar el profundo entramado simbólico a través del cual, como explicó Michel Foucault para los penales decimonónicos (2002: 238-239), el sistema penitenciario franquista posee un componente higiénico que progresa en la dirección de una serie (casi) infinita de dicotomías —por ejemplo, orden/caos; limpieza/suciedad; normalidad/alteridad o virtud/vicio—, siempre cercanas en su alcance y todas organizadas sobre la base sanidad/enfermedad. De más está decir que la población reclusa cae en el lado negativo de cualquiera de los pares enunciados y que es función de la cárcel neutralizar su peligrosidad física y moral mediante un proceso presentado como reeducación (aquí, voluntad desintegradora de la diferencia).

Celda común explora este asunto desde unas coordenadas muy precisas, indisociables de un contexto que, a su vez, condiciona la percepción de la escritora. Como señala Hernández Holgado (2011: 235), siguiendo una pauta general observable desde mediados de los cuarenta, la prisión de Ventas, en los años sesenta, próximo su cierre definitivo a finales de la década, se hallaba ocupada principalmente por detenidas comunes, en tanto que las políticas representaban un porcentaje reducido; con todo, como en el caso que ahora nos concierne, “los ingresos por detenciones cortas, sustitutivos por multas, de carácter político —manifestaciones estudiantiles, huelgas— podían llegar a ser muy numerosos” (Hernández Holgado, 2011: 235).¹⁰ En consecuencia, el penal que conoce la novelista asturiana no es ya, al menos de manera fundamental, el que Hernández Holgado ha definido como “prisión militante” (2011: 228-232), esto es, una colectividad cohesionada y en activa lucha contra “el doble programa exterminista

⁹ Esta misma idea aparece en otras tres ocasiones (Medio, 2011: 33, 149 y 159).

¹⁰ Para la historia de la cárcel de Ventas desde su creación hasta la primera posguerra, véase Hernández Holgado, 2003.

y redentorista del Nuevo Estado” resultante de la guerra civil (Hernández Holgado, 2011: 228), productora de una contracultura política, sino un espacio en el que dominan las internas por causa de la prostitución, el aborto, el infanticidio o el robo, “mujeres caídas” (Núñez Díaz-Balart, 2003), según el lenguaje oficial, a las que se debe aislar (y redimir) para, en el más amplio sentido, evitar la contaminación de la patria y de sus futuras generaciones (Núñez Díaz-Balart, 2003: 67).

Por encima de la del presidio, es la experiencia del contacto con estas mujeres la que, en los términos de Arendt (2002), Dolores Medio necesita comprender, aquella que, en su radical originalidad, la arroja a un mundo que la desplaza como ser humano y por la que escribe su novela. De ahí que cuando la protagonista reflexiona sobre la vida penitenciaria y sus efectos alienantes, sus conexiones interpretativas se sigan revelando útiles para valorar la deshumanización carcelaria; posee herramientas para entenderla como un reflejo de la de las sociedades modernas:

(—Bueno, a fin de cuentas, no es sólo en la cárcel donde los actos humanos se mecanizan, hasta obligar a los presos a actuar como por reflejos. La cárcel es una caricatura de la vida moderna. La libertad del hombre está cada día más restringida en la sociedad. Hasta en los países que presumen de disfrutar un régimen de libertad. Lo que interesa al Estado moderno no es el hombre, no es el individuo, sino la comunidad. La rebeldía se paga con la soledad, con el aislamiento destructivo. Y sin embargo...) (Medio, 2011: 70).

Otro tanto sucede si de lo que se trata es de opinar sobre el problema de la prostitución de manera general; sin dificultad, Teresa Vega fija sus causas en el “ambiente miserable” (Medio, 2011: 121) que condena a estas mujeres sin recursos, así como en la desafección social y en la doble moral sexual (Medio, 2011: 121-123). Sin embargo, todo se vuelve más complicado para ella cuando se trata de gestionar el desorden que las compañeras de encierro traen a su existencia.

Asumiendo el marco teórico y conceptual expuesto páginas atrás, *Celda común* se hace eco de los complejos nudos identitarios que vinculan

a opositoras al régimen y prostitutas. Puesto que la dictadura no reconocía una reclusión específicamente política (Osborne, 2009b: 107), unas y otras quedan criminalizadas como el reverso del virtuoso modelo femenino franquista; por eso se sugieren aproximaciones entre ambas colectividades a través de la protagonista, a quien, en el arranque mismo de la narración, la voz anónima de un traperero, sorprendido por verla en la calle a horas muy tempranas y rodeada de varios hombres —los policías que la han ido a arrestar—, no duda en calificar como una “golfa” de acusada lujuria (Medio, 2011: 16). Más tarde, ya desde el traslado de la DGS a la cárcel, las meretrices crearán, en varias oportunidades, que Teresa Vega es una más entre ellas (Medio, 2011: 29, 46-47 y 112), provocando confusiones de interesante alcance, puesto que unas y otras llegan a Ventas por haber ocupado ilegalmente la calle;¹¹ en esa medida, todas son, se dijo con anterioridad, cuerpos fuera de lugar, faltas a la norma que es preciso erradicar.

Pero el relato no vacila en subrayar la superioridad moral de las presas políticas; la mirada de Teresa, potenciada por la del narrador así como por el diálogo con las funcionarias (Medio, 2011: 127 y 188-191) y con sus camaradas (Medio, 2011: 233-235), es, en este punto, un filtro sustancial para expresar que, más allá de las manipulaciones oficiales que pretenden anular las diferencias, el de las detenidas “gubernativas” (Medio, 2011: 75, 164 y 210) es un grupo culto, educado y con exigencias éticas, muy distante del de las delincuentes comunes. Pese a que, conforme avanza la historia, las relaciones entre ambos sectores se hacen más próximas y flexibles, el discurso no renuncia a mantener la disociación: las políticas tratarán de enseñar a las comunes a leer y escribir (Medio, 2011: 226-232) o intentarán conferirles un atisbo de dignidad (Medio, 2011: 257), aunque,

¹¹ Hasta 1956, el régimen había considerado legales a las prostitutas que ejercían en las llamadas *casas de tolerancia*, verdaderos reservorios que impedían el contacto de estas mujeres con el resto de la sociedad; a partir de ese año, cualquier tipo de comercio sexual fue clandestino (hasta entonces, solo lo era el ejercido en la vía pública, perseguido desde 1941 a través de un inquietante aparato represor). Para todo lo relacionado con este asunto, véase Núñez Díaz-Balart, 2003. Por lo demás, *Celda común* contiene también alusiones a este estado de cosas; comenta una de las presas: “A mí me gusta la libertad y aunque no se hubiesen cerrado esas casas, prefiero danzar por mi cuenta” (Medio, 2011: 254).

entre tanto, no cejarán en su empeño de instalarse en una celda parcialmente aislada del resto, donde consiguen reproducir una estructura doméstica y bien articulada, especie de cordón sanitario con el que pretenden recuperar un cierto equilibrio entre iguales y dotarse de sentido orgánico en un ambiente hostil (Medio, 2011: 148-149 y 176-179).

Nada parece esperarse de las presas comunes, básicamente identificadas con las prostitutas, que, en oposición a los elevados valores de las políticas, quedan reducidas a la pura materialidad fisiológica; en ningún momento se accede a su conciencia —se diría que carecen de ella, dado que se las considera “amorales” (Medio, 2011: 234)—, al tiempo que se insiste en calificarlas mediante expresiones que las despojan de su condición humana: “excremento de la sociedad” (Medio, 2011: 104), “pobre basura de las esquinas y los cementerios” (Medio, 2011: 190), “bestezuelas” (Medio, 2011: 234) o “serpientes” (Medio, 2011: 266) son algunos de los términos utilizados para definirlas como conjunto —si bien debe advertirse que, por contraste con las “gubernativas”, nunca manifiestan comportamientos solidarios, sino egoístas y violentos—.

Significativamente, entre ellas y la penitenciaría se forja una peculiar simbiosis, de modo que la cárcel termina siendo metafórica prolongación de sus olores y sus fluidos: la protagonista, también las demás presas políticas que irán llegando, se siente invadida por el sudor y los efluvios que emanan de las bragas tiradas bajo las camas (Medio, 2011: 99); asediada por los paños higiénicos (Medio, 2011: 65) y la sangre menstrual, ya podrida, incrustada en los colchones (Medio, 2011: 35 y 53); temerosa y aturdida ante cuerpos enfermos de sífilis (Medio, 2011: 166) o gangrenados (Medio, 2011: 208-209), enormes y grotescos (Medio, 2011: 110-111), que lanzan ventosidades sin ningún escrúpulo (Medio, 2011: 53, 98 y 132) o, con sus pubis afeitados, presentan las marcas de una sexualidad alternativa (Medio, 2011: 181). Todo un territorio oscuro, en el que existen revirgadoras (Medio, 2011: 211) y revirgadas (Medio, 2011: 224-225), madres que explotan sexualmente a sus hijas (Medio, 2011: 225) o mujeres “anormal[es]” (Medio, 2011: 123) y “viciosa[s]” (Medio, 2011: 124), que, al priorizar los atributos de la enfermedad y la elementalidad, convierte el presidio en una “cloaca” (Medio, 2011: 269), frente a la que solo puede sen-

tirse “asco” (Medio, 2011: 41 y 43). Y, como ya explicó Martha Nussbaum (2008: 234-235), esta emoción no es tan solo desagrado, sino, y sobre todo, expresión de vergüenza ante la animalidad y los mecanismos excluyentes que la sustentan hasta límites inconcebibles. A través de los ojos de Teresa Vega, *Celda común* da testimonio de ello, es decir, otorga realidad a la experiencia de la discriminación y el estigma con voluntad de incómoda memoria.¹²

Conclusiones

Este artículo ha partido de una serie de consideraciones en torno a la oposición femenina antifranquista para reflexionar sobre la especificidad de esa resistencia y su alcance simbólico. Centrándose en la implicación de las mujeres en las huelgas de la primavera de 1962 —con especial interés en la manifestación celebrada en la Puerta de Sol de Madrid el 15 de mayo de 1962—, ha indagado en el sentido de esas actuaciones, lo que, a la luz de la reciente investigación historiográfica, ha permitido poner de manifiesto el complejo discurso nacional y de género que, en su relectura de lo público y lo privado, por un lado, y, por otro, de lo moral y lo político, postula una identidad femenina alternativa al modelo de la dictadura, con capacidad de agencia más allá de lo doméstico, pero siempre en los límites patriarcales y, en un nivel relacional, supeditada a la centralidad masculina.

Desde ahí, y en conexión con la poética de la autora, que vincula experiencia, verdad y, a través del compromiso social, imperativo ético, ha abordado el estudio de dos novelas de Dolores Medio, *Bibiana* (1963) y

¹² No obstante, aunque con una incidencia notablemente menor, ha de recordarse que también las comunes muestran su prevención respecto de aquellas a las que llaman “dinamiteras” (Medio, 2011: 237, 238 y 247). Parece que el mito de la *miliciiana degenerada* permanece en ellas con todo su vigor, lo que prueba hasta qué extremo, incluso en los sectores marginales, fue efectiva la patologización de la disidencia desarrollada por el psiquiatra Antonio Vallejo Nájera como elemento de construcción social (Hernández Holgado, 2003: 127-131). Los trabajos de Raquel Osborne (2009a y 2009b) han abordado este asunto a propósito de títulos como *Una mujer en la guerra de España* (1964), de Carlota O'Neill.

Celda común (1996), distantes por la fecha de su publicación pero no por el tiempo de escritura, con las que su creadora abordó literariamente su colaboración en la resistencia contra la dictadura (en concreto, su presencia en la citada concentración madrileña y, de resultas, su posterior encarcelamiento en la prisión de Ventas). El análisis ha permitido determinar hasta qué punto la novelista asturiana era consciente de las manipulaciones ideológicas con las que el régimen trató de desvirtuar ese contradiscurso identitario —sobre todo, a través de la supuesta indecencia de los comportamientos transgresores y sus concomitancias con la prostitución—, así como comprender el significado de sus estrategias narrativas, pensadas, en el caso de *Bibiana*, para neutralizar las objeciones de los censores, pero también, y fundamentalmente en *Celda común*, para articular un proyecto testimonial sobre la base de la verosimilitud de una vivencia particular, extrema por su propia naturaleza —el encierro carcelario y, de manera especial, su contacto con las delincuentes comunes—, cuya evocación subjetiva deviene, por lo mismo, memoria generacional, enriquecimiento del presente a la luz de un pasado oculto que no cabe olvidar.

Recibido: 03/06/2019

Aceptado: 11/10/2019

Referencias bibliográficas

Abad Buil, Irene (2004), “Las mujeres de presos republicanos: movilización política nacida de la represión franquista”, *Fundación 1º de Mayo, Documentos de Trabajo*, 2/2004, 4 de abril de 2019, <www.1mayo.org/publicaciones/doctrab/doc204>[consulta: 11/11/2018].

--- (2005), “Construcción política de una identidad: la ‘mujer de preso’”, en Alberto Sabio Alcutén y Carlos Forcadell Álvarez (coords.), *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón (Barbastro, 3-5 de julio de 2003)*, pp. 289-294.

--- (2008), “El papel de las ‘mujeres de preso’ en la campaña proamnistía”, *Entelequia. Revista interdisciplinar*, 7 (monográfico especial), pp. 139-151.

Acedo Alonso, Noemí (2015), “Lo esencial para mí es la necesidad de comprender’. Un estudio sobre la autoridad del sujeto en el testimonio”, *Mundo Nuevo*, VII: 16, pp. 49-65.

Alborg, Juan Luis (1968), “Dolores Medio”, en *Hora actual de la novela española*, II, Madrid: Taurus, pp. 333-348.

Álvarez, Faustino F. (1978), “De todos los colores. Dolores Medio, cuando la rebeldía cumple 75 años”, *La Nueva España* (16 de noviembre), p. 42.

Arce, Luis Mario (1991), “Dolores Medio: ‘Me recuerdo escribiendo toda la vida, pero sobre todo soy maestra’. A los doce años me dieron cuerda para trabajar y no he parado hasta ahora”, *La Nueva España* (16 de diciembre), pp. 68-69.

Arendt, Hanna, (1996), “Qué es la autoridad”, en *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona: Península, pp. 100-153.

---- (2002), “Comprensión y política (Las dificultades de la comprensión)”, *Daimon. Revista de Filosofía*, 26, pp. 17-30.

Cabrero Blanco, Claudia (2004), “Espacios femeninos de lucha: ‘rebeldías cotidianas’ y otras formas de resistencia de las mujeres durante el primer franquismo (Asturias, 1937-1952)”, *Historia del presente*, 4, pp. 31-45.

---- (2008), “Las mujeres y las huelgas de 1962”, en *Homenaje a las mujeres de las huelgas del 62*, Oviedo: Secretaría de la Mujer de CCOO Asturias/ Por tantas cosas producciones/KRK Ediciones, pp. 19-31.

Cuartas, Javier (1996a), “Rescatada una obra inédita de Dolores Medio sobre su paso por la cárcel”, *El País* (5 de diciembre), <https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740402_850215.html> [consulta 13/11/2018]

--- (1996b), “Dolores Medio, escritora”, *El País* (17 de diciembre), <https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740402_850215.html> [consulta 13/11]

Egido León, Ángeles (2011), “Presentación: Mujeres y rojas: la condición femenina como fundamento del sistema opresor”, *Studia Historica. Histo-*

ria contemporánea, 29 (Monográfico sobre *Cárceles de mujeres*, Ángeles Egido León, ed.), pp. 19-34.

--- (2018), “Ser roja y ser mujer. Condicionantes y desencadenantes de la represión de género”, en Ángeles Egido y Jorge J. Montes (eds.), *Mujer, franquismo y represión. Una deuda histórica*, Madrid: Sanz y Torres, pp. 15-41.

Febo, Giuliana di (1979), *Resistencia y movimiento de mujeres en España. 1939-1976*, Barcelona: Icaria.

--- (1997), “Memoria de mujeres en la resistencia antifranquista: contexto, identidad, autorrepresentación”, *Arenal*, 4.2, pp. 239-254.

Fernández de Castro, Ignacio y José Martínez (1963), *España hoy*, Turín: Ruedo Ibérico.

Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.

García Martín, José Luis (2011), “Crónica de un tiempo sombrío”, introducción a Dolores Medio, *Celda común*, Oviedo: Nobel, pp. 7-12.

García Piñeiro, Ramón (2002), “Mujeres en huelga”, en Rubén Vega García (coord.), *Hay una luz en Asturias... Las huelgas de 1962 en Asturias*, Fundación Juan Muñiz Zapico/ Trea: Oviedo/Gijón, pp. 243-256.

Hernández Holgado, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid: Marcial Pons.

--- (2011), “La prisión militante. Ventas (Madrid) y Les Corts (Barcelona)”, *Studia Historica. Historia contemporánea*, 29, pp. 195-236.

--- (2015), “Juana Doña y el manantial de la memoria. Memorias de las cárceles franquistas de mujeres (1978-2007)”, *Arenal*, 22.2, pp. 283-309.

Kaplan, Temma (1990), “Conciencia femenina y acción colectiva: el caso de Barcelona, 1910-1918”, en James S. Amelang y Mary Nash (eds.), *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Alfons el Magnànim, pp. 267-295.

Marqués, Mercedes (1996), “Dolores Medio fallece a los 85 años, un día antes de que se presentase su última obra”, *La Nueva España* (17 de diciembre), p. 42.

Medio, Dolores (1963), *Los que vamos a pie. Bibiana*, Madrid: Bullón.

--- (1966a), “Dolores Medio”, en *El autor enjuicia su obra*, Madrid: Editora Nacional, pp. 153-171.

--- (1966b), “Comentarios en torno a la novela social”, *Cuadernos para el Diálogo*, 29 (febrero), pp. 29-32.

--- (2011), *Celda común*, Oviedo: Nobel.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010), “Dolores Medio en la novela española del medio siglo. El discurso de su narrativa social”, en *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 129-145.

Murciano, Carlos (1968), “Dolores Medio o la experiencia novelada”, *La Estafeta Literaria*, 408 (15 de noviembre), pp. 8-10.

Nora, Eugenio G. de (1971), *La novela española contemporánea*, III, Madrid: Gredos.

Núñez Díaz-Balart, Mirta (2003), *Mujeres caídas. Prostitutas legales y clandestinas en el franquismo* [prólogo de Rafael Torres], Madrid: Oberón.

Nussbaum, Martha C. (2008), *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, Barcelona: Paidós.

Osborne, Raquel (2009a), “La sexualidad como frontera entre presas políticas y presas comunes bajo los nazis y el franquismo”, *Política y sociedad*, 46:1-2, pp. 57-77.

--- (2009b), “‘Entonces ellas se convertían en rojas’: desencuentros y amistades entre prostitutas y rojas en las cárceles franquistas”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires*, 15 (diciembre), pp. 103-118, <www.scielo.org.ar/pdf/mora/v15n2/v15n2a04.pdf> [consulta: 10/04/2018].

Pérez, Janet (1988), “Alusión, evasión, infantilismo: Dolores Medio y la retórica precavida de los cincuenta”, *Letras Femeninas*, 14 (1/2), pp. 32-40.

Strejilevich, Nora (2006), *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay*, Buenos Aires: Catálogos.

Suárez, Sara (1996), “Dolores Medio, protofeminista”, *La Nueva España* (17 de diciembre), p. 44.

Vega García, Rubén, (2002). “Acerca de la trascendencia de un conflicto obrero”, en Rubén Vega García (coord.), *Hay una luz en Asturias... Las huelgas de 1962 en Asturias*, Fundación Juan Muñiz Zapico/ Trea: Oviedo/ Gijón, pp. 17-49.

Vivas, Ángel (2008), “5.2. Entrevista”, en Dolores Medio, *Escritos y escritos*, Oviedo: KRK, pp. 111-117.

Yusta Rodrigo, Mercedes (2005), “Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión”, *Arenal*, 12:1, pp. 5-34.

EL EXILIO EN DOS NOVELAS DE MARÍA DOLORES BOIXADÓS

JUAN RODRÍGUEZ

GEXEL-CEFID, Universitat Autònoma de Barcelona
juan.rodriguez@uab.cat

RESUMEN: El presente trabajo analiza el exilio como tema en las dos primeras novelas de María Dolores Boixadós, *Aguas muertas*, escrita a principios de los años cuarenta pero no publicada hasta 1970; y *Retorno*, novela galardonada en 1966 con el Premio Don Quijote y publicada al año siguiente en México por la editorial España Errante. Para ello, el texto describe la situación de la escritora durante la Segunda República y la guerra, las dificultades que afronta, por su condición de mujer y de republicana, su carrera literaria en la España franquista que, junto a su relación con el médico, también republicano, José María Souto Candei-ra, provocaron su exilio a Venezuela primero y los Estados Unidos después.

PALABRAS CLAVE: Literatura española, narrativa, exilio republicano, Siglo XX.

EXILE IN TWO NOVELS BY MARÍA DOLORES BOIXADOS

ABSTRACT: This work analyses exile as a theme in the first two novels by María Dolores Boixadós, *Aguas muertas*, written in the early forties but not published until 1970, and *Retorno*, a novel awarded in 1966 with the Premio Don Quixote and published a year after in Mexico by España Errante. To this end, the text describes the situation of the writer during the Second Republic and the war, the difficulties she faced, because of her status as a woman and a republican, and her literary career in Franco's Spain which, together with her relationship with the doctor, also Republican, José María Souto Candeira, caused his exile to Venezuela first and the United States afterwards.

KEY WORDS: Spanish literature, narrative, republican exile, Twentieth century.

La literatura de los exiliados republicanos de 1939 ha estado marcada por una evidente voluntad de testimonio, tanto propiamente en las literaturas del yo como en otros géneros, principalmente en los narrativos. Hay en la obra del exilio, por una parte, un anclaje en el pasado motivado por la nostalgia de la patria perdida, pero también, por otra, la necesidad de explicar lo vivido, para comprenderlo y para confrontar la versión oficial de los vencedores y la desmemoria. La obra narrativa de María Dolores Boixadós no es ajena a esta tendencia, principalmente en sus dos primeras novelas, *Aguas muertas* y *Retorno*, tal y como se estudia en estas páginas.

Si bien es cierto que, como consecuencia de su tardía salida del país, a veces se ha cuestionado la condición de exiliada republicana de María Dolores Boixadós, también lo es que ella misma asumió dicha condición, tanto en su vida como en su obra. En realidad, las circunstancias en las que

se produce el exilio de los partidarios y defensores de la Segunda República son muy diversas, y la fecha de 1939, de la que se cumple ahora el ochenta aniversario, año de la salida masiva a través, principalmente, de la frontera francesa, no refleja la totalidad de los exilios. Entre esa compleja casuística encontramos la circunstancia de personas, generalmente jóvenes, más o menos comprometidas pero escasamente reconocidas debido a esa misma juventud, que intentan sobrevivir en un primer momento en la España franquista, pero que tropiezan con la censura y la depuración, y acabarán por partir también al exilio, al tiempo que otras vencidas permanecerían en España pese a la represión, como es el caso, por ejemplo, de María Moliner o Josefina Carabias.

Las circunstancias del exilio femenino están, además, inevitablemente teñidas por la cultura patriarcal, que recorre de forma transversal todos los bandos en contienda. Es cierto que la Segunda República permitió la conquista de algunos derechos y dio mayor visibilidad a las mujeres, que, como estudió hace algún tiempo Mary Nash (1999), su participación en la guerra impulsó el avance del feminismo y que la mayor parte de las cabezas visibles de esa revolución dentro de la revolución tuvieron que partir al exilio tras la derrota. También que, a pesar de que en los últimos años la historiografía del exilio republicano ha ido poniendo el foco en la obra de aquellas intelectuales y artistas, estas fueron, como ha señalado Antonina Rodrigo (1999: 19), silenciadas y olvidadas como consecuencia de su doble condición de exiliadas y de mujeres. Menos atención se ha prestado, sin embargo, a las miles de mujeres anónimas, trabajadoras y/o amas de casa que, sin responsabilidad política notoria, en ocasiones incluso con un pensamiento conservador, se exiliaron junto a sus familias, unas veces por conciencia solidaria y otras por la presión del rol que les imponía el patriarcado o por mantener unido el núcleo familiar¹.

¹ Como ha estudiado Pilar Domínguez Prats, en general, y como consecuencia de la condición subalterna de las mujeres en la España del primer tercio de siglo, en ellas la motivación política no fue prioritaria en la decisión de partir al exilio y predomina la situación familiar o sentimental (Domínguez Prats, 2002: 85-90).

1. Algunos datos biográficos

El exilio tardío de María Dolores Boixadós combina varias de estas circunstancias. Nacida en 1917² una familia de la pequeña burguesía de Sort, en el Pirineo catalán, donde su padre era Secretario del Juzgado de Primera Instancia, a los cinco años la madre, católica practicante y que moriría poco tiempo después, decide enviar a María a estudiar en el Colegio María Inmaculada de Tremp, ciudad que se convertirá en escenario de algunas de sus novelas. No duró demasiado Boixadós, quien siempre se ha declarado agnóstica, en el colegio de monjas, pues fue expulsada por rebelde, al negarse a coser y bordar. Acaba la primaria en la academia de la señora Anita, “una maestra extraordinaria” (Alborg, 1993: 156), y estudia música con el señor Mallol, que inspirará el personaje de Mases en su tercera novela, *Balada de un músico* (1968).

María Dolores Boixadós se confiesa republicana desde muy joven por influencia del tío Campo, esposo de una de las hermanas de su padre con las que vivía en Tremp, e independiente por consejo de otra de sus tías, quien le insistía en la importancia de estudiar para ser libre y no depender de nadie. En las entrevistas ha recordado que era lectora de *La libertad*, periódico republicano de izquierdas que recibía su tío, y que se alegró mucho de la llegada de la Segunda República.

A los quince años se instala en Barcelona, donde estudia Peritaje Mercantil y acaba el Bachillerato, y donde entabla amistad con Quimeta Comas, catedrática de Historia del Instituto Escuela, quien le abre la puerta al mundo académico e intelectual de la ciudad. También allí vivirá los años de la guerra, instalada ya en la Residencia Ramón Llul, trabajando de secretaria en la Hispano Suiza, que había sido colectivizada por la CNT, y estudiando, gracias a una beca concedida por Antoni M. Sbert, a la sazón director de la Residencia, un año de medicina —una vocación frustrada— en la Universitat Autònoma de Barcelona. Con apenas veinte años Boixadós, aunque republicana convencida, no tiene una conciencia política muy

² En la entrevista que le hizo Concha Alborg en 1989 Boixadós manifestaba la duda de si había nacido en 1917 o 1919 (Alborg, 1993: 156). Años después, en la entrevista con Varela i Serra, da inequívocamente la fecha de 1917 (Varela, 2005: 150).

formada, establece amistad con personas de distintas ideologías y milita, por ser obligatorio para la obtención de la beca, en la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya (FENEC), el sindicato catalanista.

Como consecuencia de la dura represión que, en los primeros momentos de la guerra, ejercieron los comités revolucionarios del Pallars contra los sospechosos de ser quintacolumnistas o reaccionarios (Gimeno, 2018) parece que su tío Campo, a pesar de ser republicano y debido a rencillas personales, tuvo algunos problemas en Tremp y se refugió en Barcelona, donde finalmente fue detenido. Gracias a un compañero de Boixadós, Eugenio Vallejo, delegado de la CNT en la Comisión de Industrias de Guerra, fue puesto en libertad y obtuvo papeles para escapar a Portbou —viaje en el que le acompaña Boixadós— y pasar desde allí a zona rebelde.

Las circunstancias en las que se encuentra María Dolores Boixadós al concluir la guerra, sin embargo, no son del todo claras. En la entrevista con Concha Alborg afirma que fue detenida junto con Quimeta Comas y estuvo un mes en prisión, de donde las sacó Antonio Tovar, amigo de Comas. Regresó entonces a Tremp y, dice Boixadós, tras haber acompañado a un tío suyo al exilio en Montauban, fue denunciada, por lo que tuvo que escapar a Argelia y desde Marruecos regresar a Madrid. Nada de eso explica, en cambio, en la entrevista con Josep Varela, pese a ser una experiencia significativa, sobre todo en una escritora que ya entonces había hecho del exilio temática de sus novelas. En cualquier caso, la decisión de trasladarse a Madrid sí que debió de estar motivada por la necesidad de poner tierra por medio y alejarse de posibles represalias por su militancia estudiantil.

En Madrid Boixadós aprueba unas oposiciones para el Banco de Crédito Industrial y concluye la carrera de Profesorado Mercantil. Al frecuentar el café Gijón, donde iba con una compañera de trabajo, entra en contacto con el grupo de escritores, “de izquierdas y de derechas” que conformaban su tertulia, el grupo Juventud Creadora, lo que despertará su vocación literaria. “Ser mujer en la España de Franco, en Madrid sola, y por añadidura catalana, joven e inquieta, era algo muy difícil”, escribe

Boixadós (Boixadós, 1996: 26). Ser, además, joven escritora en ciernes en un grupo conformado por hombres, no debió de ser tampoco fácil³.

En diciembre de 1945 María Dolores Boixadós contrae matrimonio con el fisiólogo José María Souto Candeira. El doctor Souto Candeira, hijo de José Souto Beavís, Director de Sanidad de A Coruña, había sido un destacado estudiante durante la República, becado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar en Múnich, y había trabajado en el laboratorio de Juan Negrín (Martín Frechilla, 2006: 424). Ricardo Gurriarán, quien añade el dato de que vivió en la Residencia de Estudiantes entre 1931 y 1936, señala su militancia comunista y lo sitúa entre los investigadores “depurados” después de la guerra (Gurriarán, 2006: 217 y 227). También Pilar Cagiao Vila lo menciona entre los republicanos que se exiliaron en Venezuela tras permanecer unos años en España (Cagiao, 2007: 369) y David Simón añade que fue militante activo de la FUE y de las Juventudes Socialistas Unificadas (Simón Lorda, 2010: 270). Según se colige de la información proporcionada por estos investigadores, la sublevación militar había sorprendido a Souto de vacaciones en Santiago de Compostela y ante el peligro de ser detenido y fusilado decidió alistarse en el ejército franquista. En 1939 pudo terminar la carrera en Santiago y se trasladó a Madrid, donde trabajaba en el Instituto de Investigaciones Médicas con el doctor Jiménez Díaz.

El matrimonio se instaló en el barrio de El Viso, donde, según la propia escritora, el doctor Souto atendía gratis a pacientes de escasos recursos, lo que al parecer los hizo sospechosos entre el vecindario (Varela, 2005: 156) y provocó una denuncia (Alborg, 1993: 158). Esa circunstancia, unida al miedo de que afloraran los antecedentes republicanos de ambos, fue determinante para que Souto se decidiera a aprovechar la oferta de la Universidad de Caracas con el fin de que ocupara la cátedra que había dejado vacante por su jubilación otro exiliado republicano, August Pi i Sunyer. De modo que en 1949 María Dolores Boixadós emprende el

³ No me voy a detener, por falta de espacio, a analizar los avatares de esta primera etapa de la vida literaria de Boixadós ni a analizar sus primeros relatos publicados en revistas literarias, pues poco tienen que ver con su exilio y tengo intención de dedicar a ello un próximo trabajo.

camino del exilio con varios cuentos publicados y una novela inédita bajo el brazo, en un periplo que le llevará a Venezuela, Estados Unidos y Puerto Rico. La mudanza constante, junto al cuidado de sus tres hijos y los diferentes trabajos que desempeña para contribuir a la economía familiar, dificultarán el desarrollo de su carrera literaria. No en vano la escritora se consideraba parte de una generación “a la que le cortaron la cabeza. Afuera no nos han permitido hacernos mientras que dentro todavía estábamos sin hacer, en el sentido de ser conocidos” (Alborg, 1993: 162).

En última instancia, más allá de las circunstancias que provocaron su salida del país y su traslado a América, lo esencial es que la autora asumirá la condición de exiliada (así lo manifiesta en todas las entrevistas) y que dicha condición se reflejará en su obra literaria.

2. Aguas muertas

El nombre de María Dolores Boixadós ha sido eventualmente mencionado en la historia de la literatura por el hecho de haber escrito una novela que quedó finalista de la primera convocatoria del premio Nadal en 1944, la misma que ganaría otra joven escritora, Carmen Laforet. Dejo también para otro momento las circunstancias que rodean el concurso de *Aguas muertas* en el premio que patrocinaba Destino, no exentas de polémica.

Boixadós había escrito la novela “en quince días” (Alborg, 1993: 158), según recuerda Ignacio Agustí que le explicó, “porque el fenómeno de la guerra civil le había dejado un poso de sentimientos y vivencias que necesitaba explicar de algún modo y aquel era el resultado de ese impulso de sinceridad” (Agustí, 1974: 168). La propia autora reconoce que, “escrita en los años difíciles después de la guerra civil”, “fue hecha bajo los mandatos imperativos del corazón. Hay en ella verdad” (Boixadós, 1970: 7). Por circunstancias diversas, entre las que el exilio de la autora tiene un peso importante, la novela permaneció inédita hasta 1970.

No deja de ser sorprendente, por inusual, que el tema del exilio aparezca en la narrativa de Boixadós antes incluso de que se produzca su propio exilio y en una novela de mediados de los años cuarenta, cuando

incluso la palabra “exilio” era tabú. Hay que tener en cuenta que la novela no llegó a pasar por la censura (cuando se publica en 1970 ya había sido eliminada la consulta obligatoria y habían cambiado las circunstancias políticas), que hubiera más que probablemente tachado con el lápiz rojo no pocos fragmentos de la misma. Sí estuvo, sin embargo, sometida a la autocensura durante el proceso de escritura, provocada por la conciencia de que el tratamiento de determinados temas podía tener consecuencias y reforzada por el pasado republicano de la autora, lo que, sin duda, nos obliga a interpretar la novela entre líneas.

La obra relata la peripecia de una joven alicantina, Elena Just, que se traslada a Madrid para iniciar sus estudios universitarios y se instala en una Residencia femenina durante los meses del curso escolar, argumento que inmediatamente sugiere la comparación con *Nada*. Pero Boixadós, a diferencia de Laforet, construye un universo mucho más cerrado y exclusivamente femenino, pues los pocos personajes masculinos que aparecen en la novela tienen escaso protagonismo.

Como ya señaló Concha Alborg, la novela, que asimila a la categoría de “existencial”⁴, se constituye como “una búsqueda de identidad y una indagación de su conciencia como mujer adulta” (Alborg, 1993: 174), como una novela de aprendizaje, pues el propio personaje reconoce al final del texto su transformación tras la experiencia vivida en la Residencia. Elena, que aún no ha cumplido los dieciocho y es, por lo tanto, menor de edad desde el punto de vista legal, procede de una familia de

⁴ Alborg utiliza la categoría y la definición que había hecho Gonzalo Sobejano en *Novela española de nuestro tiempo* (1970). Sin negar el mérito del trabajo del profesor Sobejano, sobre todo en el momento y en las condiciones en que se realiza, me parece que el afán clasificatorio le lleva con frecuencia a un esquematismo que resulta escasamente útil. La socorrida etiqueta de “existencial” intenta aprovechar la emergencia del existencialismo que despunta en Europa desde los años treinta y, fundamentalmente, en la posguerra europea, una filosofía proscrita en la España franquista de los años cuarenta y con la que estas novelas tienen una relación tangencial. En cualquier caso, es lógico que en un país autárquico y racionado, sometido a una dictadura fascista criminal vencedora en una guerra fratricida, con cientos de miles de ciudadanos huidos del país y otros cuantos miles asesinados, la novela tendiera a la introspección en el individuo.

pequeños propietarios de Alicante, monárquica y afín a los vencedores, “aunque pasivamente” (Boixadós, 1970: 122), puntualiza la Directora. La guerra, sin embargo, ha hecho mella también en esa familia: a su padre, según le recuerda a Elena la madre en una carta, “le hizo mucho daño moral” y “desde entonces el mundo para él es distinto, aunque asegura que lo entiende mejor” (Boixadós, 1970: 145); la propia Elena, apenas una adolescente entonces, aunque “no había visto ni muertos ni bombardeos ni fabulosas requisas” y el “miedo del miedo de los otros” que sintió “formaba parte del vivir y traía excitación y aventura”, tiene la impresión de que la guerra “parecía no haberse acabado aún” (Boixadós, 1970: 17). También destaca la narradora su “oculta rebeldía” (Boixadós, 1970: 26), el deseo de emanciparse, de estar “menos atada a los lazos familiares”, “los deseos de independencia, de poder tomar decisiones por sí sola, de no tener que dar explicaciones de todo cuanto hacía o pensaba” (Boixadós, 1970: 25). Con ese bagaje inicia ilusionada sus estudios en Ciencias Físicas, pues quiere ser astrónoma —carrera poco habitual entonces (y desgraciadamente aún ahora) entre las mujeres, “casi todas a Filosofía y a Farmacia, ¡pobres chicos!” (Boixadós, 1970: 16)—, pero se encuentra con una Universidad, “gris” y “retrógrada”, con unos profesores que “parecen siempre cansados” (Boixadós, 1970: 45).

Recién llegada a una ciudad que no conoce, Elena se incorpora a la Residencia, comandada por un cuadro de la Sección Femenina de Falange. La Directora aparece retratada como un personaje autoritario e inflexible, partidaria de imponer la fe y la moral católicas y de anular la libertad de sus pupilas, y decidirá la expulsión de Elena por la sospecha, fundamentada en un simple rumor, de que pudiera ser lesbiana. Tampoco las compañeras de Elena en la Residencia ofrecen a la protagonista un panorama muy alentador. Se dice explícitamente en el texto que “pocas han vuelto de las de antes de la guerra” (Boixadós, 1970: 16) y la mayoría de las residentes pertenecen a clases acomodadas y a familias de vencedores. Como jóvenes, sin embargo, que son, no necesariamente comulgan con los valores, la moral o las ideas de sus progenitores. Todas se han visto afectadas más o menos por la contienda; para Sara, por ejemplo, fueron tres años perdidos que no sabe “si los he vivido viva, o bien estuve todo el tiempo viviendo muerta...” (Boixadós, 1970: 17); Emilia considera

truncada su adolescencia y ha perdido “todos los recuerdos”, “a no ser una espesa manta de miedo y horror que envuelve todo recuerdo” (Boixadós, 1970: 50); Ágata, probablemente la más rebelde, tiene una pequeña postal del *Guernica* en su cuarto porque sabe que está prohibido, pero también que ha sido “pintado con amor. Este es el secreto que emociona al contemplarlo. ¡Está prohibido como el amor!” (Boixadós, 1970: 74). Y es ella, sin duda, la que hace el diagnóstico más acertado de la Residencia pues, mientras elogia el sueño que llevó a crear ese tipo de instituciones (la libertad que concede a las muchachas de provincias que van a estudiar a Madrid), desvela el contraste con la realidad actual:

Las dirigentes son en general mujeres premiadas por sus afanes políticos al haber ayudado a los que mandan. No es la mujer preparada, capaz de comprender a las adolescentes, sus problemas, sus preocupaciones, sus preguntas del lugar que ocupan, sus respuestas a las críticas. Ahí está la tragedia, ¡dirección de incapaces! (Boixadós, 1970: 84)

Y, cuando Elena le pregunta qué se hizo “de las mujeres de ímpetu, las antecesoras que conquistaron los primeros puestos”, Ágata, tras advertirle del daño que le pueden hacer sus compañeras, responde:

No olvides la guerra, Elena... No olvides tampoco que yo me formé en tal dolor. [...] Preguntas por las que tenían corazón y cabeza, ¿cuáles? No sé dónde están... Las que tenían corazón seguramente en sus casas. Las demás vivimos a fuerza de egoísmos y desconocimiento, intentando coger un título, un permiso para ganarnos el pan. ¿Para qué? A la hora de las nueces fracasamos. ¿Es doloroso reconocer que somos regulares en todo y capaces de dejar la profesión, interesadas más por el amor, por tener hijos, por vivir sumisas y seguras? Sí, eso es: el afán de seguridad material, puesto que en nuestra sociedad no tienen demasiado éxito las profesionales. Quizás que los hombres son mediocres...” (Boixadós, 1970: 86-87)

Excepto estas tres, el resto de compañeras le parecen a Elena “hoscas y antipáticas” (Boixadós, 1970: 89), hipócritas y superficiales, pues

“hacían solo lo que les pasaba por la cabeza” (Id.: 90), “almas muertas en aguas muertas” (*ibidem*: 170)⁵.

En ese contexto, Elena se aísla del entorno y se refugia en la correspondencia de Juana, personaje que, sin aparecer en la novela más que a través de sus cartas, se alza con buena parte del protagonismo. No es casual que en el momento que Elena castiga a su diario adolescente, en el que expresa su “exceso de amor” sin objeto, enviándolo al cajón porque esos sentimientos le parecen ahora “lejanos, ajenos” (Boixadós, 1970: 27), encuentre tras el mueble el epistolario de Juana, por el cual se obsesiona la protagonista. Elena sucumbirá a la fascinación por una mujer que ha pasado también por la Residencia, pero que ha sabido huir de ella en pos de una pasión. La primera imagen que de ella se hace es la de “un alma en pena arrastrándose de grieta en grieta. Una mujer caminando con fatiga, los cabellos al viento y la mano al corazón, siendo ella más fuerte que el viento”, “Juana pecadora, y su cara dolorosa al viento” (Boixadós, 1970: 42); poco a poco irá identificándose con ella, que se convertirá en “su única íntima amiga” (Boixadós, 1970: 58), “la amiga perfecta que ella esperaba”, hasta el punto de pensar que “Juana existía en ella” (Boixadós, 1970: 107). Es cierto, como señala Alborg (1993: 173-174), que el romanticismo de las cartas y su deseo de encontrar el amor, junto a su nula experiencia del mismo, ofrecen a Elena un refugio frente al aburrimiento provocado por la vida en la Residencia. No me parece, sin embargo, demasiado descabellado pensar que la atracción que siente la protagonista por la historia de Juana tenga también otras motivaciones, como el interés por la historia de una mujer que ha estado en el meollo del drama que ha desgarrado el país, de una de aquellas mujeres “de ímpetu” que ha sucumbido ante la derrota y el exilio.

Las cartas de Juana van desvelando paulatinamente su circunstancia. No se trata de una muchacha con recursos, pues, a diferencia de las otras residentes, tiene que trabajar para ganarse la vida y ejerce de maestra en un

⁵ Como ha señalado Inmaculada de la Fuente, “Las chicas que acudían a la enseñanza superior aprendieron muy pronto a unir dos discursos: el del saber, privilegio todavía de unos pocos, y el de la sumisión femenina, que les afectaba de lleno por ser mujeres” (2002: 46).

pueblo del Pirineo catalán, una plaza “rechazada por inhóspita por tantas” (Boixadós, 1970: 43). También acerca de ella y su relación con Otilia, la destinataria de las cartas, hubo habladurías en la Residencia, que Sara considera fruto de “envidias”: “Se creó así una atmósfera maliciosa sobre su belleza, sus muchos amores, su dudoso talento. Creo haber oído decir que su primer novio salió de España al acabar la guerra” (Boixadós, 1970: 55), dice una de las residentes. La cronología de ese epistolario no es precisa, pero todo parece indicar que la marcha al exilio de ese primer novio, nombrado R. en las cartas, se ha producido cuando “las tropas enemigas, los hermanos enemigos entraban en la ciudad”, y aunque el episodio es ambiguo, pues Elena sueña que ella misma es Otilia y Juana, ésta desvela que fue violada por unos soldados y estuvo en la cárcel, donde “perdió un hijo” (Boixadós, 1970: 65).

Desde el primer momento sabemos que Juana espera impaciente noticias de R., que está pendiente de las entradas y salidas de barcos, de aquellos que, a pesar de la neutralidad, han sido hundidos en la guerra mundial, y se queja de que “¡Retienen tanto tiempo la correspondencia en las censuras!” (Boixadós, 1970: 59). Aunque no sabe exactamente dónde está, ha “viajado con el pensamiento hasta América tantas veces, que ninguno de aquellos inmensos países me sorprendería en el paisaje” (*ibidem*: 61), y ha mandado noticias a través de “unos amigos que pudieron juntarse a otros familiares en exilio” (*ibidem*: 62).

Vamos sabiendo también que Juana espera el perdón de R. por una infidelidad que tiene lugar en la inmediata posguerra con G., un hombre casado, personaje que es asimilado a los vencedores y a las clases acomodadas:

...si he confesado alguna vez haber amado a G. era porque las dudas sobre mi lealtad con R. cegaban la razón y deseaba olvidar así a R. Quería sentirme feliz, quería ser feliz con G. [...]. Quise imponerme, obligarme, obedecerme a ser feliz [...]. R. no existía. Pero, ¿qué fuego atormentaba a mi ser? Todo mi apasionado primer amor vivido en R. era una prueba para la pureza que G. exigía y merecía. Y así, ¿cómo entender, cómo amar de nuevo, cómo vivir? [...] a pesar de tus duras opiniones debo aclararte que

G. hubiera sido el único capaz de hacerme revivir si conseguía dar la ausencia de R. como no vivida. [...] Debo [...] decirte que hoy estoy contenta de mi doloroso destino y de no haber unido mi vida a G. salvándome de tan cómodo aburguesamiento: la presencia de R. habría venido, a pesar de todos los esfuerzos impuestos por la gratitud, de compañera acomodada, a turbar y llenar de remordimientos mis noches. (Boixadós, 1970: 66)

Si hasta parece ridículo que yo, generación de posguerra, amoral y materializada, pueda estar dominada por una pasión que como sangre rige toda vida. R. es mi sangre que late en un corazón de dolor, de inquietud y de remordimiento. (*ibidem*: 67)

En la siguiente carta, Juana se niega a ir a Madrid a petición de Otilia. Le dice que responda con evasivas a la Secretaria y a las compañeras que preguntan por ella, que la olviden y se inventa un destino convencional para acallar las suspicacias: “¿Piensan acaso que estoy en otro país? Diles que soy muy feliz, que al final me casé con R., que estoy muy lejos, que tengo un hijo. Toda mujer cree que casarse es la felicidad. Felicidad en la seguridad...” (Boixadós, 1970: 68). Juana prefiere quedarse en las montañas, feliz en sus “irreales encuentros con R.”, dejándose morir, pues ha contraído la tuberculosis, e insiste en esa tensión entre el amor al exiliado y el conformismo que imponen los nuevos tiempos:

¿Tú eres quien me acusa de que yo adopte ante esta vida una insobornable cerrazón, ante estos tiempos de entrega externa en que nadie quiere conocerse a sí mismo, en que solo piensan en lo inmediato, en ganancias materiales? [...] Demuestro una vez más ser una inadaptada, ¿y tú eres la que quieres que frecuente contigo esta juventud nacida de la guerra, preparada con el miedo de sus padres al cinismo y al deseo de querer poseer únicamente, a cualquier precio, bienes materiales?

Encontré y perdí mi pareja y en cambio me resisto a maldecir el infeliz momento en que una venda trenzada de mentiras y de prácticos deseos me apartó de él...” (Boixadós, 1970: 69).

Juana reprocha a Otilia las ocupaciones intrascendentes, los cines y los bailes, la preocupación por las modas: “¡Qué tonto parece todo! ¡Qué falso suena! [...] Es la sangre corrompida de los muertos lo que ha puesto la tierra morada en nuestra patria, cubriendo todas las conciencias”, a las que contrapone el recuerdo de R.: “Alta la frente, alta y distinguida toda la figura, incluso con traje de miliciano” (Boixadós, 1970: 71).

Finalmente, Elena se convierte también en autora de un epistolario dirigido a Juana. Aunque la muchacha vive “más allá de los límites de lo real” (Boixadós, 1970: 116) y en algún momento parece confundirse lo escrito por Elena y las cartas de Juana, en una de estas la maestra revela la recepción de un telegrama en el que R., avergonzado, le comunica que tiene el pasaje pagado para reunirse con él. En ese momento, sin embargo, Juana renunciará a marchar al exilio, pues no puede aceptar “su perdón nacido de una fuente de sonrojo” (Boixadós, 1970: 109). Desvela también que en muchos momentos preparó el equipaje para reunirse con él, aunque enseguida lo deshacía con tristeza “al saber que no tenía destino ni dirección ni lugar geográfico en donde encontrar a R.”, y que su negativa a acompañarle estuvo motivada por el deseo de que se sintiera libre, aunque en el momento en que escribe se muestra arrepentida de no haber partido con él:

¿No pudo comprender que ofrecía solamente libre camino a su huida, que no quería ser estorbo en aquel su trágico momento de exilio? ¿No comprendió que le dejaba libre, que libraba a su conciencia de dudas al negarme a seguirle? ¿Que quería que se salvase?... Han pasado los años. Algunos han muerto en el exilio, otros han vuelto, otros se han reunido. [...] Cuando él supo de mí, no quiso entender ni comprender ni perdonar.” (Boixadós, 1970: 110)

Hoy sé que debí haberme marchado con R. Que él debió llevarme consigo al exilio, compartir juntos dolores y alegrías, las aventuras que nos hubieran llegado. (Boixadós, 1970: 113)

Todo ello, reforzado por la simbolización que exige una escritura bajo censura, convierte a Juana en un emblema de la España dividida

por la contienda y sometida por los vencedores. Como buena parte de la sociedad del momento, sobre todo entre aquellos que, aun simpatizando con la República, no se habían significado políticamente y no tenían la urgencia de huir para salvar la vida, Juana se debate entre la fidelidad al republicano exiliado, lejano y en paradero desconocido, pero que contiene el recuerdo de aquellos momentos de amor, solidaridad y libertad, y el presente del nuevo régimen totalitario, que obliga a pensar sólo en la supervivencia y empuja al aburguesamiento. Ignorante de esas tensiones hasta ese momento, el descubrimiento del epistolario de Juana supone para Elena una revelación de lo acontecido en el país y de cómo viven los vencidos los efectos de la guerra, en un contexto de opresión que hace revivir sus ansias de libertad: “En el controlado mundo juvenil de la Residencia en el que los sentimientos están sometidos a medida”, señala la narradora, “Elena alimentaba frenéticamente su naciente pasión. Se sentía incómoda entre sus vestidos y ansiaba verse libre” (Boixadós, 1970: 89).

El desenlace de la novela apunta también en esa dirección. Aunque en un primer momento la carta que recibe de su madre, después de que la Directora comunique a esta la decisión de expulsarla de la Residencia, alienta un cambio de conducta y decide quemar las epístolas de Juana, sin embargo sigue poseída “por el demonio de la pasión”, incluso en algún momento se le aparece Juana, toma conciencia de que la maestra es “ella misma” (Boixadós, 1970: 182) y decide partir en su busca.

Al final de la novela, Elena se rebela al destino que los demás le quieren imponer (la expulsión de la Residencia y el regreso a Alicante de nuevo con sus padres) y huye, viaja hasta el pueblo del Pirineo donde se encontraba Juana. Espera hallarla en el cementerio, fallecida a causa de su enfermedad, pero la nueva maestra le explica que se ha casado con un médico y se ha marchado a Barcelona. La rendición de Juana, su elección de una vida acomodada frente a la opción del exilio, provoca una cierta decepción en Elena, pero también la despierta de su fascinación. Si en un primer momento piensa en el suicidio, pues “le faltaba Juana, y al faltarle, su vida no tenía objeto”, enseguida reacciona pues

...ante sí misma sonaba falsa, lejana, desconocida la idea de la muerte. Se hallaba lejos de la Residencia, tan espiritualmente

apartada que le parecía que nunca había existido. No había mujeres que se llamaban Directoras, ni Secretarias. Despertaba de una pesadilla, de un sueño que la tenía ungida. Un sueño que la había dormido dolorosamente muchos meses. (Boixadós, 1970: 199)

La huida le ha servido para recuperar la serenidad, “para dar paso a la verdad” (Boixadós, 1970: 201), y, lo que es más importante, la reafirma en la consciencia de lo sucedido y en la necesidad de decidir por sí misma sobre su propio destino:

Ahora era ella de nuevo: ella misma quien vivía. Dependía de ella y de nadie más. Hallada. Crecida. Encontrada a sí misma. Hecha. Todo era conocido y desconocido al mismo tiempo. [...] Todo estaba en sí. Todo vivía explicado. Juana, ¿mentira, ficción sus cartas? ¿Novela? No. Eran verdad mientras las escribía, porque volcaba en ellas su vida, y verdad mientras las vivió ella misma en el cuarto de la Residencia. Y Juana, al impulso del vivir, como una fuente que nace, que crece y que se junta al mar, se había casado. Huyó de su soledad. R. quedó en la región de los sueños, como en la de sus sueños vivía para siempre Juana. (Boixadós, 1970: 202)

3. Retorno

3.1. Una narradora en el exilio

En 1958 la caída de la dictadura de Pérez Jiménez provoca que Boixadós, que colaboraba con su marido como auxiliar de laboratorio, y Souto pierdan su trabajo en la Universidad de Caracas. Souto recibe entonces una oferta del embajador norteamericano para trabajar para la Comisión de Energía Atómica de los Estados Unidos. Mientras el doctor Souto busca acomodo para la familia, Boixadós y sus tres hijos, nacidos ya en el exilio, hacen un viaje a España y, de regreso a América, se instalan en Oak Ridge, en el Estado de Tennessee. Ese cambio va a ser decisivo en la reanudación de su carrera literaria. Aunque la autora ha afirmado que ella no dejó nunca de escribir, también señala que los “traslados y mudanzas”, la

necesidad de ganarse la vida y los tres niños dificultaron su tarea creativa y que “las novelas las he escrito limpiando el polvo y criando niños” (Alborg, 1993: 159)⁶. Sin embargo el exilio en Oak Ridge, un lugar regido por el secreto y la sospecha, en una sociedad poco dada a la vida comunitaria, junto al hecho de que Boixadós no hablara inglés, reforzaron, sin duda, la sensación de aislamiento, la nostalgia y la necesidad de comunicarse a través de la literatura.

Surge así, veinte años después de la escritura de *Aguas muertas*, su segunda novela, *Retorno*, una obra ubicada ya inequívocamente en el campo del exilio republicano, pues no solo desarrolla esa temática sino que fue galardonada en octubre de 1966 con el Premio Don Quijote de la editorial mexicana España Errante⁷. En esos años sesenta, sin embargo, las circunstancias de aquel exilio han cambiado; se ha desvanecido la esperanza del final de la dictadura y de un retorno colectivo, al tiempo que se producen algunos retornos individuales. La urgencia del testimonio se ha ido, por lo tanto, diluyendo y aunque la memoria sigue teniendo una función importante, se va fusionando con otras temáticas y preocupaciones en ese exilio sin fin, como pueden ser las problemáticas de los países de acogida o la Guerra Fría y la posibilidad de un holocausto nuclear.

Nuevos temas y nuevas formas de narrarlos, que se reflejan también en *Retorno*. Tanto Concha Alborg (1993: 180) como Laura Vicens (2014: 405) han adscrito la novela a de la categoría de “novela estructural”⁸

⁶ Como ha señalado Josebe Martínez, las actividades intelectuales de las exiliadas “no las eximían tampoco del papel tradicional de amas de casa”, lo que, unido a los prejuicios y a las dificultades para profesionalizarse en el campo literario, entorpeció el desarrollo de sus carreras (Martínez, 2007: 33-36).

⁷ Boixadós explica que vio la convocatoria en *La Estafeta Literaria*, lo cual no deja de ser sorprendente, y que “luego ellos lo usaron como polémica contra el exilio”. Según parece, intentó publicarla en España, pero que la censura le sugirió que “quitara algunos capítulos” en los que “ataca mucho a la España de Franco”, a lo que la autora se negó (Alborg, 1993: 165).

⁸ Reitero las dudas sobre la rigidez de esas categorías ya manifestadas páginas atrás. En este caso, además, resulta difícil encajar una novela escrita en el exilio en una categoría concebida para la narrativa creada en España, máxime cuando, como recuerda Fernando Larraz, el propio Sobejano reconocía la “deficiencia informativa” de su libro en lo que a los novelistas del exilio se refiere (Larraz, 2012: 109).

que definiera Gonzalo Sobejano. Más allá de las etiquetas, lo cierto es que esta segunda novela de Boixadós es, desde un punto de vista técnico, más compleja que *Aguas muertas*, pues la escritora combina dos planos, dos mundos y dos voces narrativas que se desarrollan de forma paralela en el texto. Además, en consonancia con la emergencia que en esos años tiene en la narrativa americana lo real maravilloso, Boixadós introduce elementos no miméticos en la novela.

Una de esas voces narrativas es extra-heterodiegética y nos explica la vida, sus peripecias e inquietudes, de los habitantes del Pueblo, trasunto de su localidad natal, Sort. Se trata de un narrador omnisciente, que hace uso frecuente del indirecto libre como forma de penetrar en las conciencias de los personajes, desde donde focaliza generalmente el relato de los acontecimientos. La segunda es una narradora intra-homodiegética, un relato diferenciado gráficamente del primero por el uso de la cursiva y en primera persona de una exiliada española que reside en la Ciudad del Secreto⁹, el lugar donde trabajan los científicos y técnicos de la Comisión de la Energía Atómica que experimentan con la fisión del átomo. Dicho personaje, que Vicens describe como *alter ego* de la autora (Vicens, 2014: 409)¹⁰, vive sola con su hijo y se dedica fundamentalmente a cuidar del niño y a las tareas domésticas.

⁹ Con esa denominación se conocía popularmente la ciudad de Oak Ridge, donde se desarrolló el proyecto Manhattan que desarrollaría las bombas que fueron arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki. En los años sesenta, sin embargo, el control militar de la ciudad había aflojado, aunque seguía vigente el secretismo sobre las investigaciones allí desarrolladas; de hecho la propia Boixadós apunta que Souto “hizo un descubrimiento extraordinario” que no ha sido revelado (Alborg, 1993: 160).

¹⁰ La propia Boixadós señala que se trata más bien de un “enganche anecdótico”, pues las coincidencias biográficas son escasas: en la novela no hay rastro de marido o compañero alguno del personaje, ni conocemos cuál es su forma de subsistencia, y Boixadós en esos momentos tenía ya tres hijos. La escritora, durante los veinticinco años que vivió en Oak Ridge, estudió Lenguas Romances y Literatura en la Universidad de Tennessee, se doctoró con una tesis sobre Juan Ramón Jiménez —la primera de las dos que hizo, pues en Puerto Rico escribió otra sobre la adaptación de *Nazarín* que hizo Buñuel— e incluso llegó a dar clases de lengua española y a dirigir el teatro universitario, aunque todo eso fue ya después de la publicación de *Retorno*, por lo que la novela puede muy bien reflejar, en cierto modo, la soledad de la autora

Esas dos líneas paralelas tienen, sin embargo, líneas transversales que las ponen en contacto en diversos puntos del relato; la primera y más evidente es el hecho de que la mujer que vive en los Estados Unidos es, en realidad, la narradora de las partes de la novela que hacen referencia al Pueblo. Así lo evidencia ya desde el primer capítulo, cuando, tras una panorámica que presenta el lugar desde las alturas de la Roca del Águila, el personaje, mientras prepara una sopa de patatas para su hijo, asume la invención de esa historia:

Soñaba una historia y vi al Pueblo, todos los pueblos que conocí en la España que desde aquí siento como si fuese una inmensa roca granítica agarrada a algo por medio de una punta lengüeteada y flotando sola su inmensa mole en el mar. [...] España flota como un barco a la deriva por toda mi cocina. [...] Mi corazón hecho nido dará vida a los recuerdos jamás abandonados. (Boixadós, 1967: 11)

A lo largo del relato son frecuentes las alusiones del personaje a la acción de “desplegar” el Pueblo, de colocar las casas y los personajes, y dedicarse a observarlos, “para sentirme abrigada cuando la nieve caiga”:

Puedo tratarlo como un juguete y ordenarlo en la mesa grande del ancho comedor de América y entonces extraer de mi corazón caliente a sus seres y hablar con ellos, como si todos, aquí y allá y aún más allá, fuésemos solo una gran familia que, sueño mío en este mundo, estuviera unida por la Bondad. (Boixadós, 1967:13)

El relato extradiegético se convierte así en un relato en segundo grado mediante el cual la protagonista conjura su nostalgia por el país del que tuvo que marcharse y en el que proyecta sus ideas sobre el exilio, la reconciliación y el mejoramiento de la especie humana. De hecho, la mayor parte de las historias que la narradora intercala en el relato de su vida en América tienen también alguna vinculación con España, como la de Carmina, su única amiga, que emigra al casarse con un soldado norteamericano y con la que se consuela hablando español; la de

en los primeros años de su vida norteamericana (Alborg, 1993: 160 y 165; Varela, 2005: 162-163).

Anne-Lou, que viajó a España con una delegación de Átomos por la Paz y que, sin saberlo, “traía una fotografía de la Plaza Mayor, sacada desde la Roca del Águila” (Boixadós, 1967: 40); la del capitán Anderson, que sirvió dos años en España y que vio en un pueblo a una mujer que se llamaba Marieta, otro de los personajes del Pueblo, cargando un haz de leña enorme a la espalda; o, sobre todo, la de un matrimonio de exiliados en los Estados Unidos, con vínculos familiares con el Pueblo, que, a pesar de vivir “con comodidad, casi con lujo”, “en lugar de unirse por el recuerdo, en lugar de apreciar los regalos que la vida tan sencillamente aquí les ofreció, se dedicaron a insultarse, a odiarse”, a reprocharse mutuamente su exilio; el marido, que se ha cansado de dar clases de español y se ha retirado para “escribir aquellas conversaciones que tuvo con algunos de los que se llamaron dirigentes, allá”, un buen día se marcha solo a Florida y allí encuentra “un trozo de España”, un viejo monasterio español exiliado como él, donde cree que pueden volver a ser felices (Boixadós, 1967: 73-78).

A lo largo de la novela, aunque fundamentalmente en la primera mitad, la narradora y protagonista de esta línea narrativa reafirma de forma recurrente su condición de exiliada y la nostalgia y añoranza de la patria perdida. Recuerda, por ejemplo, tras citar unos versos del poema II de *Soledades*, la figura de Antonio Machado, al que conoció durante la guerra, o la de Gabriel Miró; las rejas de la Ciudad del Secreto le recuerdan “los campos de concentración” y el Valle de los Caídos mientras lo construían los presos de la guerra (Boixadós, 1967: 79). El contacto con una vecina italiana le alegra, porque por fin tiene una amiga con la que hablar y está segura de que con esas conversaciones “la tristeza del exilio me iría dejando” (Boixadós, 1967: 87). Cuando Carmina, durante una de sus conversaciones, “echa la culpa de su sufrir al estar lejos de su tierra”, la narradora le contesta que “puede volver cuando quiera, pues no es exiliada” (Boixadós, 1967: 165), y una frase de la amiga trae a su recuerdo imágenes de su tierra:

Hechos de las calles y de las gentes. Vanidad, intolerancia, provocación [...]. Hablando siempre de Dios y de la Muerte, del Infierno y de la Gloria, del Pecado y del Amor. Y de política y de

nuestros malos, por siglos, gobernantes. Y de los que en el exilio sueñan con estos defectos y los idealizan, armonizan, corrigen y superan, hasta creerlos cualidades insuperables. Carmina quiso con una frase recordarme todo y lo hizo. Y me trajo dolor. Me trajo dolor sin traerme esperanza. Y fui entonces como ella, que no inútilmente tenía yo la sangre de la misma raza. (Boixadós, 1967: 167).

También una llamada de Carmina le hace recordar su salida del país, el camino hacia Francia y su primer exilio en Montauban. Y, páginas después, al escuchar una canción que había oído años atrás en Venezuela o en México, aflora el recuerdo de la “España Peregrina”, muchos de cuyos nombres “son ya polvo, nube, agua y un nombre en una piedra en los cementerios frente al Caribe y al Golfo”, y de su amigo Alberto, al que propuso que escribiera “El libro del héroe de guerra”; pero Alberto quemó “los miles de cuartillas que escribió enardecido”, “El humo pudieron respirarlo todos, que la tristeza exilada corre por la sangre y duele para siempre su herida abierta” (Boixadós, 1967: 386), y su renuncia a una épica de la guerra coincide con las posiciones estéticas y éticas de Boixadós:

Alberto no escribía porque las novelas con anti-héroes estaban todas escritas y no quería copiar cambiando nombres, geografías, situaciones y fechas.

A voz en grito para que todos lo oyese decía: “[...] Descubrí mi incapacidad de describir los horrores de las guerras. Me volví idiota contemplando a los hombres. Tales bestialidades vi que las palabras no existen para contarlas. Debí arrancarme los ojos al verlas. ¿Qué hice? Me replegué como un insecto en su capullo y me volví insensible, mudo, ciego y cobarde. Continué viviendo cobarde y escribiendo al aire... Pero decidles a los maestros que no enseñen a los niños los libros que hablen de guerra. Que no les inculquen la idea de patria con descripciones de los héroes creados oficialmente. (Boixadós, 1967: 387)

Como ya señaló Laura Vicens (2014: 406), la protagonista de esta parte del relato se halla escindida entre dos mundos, se debate entre

su añoranza por el Pueblo y el anclaje a América que supone su hijo, la voluntad de “darle patria en donde viva” (Boixadós, 1967: 57), en “mi también América, la de mi hijo, que a ella se lo he dado sin reservas ya que ella me lo ha dado a mí. ¿Qué más quiere de mí América?” (*ibidem*: 58). La evocación de la patria perdida, el despliegue del Pueblo, la escritura de un relato sobre la vida de sus habitantes le proporciona “olvido y consuelo” (*ibidem*: 135), la posibilidad de evadirse de América.

Esta contradicción se irá agudizando, principalmente en la segunda mitad de la novela, a partir del momento en que la Hormiga le cuenta las expectativas que han puesto sobre ella, la misión que le tienen encomendada, concienciar a todas las madres del mundo de los cambios que puede producir la radioactividad en la vida sobre la tierra, de la necesidad de evitar una guerra atómica. Resulta significativo que en el momento en que, como le sucede a la Alicia de Carroll, se está haciendo pequeña para entrar en el hormiguero, donde sus nuevas amigas le enseñan las consecuencias de la radiación, tenga visiones del pueblo, casi alucinaciones, y al regresar a su tamaño natural y a su casa el personaje constate que ha perdido los miedos, entre ellos “el de los exiliados muriendo” (Boixadós, 1967: 207) y que la inteligencia “se me estaba haciendo grande” (*ibidem*: 211). Entra entonces en una fase melancólica derivada de la enormidad de la misión encomendada frente a la escasa confianza en sus fuerzas. Cada vez que intenta refugiarse en el Pueblo, la Hormiga le insiste en que lo olvide y no sufra más por él, que su corazón no está partido, “lo que pasa, y por eso yo estoy aquí, es que tu corazón se hizo grande”:

...no debes vivir con tales recuerdos. Estas cosas de aquella guerrita quedaron pequeñas. Ya cada uno apuró su dolor. La injusticia quedará en los libros de historia: allí sabrán que jamás se reconciliaron entre ellos. Esto distraerá a los eruditos futuros, mas a nadie le importa hoy. [...] Entonces, yo tranquilamente le diría:

—Tienes toda la razón, querida amiga. Esto del Pueblo debo dejarlo, pero me distrae, ya que es algo que durante un tiempo amé mucho. (Boixadós, 1967: 304)

Con todo, y a pesar de que la tensión provocada por la dificultad de la misión que le han encomendado deriva en una crisis nerviosa que hará tambalear su entereza e incluso la coherencia del propio discurso, la narradora asume una ampliación de su conciencia que le hace superar la condición de exiliada, la libera de ese sometimiento al recuerdo y la sitúa ante la problemática del presente; que la hace evolucionar, en definitiva, desde una causa perdida del pasado hacia un pacifismo de alcance universal:

Años atrás, cuando la guerra, sufría, sí, pero pensaba y luchaba y cuando veía el odio contagiando a los hombres yo azuzaba su lucha violenta y los crímenes que hacían eran entonces magníficos. ¡Cómo se me iban los días de prisa y de inconscientes derrochando el vivir hasta el fondo!

[...] Yo misma, no me canso de repetirlo, casi tengo olvidada la guerra entre hermanos de mi juventud, así como las muertes violentas por odio y porque sí, por celos y por hambre, por maldad y por afán de mando. Además vi las fortunas cambiar de manos y aprendí que, al fin y al cabo, de esto también se trataba: de esto y del terreno, al que luego se llama patria. El odio tarda más en olvidarse y lo que no se olvida nunca es cuando uno cae esclavo. (Boixadós, 1967: 208-209)

Antes, ¿qué era yo? Antes, con mi Pueblo y mi guerra de juventud, mi añoranza, mi hijo y mis sueños, llenaba mi vida de vigor y violencia. Aquello hoy es ya lejano, sin sentido el recuerdo, sin objeto aquella guerra, que es ya una pálida visión cinematográfica en la pantalla del mundo. Llorar aquellas cuitas, enderezarlas, adorarlas, es trabajo irrisorio. En pocos años el hombre adelantó siglos en el camino de su destrucción. (Boixadós, 1967: 246)

A partir de ese momento ya no tiene necesidad de esconder el Pueblo a las hormigas: “Sin secreto para la Hormiga, el Pueblo y América son uno solo y están juntos ambos en mí. Con el profundo sentimiento de mi deber, no voy escondiendo más las cosas” (Boixadós, 1967: 381).

El personaje, en definitiva, evidencia la misma transformación que se produce en el mundo y en la literatura del exilio desde el momento en que la posibilidad del retorno se aleja, cuando ese exilio se hace definitivo y las causas que lo provocaron van quedando difuminadas en el tiempo y la historia: la ampliación de la conciencia y la apertura a nuevas temáticas y nuevas preocupaciones, como la guerra fría y el peligro de la destrucción nuclear¹¹. Por ello, cuando al final de la novela la narradora empieza a escribir cartas a diversas instituciones y organismos para cumplir con la misión encargada por las hormigas, escribe también al Pueblo, “así, los del Pueblo podrían entender mi transformación en el exilio y el que no quisiera comprender mejor sus propios problemas” (Boixadós, 1967: 366), aunque la respuesta del Pueblo, que alardea del progreso llegado al mismo y del descubrimiento de un yacimiento de uranio, será decepcionante. Y en las últimas líneas de este relato se observa a sí misma con serenidad; ha envejecido prematuramente y se ha quedado sola, pues su hijo “voló al crecerle las alas”, pero lo acepta y sigue sonriendo y soñando con la esperanza: “Viví en el exilio desde la juventud a la vejez y vi transformarse el mundo. [...] El mundo se quedó chico en mis manos abiertas, y en mi corazón dormidos los recuerdos” (Boixadós, 1967: 407).

3.2. El retorno del vencido

En el otro plano narrativo, el que protagonizan los habitantes del Pueblo, también se hacen patentes los efectos de la guerra y la evocación del exilio. No es casual que el relato se inicie en el momento en que una riada se ha llevado parte del cementerio y ha hecho aflorar los muertos antiguos y el recuerdo de la contienda. Aunque no hay fechas concretas, todo parece indicar que esta parte de la narración se ubica también en los años sesenta; testimonio de ello son tanto las alusiones al desarrollismo y al incipiente turismo, como la existencia de una generación, la de los

¹¹ De hecho la preocupación por la Bomba está presente también en otras obras del exilio, como *Caín o una gloria científica* (1945) y *La bomba increíble* (1950), de Pedro Salinas, o *Después de la bomba* (1966), de Esteban Salazar Chapela (Aznar Soler, 2017).

jóvenes Juan, Luis y Adolfo, que no hicieron la guerra y sólo saben de ella lo que veladamente hablan sus mayores. Boixadós describe los rasgos de una sociedad rural de la montaña catalana, en la que predominan las familias de la pequeña burguesía vencedora que medró con la guerra y la posguerra, fundamentalmente las constituidas por doña Rita, don Emilio y sus cuatro hijas casaderas, que regentan la botica, y la de don Antonio, el sastre recientemente enviudado, y sus cinco hijos, entre los que destaca Juan, apodado “el Mago” por sus habilidades como telépata e hipnotizador y que emigrará a Francia mediado el relato; junto a ellos, las fuerzas vivas: el Juez, el Vicario, el capitán de la Guardia Civil y el Maestro; por encima de todos, don Pablo y Adolfo, caciques del Pueblo.

En lo que a la guerra se refiere, hay un tema recurrente que refleja las preocupaciones de Boixadós: la falta de perdón y reconciliación, que, a la postre, ha dificultado el retorno de los exiliados. El Maestro es consciente de pertenecer a un Pueblo “que cree disfrutar de paz sin todavía haber perdonado al vencido [...]”. Sin perdón para el vencido nunca se puede ser de verdad vencedor” (Boixadós, 1967: 23); y también los jóvenes Adolfo y Luis, cuando conversan acerca de lo que han oído sobre la contienda, inciden en este aspecto:

Deshacían en el aturdimiento los misterios de los relatos incomprensidos, ya que parecía que en aquella guerra no quedaron todos los españoles contentos [...]. Lo triste de aquella guerra, lo que la hacía única, era que los problemas por los que pelearon no los había resuelto nadie aún y, lo que era peor y la diferenciaba aún más, era que el perdón y la generosidad fueron los primeros que se contaron entre los muertos. [...] Al Pueblo no había llegado jamás lo que se llama el perdón y los que llamaron a puertas extranjeras estaban todavía allí, dando a cambio del pan su trabajo, y viviendo a añoranzas que era igual que el estar muerto. Lo terrible de aquella guerra fue la falta de generosidad del vencedor. Nunca llegó ni llegará ya el perdón: se hizo demasiado tarde. (Boixadós, 1967: 44-45)

Los muchachos se enfrentan al desconocimiento y al secretismo que todavía rodea a aquella historia. Por un lado “les atraía el recuerdo de

la última guerra romántica que hubo en el mundo, contada con parcialidad por sus padres”; hablan de ella y llegan “por sí solos a unas conclusiones de lógica aplastante”, como que “lucharon a puños y por ideas”, según dice Luis; aunque Adolfo matiza: “No la llares romántica. El Maestro dice que sin la reconciliación se convirtió en una guerra de cobardes” (Boixadós, 1967: 46). Incluso don José, el Juez liberal, aunque moderado, que vio su vida truncada por los tres años de guerra, identifica el drama español con la historia de Caín y Abel (*ibidem*: 121) y evoca la ausencia de justicia durante y después de la guerra:

De Juez hizo el odio: a él no le necesitaron más. El horror se le había vuelto monótono y él, sin juicios, iba a pescar viendo a los soldados que con granadas de mano destruían porque sí, porque era la guerra, las truchas del río.

¿Cómo ejercer el oficio de juez sin libertad? ¿Es que Dios podía haber estado en un solo lado? El día en que él había formulado estas preguntas, el Vicario le había contestado que Dios ordenaba.

La verdad era dogmática y adaptada a las circunstancias. (Boixadós, 1967: 339-340)

El personaje principal, sin embargo, de esta parte de la novela y el que mejor encarna el tema del exilio es, sin duda, el Maestro, que, a juzgar por las coincidencias entre los discursos de ambos personajes, está concebido como portavoz de las ideas de la narradora y también en cierto modo de la autora. Poco a poco vamos conociendo su condición de exiliado republicano que ha retornado a España, a un Pueblo cercano a la frontera francesa que no es su lugar de nacimiento y donde nadie le conocía. El personaje se muestra, empero, desengañado de las ideologías:

A él, como a tantos, le habían fallado al verlas en la práctica, las teorías económicas utópicas y las ideas políticas que ofrecían soluciones al dolor y a la miseria; le habían fallado todas las religiones que predicaban la bondad a través de la sumisión, aceptación y renuncia, pero no fallaba el hallazgo en la naturaleza del cambio moral del hombre. (Boixadós, 1967: 229).

Las ideas políticas le parecían tan insensatamente planteadas que con la práctica de la Bondad caerían todas por su base. (*ibidem*: 92).

El recuerdo de “aquellos niños salvajes, imitando a los mayores, que él vio en la guerra” y que “obedecieron a la verdad del amor y de la belleza en cuanto éstas se les enseñaron, manchadas aún las manos con la sangre de sus incongruentes crímenes” (Boixadós, 1967: 398), ha motivado su empeño de cambiar, mediante la combinación de educación y selección biológica, la naturaleza moral de sus conciudadanos. Su afición a las ciencias naturales y a la genética le ha convencido de la necesidad de una mutación en el gen moral de los hombres que los libre de la crueldad. Así, cuanto más se cruzasen entre ellos los hombres buenos, “más posibilidades habría de un rápido cambio moral definitivo”; “Día llegaría sin embargo en que harían consciente el hecho de saberse todos iguales y que para cumplir su razón de existencia sería necesario protegerse y cuidarse unos a los otros” (Boixadós, 1967: 91). Esa Misión, piensa, sólo puede llevarse a cabo impulsando un cambio de mentalidad en los niños a través de la educación para evitar que las guerras se reproduzcan, no sólo en España, pues con frecuencia y debido a la porosidad de ambas secciones de la novela se hace también alusión al peligro de destrucción nuclear.

El Maestro justifica, pues, su regreso en la necesidad de ejercer con “niños de españoles, nietos de los que hicieron la guerra”, “niños con abono antiguo, para el hombre que sueña y será en el futuro”; no era lo mismo trabajar con los hijos de los exiliados, pues estos sufrían en todo momento la inadaptación y la nostalgia de sus padres, que “en la mesa, a la hora de las comidas, suspiraban por España”; y dado que ellos ya “eran de la nueva tierra, ellos sí, eran aceptados plenamente porque [...] tenían su infancia allí” (Boixadós, 1967: 177), acababan rechazando por cansancio la herencia cultural de sus progenitores:

Regresó al Pueblo porque allí en España entendía todos los matices de su raza, que a veces se le escapaban en gentes extrañas. Deseaba además que los primeros niños a los que enseñase saliesen de aquel Pueblo que tanto le había hecho sufrir y que a través del sufrimiento le había enseñado a encontrarse. Tenía

que admitir la necesidad de expresarse en su propio idioma y tenía que volver para enfrentarse de una vez con aquella obligada huida de años atrás. [...]

Desde que había salido de España le faltaba la alegría del alma. [...] Para realizar su misión necesitaba esta alegría y sintió que debía comenzarla allí. [...] Y regresó con fe. (Boixadós, 1967: 92-93)

Esa actitud del Maestro, su comentarios acerca de la guerra, junto a la aplicación de una pedagogía que, sin ser mencionada, alude indirectamente, por su carácter laico y su fundamento en la experiencia directa del alumno, a la de la Escuela Moderna, hace despertar las sospechas de las fuerzas vivas del Pueblo hacia el docente. Él se muestra consciente de que “en cualquier momento podían encarcelarlo”, de que podían indagar y descubrir que se trataba de

...un expatriado de guerra, uno de los que la perdieron [...]. Indagarían que había vuelto y había encontrado que allí, en el Pueblo, nada había cambiado, nada se había solucionado [...]. Que indagarían y encontrarían que había descubierto que continuaban asustados de pensar, de abrir los ojos, de practicar la generosidad y la reconciliación. Indagarían y encontrarían que sabía que no admitían críticas ni opiniones libres, que querían seguir convencidos, y convencer a la fuerza, de que sus tradiciones y sus razones eran las únicas verdaderas, firmes y poderosas. (Boixadós, 1967: 94)

Las gentes del Pueblo, sin embargo, “parecían entenderle”; aunque algunos, como don Antonio, el sastre, piensa incluso en denunciarlo al capitán de la Guardia Civil, le frena, por una parte, el hecho de que su hija María está aprendiendo mucho con él y, por otra y más importante, la conciencia de la necesidad de superar aquel pasado traumático, pues eso “sería el cuento de nunca acabar, otra vez a la guerra” y concluye que “hora era de acabar y olvidar” (Boixadós, 1967: 108). El Maestro, en su transgresora ingenuidad, está convencido de las “cualidades de bondad y ansias de perfección” de sus conciudadanos y ha sabido ganarse su respeto,

respaldado por un “sentido común” que, junto a los años de posguerra en un pueblo fronterizo, “les habían enseñado a callar las más de las veces, que triste era ver y saber de tantas familias separadas” (Boixadós, 1967: 94), aunque también es consciente de que esos buenos propósitos podían cambiar en cualquier momento:

Los que mandan no han perdonado aún. No hay decreto alguno que haya dado el perdón al vencido y yo fui un vencido. ¿Por qué no lo hacen? Nadie lo hará. Todos están cansados. Todos quieren haber olvidado ¿Todos? Cuando vio pasar al Juez y al Vicario pensó cómo fue posible que pudieran haber hecho una guerra entre ellos. Ellos, los representantes de la justicia, la religión y la inteligencia, podían haberse entendido sin guerra... (Boixadós, 1967: 173-174).

El recuerdo de los exiliados está también presente en boca de otros personajes. En una conversación con don Emilio, el boticario don José hace una reflexión acerca de las diferencias entre la emigración, una realidad también palpable en la novela, y el exilio. A decir del Juez, “el que emigra ha perdido para siempre lo que dejó atrás”; en él el recuerdo “opera como un fósil: es una cosa muerta”; no suele volver y si regresa “tiene que hacerlo como un ser nuevo, vivo únicamente en el presente”; el caso del exiliado es, sin embargo, “diferente”, pues “el refugiado a la fuerza no se ha ido nunca. Sencillamente ha dejado de vivir aquí”. Cuando don Emilio le acusa de estar siempre “de su parte” y pregunta que por qué entonces no regresan, don José acude de nuevo al tema de la falta de perdón y reconciliación:

—¿Es que alguien los ha llamado? —contestaba y preguntaba a la vez, bajando siempre entonces la voz, don José.

—Claro que no, pero pueden volver. Todo el mundo lo sabe —vociferaba sin disimulo su padre¹².

—Nadie los espera —la voz de don José se ponía triste y calmada. (Boixadós, 1967: 120)

¹² En referencia a las hijas que escuchan la conversación y desde cuyo punto de vista se narra el episodio.

Y ambos acaban coincidiendo en que “parecía imposible” ese retorno:

Sabían muy bien —continuaban expresando— que nunca, en todos aquellos años, se habían abierto los brazos a los que, viviendo fuera, nunca se habían ido: “Olvidemos. Razón unos, razón otros. Todos perdimos hijos. Os necesitamos porque entre todos tenemos que hacer de nuevo a España. Venid y sujetad los brazos que se nos van, que los emigrados no vuelven nunca”. (Boixadós, 1967: 121)

A lo largo de la novela el Maestro va recordando también su peripecia en el exilio. Se había instalado, en un primer momento, en Argelès-Gazost, en el Departamento de Hautes-Pyrénées, próximo a la frontera con España y a la localidad de Lourdes, que aparece mencionada en varias ocasiones en la novela; unos años que define como “difíciles” pues allí “todos esperaban volver. Y aquella gente no quiso ir más lejos y nadie pudo arrancarlos de cerca de la frontera con la esperanza de volver” cuando acabara la guerra europea; “Y las almas se iban mustiando y la segunda guerra mundial los olvidó y él y otros se fueron más lejos” (Boixadós, 1967: 175).

Pasó a Inglaterra y luego residió unos años en un país de Sudamérica que no especifica —aunque en un momento de la novela se menciona México (Boixadós, 1967: 263)—, donde con su amigo Pedro asistía los sábados a las comidas de

...los republicanos españoles y que reunían a un grupo de intelectuales de la España Peregrina, cada uno de ellos [...] con la necesidad de ganarse la vida y usar su talento y sus brazos peregrinando en la sociedad extraña. Pero los sábados, en el restaurante, pedían las más inverosímiles comidas españolas, renegaban y hablaban, gritaban y peleaban, discutiendo todo como celtíberos enjaulados. Así liberados, con el necesario desahogo de la raza y con puros habanos en la boca, regresaban a sus casas y a sus familias para ver la manera de vivir y de ganar dinero [...] perdida en el fondo de su corazón la esperanza de

regresar jamás a España como una unidad de españoles libres. (Boixadós, 1967: 231-232)

Pedro y el Maestro fueron, sin embargo, alejándose de los grupos del exilio que “iban empequeñeciéndose, divididos. La muerte y la vejez eran los primeros desertores” (Boixadós, 1967: 232), y, vencido por la nostalgia y el “miedo a morir lejos de España” (*ibidem*: 175), el Maestro acabará regresando a Argelès para estar más cerca de su país. Allí encuentra a todos los compañeros envejecidos, temiendo morir antes de que los dejaran entrar “como en nuestra casa, de par en par las puertas, como a españoles, que nos dio vida España” (Boixadós, 1967: 175-176), y cuando le preguntan por qué no se ha quedado en América, responde que no desea “pertenecer a nadie. Solamente participo de la vida. Respiro aire”. En el presente narrativo, imbuido en su trabajo, el recuerdo de ese exilio “va haciéndose historia. Y la historia hay que contarla, claro que sí. La historia es lección cuando se cuenta la verdad” (Boixadós, 1967: 176).

Regresa, pues, para no sentirse nunca más desarraigado y para cumplir con su sueño, con su Misión, y para dejar de lado la nostalgia y pasar a la acción transformadora, aunque sea a través de una humilde labor docente. En ese sentido, también esta parte del relato reflexiona acerca de la responsabilidad del individuo. Resulta, a este respecto, significativo el relato que hace de su retorno, cómo tomó el camino del sur y “al cruzar la frontera por las altas cumbres vio que el aire no se rompía y que era el mismo a un lado y al otro”, y fue como “un nuevo nacimiento” (Boixadós, 1967: 322). Unos amigos en el exilio le habían indicado el punto en el que enterraron las armas con las que habían combatido al fascismo; cuando el Maestro levanta la piedra bajo las que están enterradas le planta cara un alacrán; piensa en matarlo pero “de súbito tuvo la misma sensación de angustia y desamparo que le invadió el día que en Madrid disparó en el frente el primer tiro contra un hombre”; decide entonces que no va a entrar en su patria matando, ni siquiera a un alacrán, y, como le sucede a la narradora del relato paralelo, la guerra de su juventud le queda en ese momento “lejana y pequeña”, y aquellas armas “reliquias [...] frente a las inventadas por desintegración y fusión nucleares que el hombre había hecho proliferar en los últimos años” (Boixadós, 1967: 323):

La revelación de su misión [...], habían hecho crecer su sentimiento de patria hasta que ésta se había convertido en el mundo. Regresó sin entender muy bien por qué impulso lo hacía. Había dejado en otras tierras a cientos de miles de los que, como él, un día habían salido tristes y pobres hacia un forzado exilio. Todas aquellas gentes en el fondo de sus corazones soñaban con el regreso e idealizaban la patria hasta el extremo de que sus defectos no existían y de que ni siquiera existían las tristes verdades que los tenían fuera de ella, adornadas con el perfume del amor y de la nostalgia.

Al volver comprendió para siempre que podía regresar y vivir en cualquier parte del mundo, seguro de que ya nunca más la angustia y el deseo de aquella geografía volvería a perturbarle profundamente. (Boixadós, 1967: 325)

En términos semejantes se expresa también al recibir las cartas de su amigo Palacio que, en su exilio americano, permanece anclado en la añoranza de la patria y en las posiciones que antaño le obligaron a abandonarla, sentimientos que cultiva “con mimo y nostalgia”, pues “es como una enfermedad incurable en mí hasta mi muerte” (Boixadós, 1967: 278). Hay, además, en sus palabras un cierto reproche al Maestro por su regreso, por haber transigido, por haber vuelto solo y casi de forma clandestina, sin esperar a la posibilidad de hacerlo “juntos, en una unidad y con la cabeza alta” (Boixadós, 1967: 280). Este, que “conoce bien, por propia experiencia, cómo en el exilio las cosas se idealizan hasta más allá de la razón y de la realidad” (Boixadós, 1967: 278), renuncia, sin embargo, a contestar a las cartas, pues le resulta difícil explicar las razones de su retorno, su necesidad de trabajar en su Escuela para que “estas vuestras conquistas sean permanentes” (*ibidem*: 280), de impulsar la inteligencia que conduzca “a un cambio hacia una Bondad Activa” (*ibidem*: 282), más necesaria que nunca ahora que la humanidad se enfrenta al peligro de su destrucción total.

Palacio representa, pues, ese exilio que se va disgregando y muriendo, mientras ve cómo los hijos se aclimatan a las sociedades de acogida. Aunque los años transcurridos le han convencido de que “lo

pasado, pasado está y enterrado debería estar para siempre”, y los años de destierro le han enseñado “a ser tan generoso que mi espíritu ha crecido hasta el extremo de estar libre y de desear solamente lo bueno para todos”, la herida por la que sangra es, precisamente, la ausencia de una verdadera reconciliación:

Pero lo que me aqueja y desorienta es que sin decirnos de otra manera, ya que nada hay que perdonar: “España os espera”, no me encuentro con ganas de subir al cielo. Es que ya te dije, Maestro, que dejé el corazón en un rinconcito, debajo de una morera, y que reclamo volver a buscarlo con las puertas abiertas de par en par, para que cuando me entierren, me entierren completo. (Boixadós, 1967: 394-395)

El Maestro, por el contrario, opta por no esperar ese desenlace que le parece poco probable y por llevar a cabo una acción, aunque pequeña en un pequeño pueblo y en cierto modo utópica, positiva para la transformación de la humanidad. Proyecta construir, con el dinero que le proporcionó la venta del cortijo que heredara de sus padres, una Escuela nueva en el Pueblo, aunque sea a costa de quemar el castaño carcomido por las termitas en el prado donde va a levantarla, una purificación que considera necesaria. Y aunque lleva un tiempo ya enseñando a los niños del pueblo y su proyecto empieza a ser realidad, encontrará al final de la novela el verdadero sentido a su retorno cuando, paseando junto al río que se llevó la vida de Adolfo y donde “años atrás, durante la guerra, otras vidas habían sido arrojadas por el odio” (Boixadós, 1967: 403), ve que Marieta, a la que Adolfo, el hijo del cacique, había dejado embarazada, intenta ahogar a su hijo recién nacido. El Maestro lo saca del agua, lo devuelve a la vida y se ofrece como padre, al tiempo que su felicidad crece: “Por eso regresó, piensa, por eso tuvo que regresar. Tuvo que regresar aunque fuera solo para arrebatarse aquella vida al río” (*ibidem*: 404).

4. Conclusiones

Los dos textos analizados evidencian hasta qué punto María Dolores Boixadós asumió su condición de exiliada. Si bien su compromiso durante

la Segunda República y la guerra fue poco activo y pudo permanecer, sin que su vida peligrara, en España durante la primera posguerra, como mujer y republicana vio dificultado el desarrollo de su carrera literaria en aquellos difíciles años, reflejados en su primera novela, *Aguas muertas*, un texto que, pese a quedar finalista de la primera edición del Premio Nadal, no vería la luz hasta veinticinco años después. La novela refleja el despertar a la vida y a la historia de una joven estudiante en los primeros años de la posguerra, a partir del hallazgo fortuito del epistolario de una joven maestra republicana cuyo gran amor ha tenido que partir al exilio. De ese modo, el inconformismo inicial que manifiesta Elena, la protagonista, frente a un entorno autoritario y dogmático como el de la Residencia se verá nutrido por la historia de Juana hasta llevarle a la rebelión contra el destino que la familia y la sociedad patriarcal le han impuesto.

Más allá de estas simpatías republicanas, fue, sin embargo, su matrimonio con el doctor Souto Candeira, que había militado activamente en la JSU y la FUE, y el miedo a las represalias los que la condujeron al exilio, como sucedió con tantas mujeres que, sin una implicación directa y visible en la defensa de la República, acabaron huyendo con sus familias. Boixadós, a diferencia de muchas otras, optó sin embargo por dar visibilidad, a través de la escritura de *Retorno*, su segunda novela, a la problemática de esas mujeres y del exilio en general. La obra se desarrolla en dos planos complementarios y presenta, en el primero de ellos, a una mujer exiliada en los Estados Unidos que ha hallado en la nostalgia hacia su Pueblo un refugio frente a la soledad y el desarraigo, pero que al mismo tiempo se verá empujada por las hormigas a iniciar una campaña para concienciar de los riesgos de la energía nuclear. En el otro plano, relato en segundo grado de la mujer exiliada, se narra la vida en el Pueblo en la década de los sesenta, donde destaca la figura del Maestro, un exiliado que ha retornado a España con la idea de dejar atrás viejos enfrentamientos y trabajar por la reforma moral del país.

Si *Aguas muertas* refleja la fascinación, reforzada por la represión y la ocultación que impuso la dictadura, que las jóvenes de la inmediata posguerra pudieron sentir frente a la historia que aquellas mujeres republicanas que habían abierto múltiples caminos que ahora les cerraba

el franquismo, *Retorno* plantea, en los años sesenta y con la prolongación indefinida del exilio, la necesidad, no de olvidar, pues no hubo ni perdón ni justicia ni reparación, sino de superar las viejas batallas para enfrentarse, desde una mirada femenina, a las nuevas urgencias que apelan a la responsabilidad del individuo, como la necesidad de combatir la proliferación nuclear y la violencia.

Recibido: 13/06/2019

Aceptado: 05/11/2019

Referencias bibliográficas

Admella Severiano, Maria y Antonieta Profitós Soldevila (2015-2016), *Maria Dolors Boixadós: Una dona pallaresa avançada al seu temps*, Tremp. Disponible en: <http://www.fundaciocarulla.cat/en/premis-baldiri-reixac/bones-practiques/maria-dolors-boixad%C3%B3s-una-dona-pallaresa-avan%C3%A7ada-al-seu> [consulta: 14/03/2019].

Agustí, Ignacio (1974), *Ganas de hablar*, Barcelona: Planeta.

Alborg, Concha (1993), “María Dolores Boixadós; entrevista” y “María Dolores Boixadós: una escritora transterrada”, en *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*, Madrid: Ediciones Libertarias, pp. 155-170 y 171-198.

Aznar Soler, Manuel (2017), “La bomba atómica, un dilema moral entre ciencia y política en Caín o una gloria científica, de Pedro Salinas”, en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y debe ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 257-277.

Boixadós, María Dolores (1967), *Retorno*, Oaxaca: España Errante.

--- (1970), *Aguas muertas*, Madrid: Ediciones Punta Europa. Disponible en: <https://es.slideshare.net/JulioPollinoTamayo/aguas-muertas-1944-mara-dolores-boixads-96539379> [consulta: 14/03/2019].

--- (1996), “Sin poder ni saber escribir verdades”, *Suplemento Cultural de ABC*, 26 de julio, p. 26.

--- (2010), *Balada de un músico*, Tremp: Garsineu Edicions.

Cagiao Vila, Pilar (2007), “Outra vez America, terra de acollida”, en *Actas do Congreso Internacional “O exilio galego”*, Santiago de Compostela / Sada: Consello da Cultura Galega / Arquivo da Emigración Galega / Edición do Castro, pp. 352-376. Disponible en: http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2001_Actas-do-congreso-internacional-O-Exilio-Galego.pdf [consulta: 14/03/2019].

Domínguez Prats, Pilar (2002), *Mujeres españolas exiladas en México (1939-1950)*, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Fuente, Inmaculada de la (2002), *Mujeres de la postguerra*, Barcelona: Planeta.

Gimeno, Manuel (2018), *Revolució, guerra i repressió al Pallars: 1936-1939*, Tremp: Garsineu.

Gurriarán, Ricardo (2006), *Ciencia e conciencia na Universidade de Santiago (1900-1940): do influxo institucionista e a JAE á depuración do profesorado*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.

Larraz, Fernando (2012), “El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española”, *Iberoamericana*, 47 (septiembre), pp. 101-113.

Martín Frechilla, Juan José (2006), *Forja y crisol. La Universidad Central, Venezuela y los exiliados de la Guerra Civil española 1936-1958*, Caracas: Universidad Central de Venezuela / Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Martínez, Josebe (2007), *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, Barcelona: Montesinos.

Nash, Mary (1999), *Rojas, Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid: Taurus.

Rodrigo, Antonina (1999), *Mujer y exilio 1939*, Madrid: Compañía literaria.

Simón Lorda, David (2010), “Os nomes do exilio (médico, republicano, galego)”, *Cadernos de Atención Primaria*, 17, pp. 264-270.

Sobejano, Gonzalo (1975), *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid: Prensa Española.

Varela i Serra, Josep (2005), “Maria Dolors Boixadós i Servat”, en *Memòria de Lleida*, Lleida: Pagès Editors, pp. 147-166.

Vicens Vega, Laura (2014), “Visión del regreso en *Retorno*, de María Dolores Boixadós”, en Manuel Aznar Soler, José-Ramón López García, Francisca Montiel Rayo, Juan Rodríguez (eds.), *El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos*, Sevilla: Renacimiento, pp. 404-411.

ANGÉLICA LIDDELL Y SU A DE ARTISTA UNA REVISIÓN CRÍTICA DE *LA LETRA ESCARLATA*

JULIO E. CHECA PUERTA

Universidad Carlos III de Madrid

InGenArte

jcheca@hum.uc3m.es

RESUMEN: El presente trabajo analiza la última producción escénica de la dramaturga, intérprete y directora española Angélica Liddell. *La letra escarlata* es un trabajo que confirma a su autora como una de las creadoras imprescindibles en el panorama teatral español y europeo contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Teatro; Dramaturgas, Angélica Liddell, Representación.

ANGÉLICA LIDDELL AND HER A FOR ARTIST: a Critical Review of *La Letra Escarlata*

ABSTRACT: This essay examines the last stage production of the woman playwright, actor, and director Angélica Liddell. Her work *La letra escarlata* [The Scarlet Letter] acknowledges her as one of the fundamental writers of Spanish and European contemporary theater.

KEY WORDS: Theater, women playwrights, Angélica Liddell, performance.

El pensamiento de Michel Foucault ha trascendido el ámbito de la filosofía y ha conectado de manera productiva con múltiples campos de la cultura, incluido el de la creación artística contemporánea. Este sería, entre otros, el caso de la dramaturga, directora y actriz Angélica Liddell, en cuyos trabajos se reconocen las huellas del filósofo francés. Tal vez sean *Vigilar y castigar* (1975) e *Historia de la sexualidad* (1976) las obras más influyentes de Michel Foucault, pero conviene recordar también la atención que este pensador dedicó, sobre todo hacia el final de su trayectoria, a otras preocupaciones relacionadas con el *cuidado de sí* y la *voluntad de saber*, como serían las *Tecnologías del yo* y la *Parresía*. Ambos conceptos, en mi opinión, atraviesan desde diferentes ángulos la obra de Angélica Liddell, quien reiteradamente ha expresado su deuda con este pensador, a quien cita de nuevo en su último estreno, *La letra escarlata*.

Aunque la génesis del texto de Liddell puede encontrarse no solo en la novela de Nathaniel Hawthorne, sino también en varios de los últimos libros publicados por la autora, en particular *El sacrificio como acto poético* (2014), *El centro del mundo* (2014), *Ciclo de las resurrecciones* (2015), y muy especialmente, *Una costilla sobre la mesa* (2018), es seguramente en el propio espectáculo donde los pasos de Foucault parecieran seguirse

con mayor empeño.¹ Parte Foucault de la idea de que nuestra cultura se ha venido definiendo a partir de la “asociación de la prohibición de hablar y de la fuerte incitación a hacerlo”, tensión que se acrecienta por ser “herederos de una tradición secular que respeta la ley externa como fundamento de la moralidad y de una moral social, que busca las reglas de la conducta aceptable en las relaciones con los demás. Por ello, continúa Foucault, “resulta difícil considerar el interés por uno mismo como compatible con la moralidad” (Foucault, 1990: 54). Para valorar el texto y el montaje de *La letra escarlata*, es importante atender a las prácticas que dan cuenta del cuidado de sí, esto es, del conocimiento de uno mismo. Entre esas prácticas, definidas por Foucault como *tecnologías del yo*, se encontraría la confesión, aunque también pudieran considerarse las cartas, los diarios o la interpretación de los sueños. En todas ellas, la escritura en primera persona se alza como la marca fundamental que da cuenta de lo que podría entenderse como un examen de conciencia, cuyo objetivo principal tendría que ver con la búsqueda de una transformación de ese yo que se presenta a través de la exposición del penitente, una exposición simbólica, ritual y teatral, en la que cada cual “está obligado a revelar estas cosas o bien a Dios, o bien a la comunidad, y, por lo tanto, de admitir el testimonio público o privado sobre sí” (Foucault, 1990: 81). Paralelamente, en su ensayo *Abraham y el sacrificio dramático*, escribe Liddell:

Aportar el dolor personal, aportar el yo tan denostado por la gente de teatro, tiene que ver tanto con la desconfianza en la ficción como con la desconfianza en la propia realidad, necesitamos reafirmar la verdad por oposición a la mentira, sentimos que todo es falso, la insuficiencia de la ficción y la manipulación de la realidad nos hacen recurrir a los sentimientos personales como única certeza, como la vía más adecuada para alcanzar algún instante de verdad, de sinceridad. Percibimos que en la ficción y la realidad el lenguaje nunca está a la altura del sufrimiento real

¹ *The scarlet letter* fue estrenada en el Centre Dramatique National d'Orléans, el 6 de diciembre de 2018. Después, se ha representado ya en París (Théâtre National La Colline, 10-26 de enero de 2019), Madrid (*La letra escarlata*, Teatros del Canal, 14-16 de febrero de 2019) y Lisboa (Teatro Nacional D. María II, 1-2 de febrero de 2019).

y por esa razón utilizamos nuestros sentimientos, aquello de lo que estamos seguros. (Liddell, 2014a: 104)

Sin detenernos ahora en ellos, vemos cómo muchos de los trabajos de Angélica Liddell ofrecen rasgos formales y conceptuales muy próximos a lo que acabamos de resumir: uso de la primera persona, confesión, diario, cartas, acciones rituales y performativas reconocibles como formas de penitencia, etc. En su conjunto, como escribe Christilla Vasserot, el teatro de Angélica Liddell ha ido pasando “de la decencia del personaje a la indecencia de la intimidad, dejando caer las máscaras (abandonando la noción de personaje) para que la verdad irrumpa sobre el escenario” (Vasserot, 2014: 13).

Por otro lado, en su lección sobre la *parresía*, entendida etimológicamente como “decirlo todo”, Foucault recupera la noción de *exomologesis*, que define como “una especie de dramatización de sí mismo como pecador, que se hace a través de la vestimenta, los ayunos, las pruebas, la exclusión de la comunidad, la actitud de suplicante a la puerta de la iglesia, etc.” (Foucault, 2017: 121), y le confiere un lugar preeminente entre los valores de la sociedad democrática, pues “en eso consiste la libertad, con la posibilidad de hacer y de decir lo que se quiere. La *parresía* aparece ahí como uno de los rasgos de esta ciudad democrática” (Foucault, 2017: 130). Y la propia autora, en *Llaga de nueve agujeros*, uno de sus ensayos publicados en el año 2014, escribe:

Debemos arriesgarnos y entregarnos a la desaprobación, no a la aprobación. Si todavía hay algo que la gente no quiere escuchar, eso es lo que hay que decir, todo aquello que la gente no quiere escuchar, esa es la libertad, decir todo aquello que la gente no quiere escuchar [...] No hablo de un parque temático de la provocación, no hablo del manual del buen provocador, hablo de los antiguos, hablo de aquellas representaciones que provocaban, PROVOCABAN, partos, vómitos y ataques cardíacos, gritos y aullidos, según las crónicas. ¡Qué ingenuidad, creerse las crónicas! ¡Pero qué hermoso sería un patio de butacas lleno de recién nacidos, de sangre, de placentas y de llantos! (Liddell, 2014a: 22-27)

Aunque el término *parresía* ofrece significados e interpretaciones variadas, Foucault propone alguna que se ajustaría bien a lo que pudiera entenderse como literatura *diatribica*, es decir, “esa interpretación del filósofo deteniendo a alguien en la calle, interpelando a alguien en medio de la multitud, o aún, como dice Dión de Prusa, irguiéndose en el teatro y diciendo a la multitud lo que tiene que decirle, convenciéndola con un discurso fuerte por su entonación” (Foucault, 2017: 148). Ese discurso “fuerte” coincidiría con la idea de “violencia poética” defendida por Liddell:

La violencia poética es como el hambre. Dice Artaud: “No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer aquellas ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre”. La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre. (Liddell, 2014a: 37)

Por esto, creo oportuno sugerir la relación entre la violencia poética y alguno de los posibles usos y connotaciones de la *parresía* y su marcada importancia para pensar tanto la teatralidad como la política, cuyas similitudes y diferencias merecieron en su momento la atención de Hobbes, Rousseau o Diderot, entre otros, y que resulta recurrente en la obra de Liddell, quien publica unas breves notas, “Apuntes sobre *El contrato social*, Tragedia y Democracia”, en su libro *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018), al que volveremos más adelante. En mi opinión, buena parte de los trabajos de Angélica Liddell, con esa recurrente tensión entre persona y personaje, entre presentación y representación, podrían verse reconocidos en la definición que propone Dieter Thomä, quien incide, sin denominarlos así, en la identificación que se produce entre persona y personaje, entre quien se muestra y quien enuncia:

Parrhesia can thus be described as a procedure in which the person who ‘is’ coincides with the person who ‘says’ something [...] it could be said that *parrhesiastic* speech is based on the

identification of *author* and *actor*. A person comes up with thinking something (or authoring a thought), and says it out loud, presents or expresses it. This description has obvious political implications, as it alludes to free speech and to the public sphere as a room for self-exposure and self-assertation. (Thomä, 2018: 171)

Lo ya apuntado hasta aquí nos lleva no solo a considerar pertinente subrayar la importancia de *la tecnología del yo* y de *la parresía* como conceptos apropiados para analizar la obra de Angélica Liddell, sino también ayuda a explicar el porqué de su interés por proponer ahora una lectura personal de *La letra escarlata*, la novela de Nathaniel Hawthorne (1850), libro por el que Angélica Liddell ya ha expresado en otras ocasiones su admiración. Alude a él, por ejemplo, en su ensayo *El mono que aprieta los testículos de Pasolini* (Liddell, 2014a, 35), como demostración de un arte moderno, que ella identifica con la violencia poética, cuya “misión es atacar, atacar sin descanso” (Liddell, 2014a: 37).

La trama de la novela cuenta la humillación que sufre una mujer, *Hester Prynne*, condenada a llevar una *A* bordada en su vestido, como signo de su repudio público por adúltera. A menudo se considera que es una obra en la que sobresale la crítica y el desprecio del autor por la sociedad puritana de Nueva Inglaterra, en ciudades como Salem, donde la familia del Hawthorne se había instalado algunas generaciones atrás, célebre por los procesos de brujería acaecidos a lo largo del siglo XVII. Para abundar en los motivos que provocaron esta crítica, no hay que olvidar el disgusto que experimentó el propio Hawthorne contra esa comunidad, que lo despidió de su empleo como inspector de aduanas, trabajo que propicia la construcción de una identidad narrativa con que se enmarca la novela y mediante la cual el narrador da cuenta en primera persona de cómo encontró unos papeles de un antepasado suyo que incluían algunos referidos a una tal Hester Prynne, lo que propicia el relato titulado *La letra escarlata*:

Me doy cuenta de que el momento en que cae la cabeza de un hombre no es precisamente el más agradable de su vida. Sin embargo, como la mayor parte de nuestras desgracias, incluso

un suceso tan desagradable trae consigo sus propios remedios y consuelos, si el que lo sufre trata de sacar provecho del accidente que le ha sobrevenido. En mi caso particular, las razones para consolarme estaban muy a mano, y, en realidad, las había meditado largamente mucho antes de que me fuera necesario aplicarlas [...] Siguiendo con la metáfora de la guillotina política, el conjunto podría titularse “Papeles póstumos de un inspector decapitado”. Y si el bosquejo que estoy a punto de concluir resulta demasiado autobiográfico para ser publicado en vida de un hombre modesto, le será fácilmente perdonado a quien escribe desde más allá de la tumba. ¡La paz sea con todo el mundo! ¡Benditos sean mis amigos! ¡Sean perdonados mis enemigos! Yo me encuentro en el reino de la paz. (Hawthorne, 1972: 43)

En esta novela, junto a cuestiones de técnica tan importantes aquí como el manejo de los puntos de vista narrativos, sobre los que destacaría la elección de esa primera persona *autoconsciente* que sugiere un ambiguo desdoblamiento de la figura del autor y del narrador; o la selección de un material narrativo que huye de las formas convencionales del realismo; Hawthorne despliega en la trama un lúcido análisis del alma humana y de las relaciones, sobre todo en el ámbito de la moral, entre los individuos y la sociedad en la que tienen que vivir, cualesquiera sean los tiempos y los contextos. En ellas, lo que se pone en juego no es únicamente aquello que se puede o no hacer, sino también lo que se puede o no decir:

Y yo a veces pienso que hay que utilizar el tabú, ya no solo para luchar contra la represión y la memez, sino para medir, utilizar el tabú como instrumento de medida, para medir la represión y la memez, para medir el racismo, para medir el grado de conformismo degenerado de la sociedad, para medir la pobreza mental, para medir la imbecilidad, a veces pienso que es necesario utilizar los agujeros más relacionados con el tabú, a veces pienso que solo nos queda el agujero del sexo para protestar contra los agujeros de las heridas injustas, el agujero del sexo como cuerno de oro por el que derramar chorros de libertad, la

palabra saliendo del culo, del coño, de la polla, la palabra siendo objeto de felaciones infinitas (Liddell, 2014a: 29).

Tal vez sea por esa relación entre la palabra y la vida en libertad, que el texto de Liddell se abre con una cita literal, extraída de la primera parte de *La letra escarlata*, pero en la que introduce un cambio que amplía considerablemente el marco de significados, pues ese texto aparece aquí atribuido a Montag, el personaje principal de la novela de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953):

Los fundadores de una nueva colonia, cualquiera que sea la utopía de felicidad y virtud humana que proyecten originariamente, se dan cuenta siempre de que una de sus primeras necesidades prácticas es la de demarcar dos lotes de suelo virgen, uno para el cementerio y otro para la cárcel. (Hawthorne, 1972: 47)

Como saben sus lectores, el interés de la distopía imaginada por Bradbury se dirige a mostrar el derrumbe de una sociedad idealmente feliz, totalitaria, en la que los libros han sido proscritos; así como el esfuerzo de unos pocos individuos empeñados en preservarlos y en jugarse la vida en este ejercicio de supervivencia. La interdependencia entre vida y escritura queda subrayada en la novela de Bradbury desde su apertura con un aforismo algo deformado de Juan Ramón Jiménez (“Si os dan papel pautado, escribid por el otro lado”), que en el original, según recoge Andrés Trapiello rezaría: “si te dan papel rayado, escribe de través” (Jiménez, 2007: 25), y que propone una actitud rebelde, en la que vivir o escribir “de través” se convierten en la única opción posible para sobrevivir a lo uniforme, rayado o pautado, tanto da. De este modo, mediante este juego deliberadamente obvio de intertextualidad, en el que autores y personajes distintos parecen compartir el espacio-tiempo únicos del libro o del teatro, la autora manifiesta su voluntad de trascender una época o un tema “de actualidad”, y para avanzar en este proceso de elevación, incluye todavía un segundo párrafo en el comienzo de su obra que resulta ya un texto, también nuevamente polifónico, en el que los temas de la muerte y de la represión aludidas en la cita anterior, se completan con la incorporación de los referidos a la expresión y a la libertad:

Ayer escapé por los bosques siguiendo la vieja vía del tren, huyendo de los incendios. Tiene que haber algo en los libros, cosas que no podemos imaginar, para que una persona se deje quemar viva. Tiene que haber algo. Uno no muere por nada, ¿verdad? Mi nombre es Guy Montag, y el libro que estoy leyendo se titula “La letra escarlata”.²

A partir de los dos párrafos con que se abre el texto, se nos ofrece no solo una lectura personal de *La letra escarlata*, algo que Liddell ya practicó antes con otros textos de ficción, como serían los casos de *El año de Ricardo* (2006),³ o *Tandy* (2014),⁴ sino que propicia un diálogo entre Hawthorne y Bradbury acerca de cómo vivir y qué decir, asuntos que se convierten en un eje temático fundamental, rico y controvertido. A este diálogo se suma la autora introduciendo en el propio espectáculo un tercer asunto: cómo decir y ante quién hacerlo. Aquí sería preciso volver a sus ideas sobre la violencia poética, recogidas en el ensayo *Abraham y el sacrificio dramático*:

La violencia poética pone a prueba la conducta moral de la sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables, siempre inaceptables para los biempensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible. No se puede hacer las paces con los burgueses. Ser imbécil, dañino e ignorante tiene un precio y alguna vez tienen que pagarlo. Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia (Liddell, 2014a: 38).

Por esto último, no deja de tener interés valorar también de qué manera se ha recibido esta obra en diferentes escenarios europeos y ante

² *The scarlet letter*, página 1. Las citas del texto de Angélica Liddell proceden de una versión manuscrita, todavía sin editar, que me ha sido facilitada amablemente por la autora, a quien agradezco su confianza.

³ *El año de Ricardo*, en http://artescenicass.ucm.es/archivos_subidos/textos/240/angelicaliddell_ricardo.pdf [consulta: 30/05/2019].

⁴ *Tandy* se inspiraba en la novela *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, y se estrenó en el Berliner Festspiele de Berlín el 3 de enero de 2014 dentro del Foreign Affairs Festival.

públicos como los de París, Madrid y Lisboa. A este asunto dedicaré algún espacio en la parte final de este trabajo, pero me adelanto al proponer la idea de que interpretar la novela de Hawthorne únicamente como una crítica a la sociedad puritana resulta tan limitado como considerar el texto de Angélica Liddell un simple alegato contra el #MeToo, lo que, no obstante, ha sido una de las líneas recurrentes en las que ha incidido la crítica. Tanto Hawthorne como Liddell van mucho más allá de una simple diatriba, pues ambos en sus obras también dan cuenta de sí mismos y de la profunda desazón que les provoca la dificultad de expresarse ante la sociedad en la que deben vivir, ellos y sus obras.

Atendiendo a la construcción del texto, tras las dos citas ya comentadas, Liddell divide las 23 páginas del manuscrito en varias secciones de extensión desigual, a saber, *A de Angélica*, *A de Arthur*, *A de Sócrates*, más un epílogo final titulado *A de Artista/A de Artaud*. Todas ellas presentan una construcción fragmentaria en la que el arco dramático sigue, en parte, el núcleo de la historia de *Hester* y *Arthur*, los dos personajes centrales de *La letra escarlata*, y no tanto la trama de la novela. Este propósito de condensación se refuerza mediante una estructura de yuxtaposiciones a través de la cual la autora combina algunas citas y recreaciones tanto de *La letra escarlata* como de *Fahrenheit 451*, con tres grandes monólogos que proceden de otros textos suyos ya publicados, como veremos. En todo caso, y antes de revisar la estructura del texto final, quisiera detenerme en el libro titulado *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018), porque me parece una publicación muy valiosa en sí misma, que se presta a ser interpretada como testimonio de un proceso creativo y personal que culminaría con la puesta en escena de *La letra escarlata*.

Una costilla sobre la mesa es un libro organizado en ocho partes formalmente variadas, pues se sirve de las estrategias del diario, de la carta o de la confesión, que combina prosa y versos también de diferentes adscripciones formales y temáticas, desde el aforismo y el haiku hasta construcciones de resonancias testimoniales, paremiológicas y experienciales, a caballo entre el lirismo de la primera persona y la impersonalidad del aforismo de la tercera persona o del presente gnoseológico. A pesar de esa variedad formal, el libro ofrece una fuerte

coherencia temática, que queda sutilmente vertebrada por la voz lírica de la autora, atravesada por la experiencia de la soledad y del dolor, junto a la que concurren otras voces y ecos surgidos durante ese periodo consagrado al cuidado, de sí y de los demás. De hecho, una parte muy importante del libro viene condicionada por el hecho de enfrentarse, en una habitación de hospital o en la soledad de la casa, a las últimas semanas de vida del padre. En todo ese tiempo, la vida, la enfermedad y la muerte o el amor han adquirido un peso reconocible en todo examen de conciencia, del que tampoco quedan excluidas las imágenes surgidas en el proyecto creativo de *La letra escarlata*. Ese proceso, como apunta en algún momento Liddell, desborda las páginas de *Una costilla sobre la mesa* en una tensión sostenida entre el yo y el mundo: “Mi libro está escrito por dentro y por fuera. En él aparecen todos los ayes” (Liddell, 2018: 139). No disponemos de espacio suficiente en estas páginas para dedicar atención a su totalidad, pero quisiera detenerme en algunas de aquellas partes del libro en las que se evidencia con mayor nitidez la relación que guardan con el resultado final del montaje de *La letra escarlata*. Así, las primeras dos partes, “En lengua mortal” y “Rompimiento de Gloria”, anuncian una de las tesis centrales de la obra [“No nos hace culpables el crimen, sino la ley” (Liddell, 2018: 16)], y el problema de la representación [“Crear es amar el fracaso, porque no hay manera de reproducir lo real” (Liddell, 2018: 34)], ambos afectados por la conmoción al contemplar algunas pinturas de Caravaggio en Nápoles. Sabremos después que la huella de este pintor será importante en la concepción, no solo plástica, de *La letra escarlata*. La tercera parte, “Cartas muertas, ¡oh Melville!”, se corresponde, casi íntegramente, con un conjunto de nueve cartas dirigidas, al menos ocho de ellas, a un mismo destinatario y fechadas entre el 22 de junio de 2017 y el 2 de julio de ese mismo año, es decir, casi año y medio antes de su estreno en Orléans. En ellas, Liddell da testimonio del progresivo estado de deterioro de la salud del padre, de cuya muerte dará cuenta más adelante y cuyo retrato fúnebre ocupa la portada del libro, así como de su proyecto artístico: “Finalmente he decidido trabajar sobre *La letra escarlata*, de Hawthorne, una Eva estadounidense, dice Harold Bloom” (Liddell, 2018: 50). Sobre las ideas que irán surgiendo con relación a este nuevo montaje, ofrece muchos comentarios en esta parte. Por ejemplo, la relación entre esa A bordada de

la novela, el arte y la sociedad, o diferentes imágenes que adivinan el futuro montaje. Todas ellas se pueden encontrar extractadas en la siguiente cita:

La sociedad, amparada y diluida cobardemente en el anonimato de la masa, sucesora de la tiranía regia, jamás juzgada y por tanto eternamente irresponsable, tatúa una marca para hacer público el pecado y así destruir la oportunidad de la poesía, diana eterna del juicio y de la ignorancia, hija de lo irrepetible. Mi Pearl, mi hija monstruosa y diabólica no será de carne, pero será. Quiero bordar una A escarlata inmensa en el centro de un telón blanco. Tal vez el proceso de Juana de Arco sirva de prelude [...] bordaré, bordaré y bordaré. (Liddell, 2018: 50-51)

Como podrá fácilmente comprobar cualquiera que se asome a las páginas de este libro y haya tenido ocasión de leer o de asistir al montaje de *La letra escarlata*, son numerosos los párrafos que coinciden casi literalmente entre el texto y la representación. Por ejemplo, el comentado primer monólogo contra las mujeres “—No me gusta este mundo donde las mujeres han dejado de amar a los hombres” (Liddell, 2018: 63), o buena parte del monólogo final:

Hemos ganado en pacatería, en estupidez y en embuste. La condición puritana no soporta la causa obscena de la fecundación y la propagación, esconde el origen genital de nuestra concepción y de nuestro nacimiento [...] no tolera en absoluto la raíz sexual de nuestras alegrías y de nuestros dolores. ¿Cómo evitarán que la vagina sea la puerta de entrada a la noche y la puerta de salida a la luz del día? ¿Destrozarán con martillos todas las erecciones de piedra? [...] ¡Oh, Foucault! (Liddell, 2018: 55)

También la cuarta parte, “Para Sharon”, así como la siguiente, “Carmelitas”, que incluyen comentarios relacionados con la enfermedad del padre, insisten en ese juego de identificación entre la autora y la *Hester* de Hawthorne: “Nunca se me verá más distinguida que al salir de la prisión [...] Bordaré las sábanas donde fornicaréis, pariréis, enfermaréis, bordaré la primera y la última toca de vuestros hijos, de aquellos que sobrevivan y de aquellos que mueran nada más nacer” (Liddell, 2018: 82). Y, sobre todo,

es en estas páginas donde se encuentra expresado el sentido de esta lectura de la novela de Hawthorne: “Quién sería capaz de comprender que esta existencia de humillada otorgó energía y resplandor inextinguible a mi ardiente inicial. Los únicos que optamos a la bondad por derecho somos los condenados” (Liddell, 2018: 98).

Resulta muy interesante advertir que lo que pareciera ser un aparente paréntesis representado por las dos partes siguientes, “Todo en todo” y “Eva, ave, vae”, de carácter más introspectivo, cuyo motor expresivo viene provocado por la abrumadora presencia de la enfermedad y la muerte, resulta un conjunto de textos poéticos que de manera íntegra, aunque en diferente orden, se transcriben literalmente para el diálogo entre *Hester* y *Arthur* en el primer bloque del texto, titulado *A de Angélica*. Merece la pena detenerse en el hecho de que la variante que se propone en la versión escénica va más allá de la decisión de incorporar al sujeto dramático, a diferencia de lo que sucede en *Una costilla sobre la mesa*, o de la alteración de la disposición en el orden de los textos, pues también plantea interesantes diferencias de recepción provocadas por los “soportes” de la enunciación. Por ejemplo, las pocas reseñas que hemos localizado del libro se interesan por resaltar su naturaleza poética, confesional, su lenguaje lírico, místico (Librotea, s.a.; *Espacio lector. Nobel*, s.a.). Sin embargo, esos mismos textos, en su variante dramática, han parecido perder toda su capacidad por indagar en el misterio y se han recibido como un exabrupto, una provocación. Apenas hemos encontrado alusiones al lenguaje en las reseñas de prensa sobre el espectáculo, cuando se trata de un aspecto capital:

Seguimos siendo la carne de la palabra.
Escuchamos sin querer antes de que el tiempo existiera.
Y ahora de nuestras heridas sale un río de lenguas hacia el cielo.
Pudimos haber sido secreto y no carne, nunca dichos. (Liddell, 2018: 215)

Esto añade a las interrogaciones apuntadas en los párrafos iniciales de estas páginas, una más: ¿dónde decir? No resulta ninguna originalidad reconocer el carácter pragmático de la comunicación, pero eso no significa que no debamos pensar en las razones por las cuales la recepción varía

de la manera que lo hace: ¿a qué obedecen las diferencias entre lectores y espectadores, entre decir en un libro y hacerlo en el teatro?

Finalmente, Liddell llega al cierre del libro con la parte “AAAAA”, en la que resurge con fuerza la reflexión sobre lo político y el lugar del arte, en lo que pudiera entenderse como un gesto de concentración en el sentido de la acción poética emprendida por la autora, en la que nuevamente alude a la deuda con Foucault en su concepción de las relaciones entre arte y sociedad:

En su obra *Vigilar y castigar*, Foucault predice con una lucidez apabullante una sociedad de vigilancia y control donde el individuo ya merece castigo simplemente por ser sospechoso, y donde no te juzgan por tus actos sino por tus sentimientos, una sociedad de criminalizados sin crimen, dando lugar a una identidad entre la represión del Estado y la represión de las emociones que finalmente configuran las patologías de un sistema regido por el puritanismo, la disciplina y la obediencia. (Liddell, 2018: 226)

Una costilla sobre la mesa aporta considerable información sobre el proceso creativo y vital de la autora en los meses previos a la puesta en escena de *La letra escarlata*. Muchos de sus textos aparecen transcritos o reelaborados, y entran a dialogar con otros textos que proceden básicamente de las novelas de Nathaniel Hawthorne y, en menor medida, de Ray Bradbury.

El primer gran bloque de texto, *A de Angélica*, pareciera continuar ese *Proyecto de Alfabetización* que presentaba en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre*, la primera de las obras que conforman *El centro del mundo* (Liddell, 2014b). Está organizado en tres partes, una diatriba inicial y una final contra las mujeres, más una parte central en la que *Hester* y *Arthur* mantienen un diálogo que procede del libro de Hawthorne, en el que recordemos que el encuentro entre ambos se produce bien avanzada la novela, en el capítulo titulado “El pastor y su feligresa”. En cuanto a la diatriba, es posible reconocer íntegros algunos fragmentos del *Ciclo de las resurrecciones*, tanto de la *Primera carta de san Pablo a los Corintios*,

como de algunas cartas incluidas en *La novia del sepulturero* (Liddell, 2014b). Sin embargo, en su sentido más acabado, los textos incluidos en *La letra escarlata*, en toda esta primera parte, se encuentran en los capítulos *Cartas muertas*, ¡*Oh, Melville!* y *Todo en todo*, que se incluyen en el libro *Una costilla sobre la mesa* (Liddell, 2018). Como veremos, también son reconocibles otros bloques de texto ya publicados en obras anteriores, como “solo gli uimini sono belli fino alla fine del loro giorni”, que aparece íntegro en *¿Qué haré yo con esta espada?* (Liddell, 2016).

El segundo bloque, *A de Arthur*, se organiza igualmente en tres secciones. La primera y la tercera recogen monólogos y diálogos enunciados por *Arthur* y *Hester*, mientras que la sección central recoge la declaración de amor a *Hester* por parte de los ocho intérpretes varones. Si en la primera sección, el personaje de *Arthur* asume la posición del penitente, cuya culpa sería la incapacidad para reconocer el arte, la belleza y la justicia,⁵ en la segunda pareciera que esa voz se desdobra en las otras ocho, que comparten esa misma actitud de penitente, en lo que resulta ser un bello acto de contrición y de petición de auxilio a esa *Hester*, *Eva*, *María*. Se trata de una oración con una evidente llamada de redención y, por tanto, de un innegable tono de mística rebeldía que se completa con el monólogo de *Hester*, ya en la tercera sección (“Hey boy, di mi nombre, ruega por mí”), cuya conclusión se construye con una profunda reescritura del diálogo entre *Arthur* y *Hester*, que se encuentra en el capítulo de la novela ya citado y que constituirá una de las escenas más bellas del montaje de Liddell, en el que convierte un escenario de novela gótica en un verdadero espacio liminal:

Un corto viaje te llevaría desde un mundo donde has sido desgraciado hasta otro donde aún puedes ser feliz” [...] El arte es entregarse a lo irrepresentable, eso que solo los muertos conocen, raptados por la gravedad de los fantasmas, por los animales de

⁵ “Necesito un médico que examine mi deterioro para aprender a mirar un cuadro, // para aprender a viajar, // para aprender a distinguir lo bueno de lo malo, // lo justo de lo injusto, // para aprender a ser feliz”. Las citas que aquí se incluyen de *La letra escarlata* proceden de una versión manuscrita sin paginar, amablemente cedidas por la autora.

ojos blancos, extranjeros en esa ciudad de ausentes que rigen nuestra vida.⁶

El tercer bloque, *A de Sócrates*, es el más fragmentario y tal vez el más político de la obra. Alude a textos normativos que encontrarían acomodo en *Vigilar y Castigar*, desde el Código Penal del año 77 hasta la Constitución del 78, pasando por frases sentenciosas —“El deseo es la violencia de la melancolía” o “Solo amamos las leyes que violamos”—, así como declaraciones de amor a Foucault, Derrida, Althusser, Deleuze, etc., citas casi literales de *La letra escarlata* —“Las rosas nos servirán para aliviar el oscuro final de esta historia de tristeza y fragilidad humanas” o “Somos las negras flores de una sociedad civilizada”—, más un último monólogo de Angélica/Hester, que supone una reescritura de parte del texto que conformaba los capítulos “Cartas muertas, ¡oh Melville!” y “Para Sharon” de *Una costilla sobre la mesa*. Del primero, recoge la diatriba contra la sociedad puritana: “¿Qué obras degeneradas eliminaréis de los museos y las bibliotecas? ¿Esto es lo que queréis? [...] Eso es lo que los estúpidos-susceptibles-infantilizados letrados puritanos progresistas admiten, condenando precisamente a todos aquellos que con su perversión nos hicieron y nos harán más libres” (Liddell, 2018: 54). Del segundo capítulo, la declaración de perseverar en el acto de crear: “Bordaré, bordaré y bordaré. La expresión está por encima de la ofensa” (Liddell, 2018: 82).

El montaje mantiene íntegro el breve texto de 23 páginas arriba comentado, pero, como es habitual en sus trabajos, lo completa, subraya y reelabora mediante recursos escénicos a veces desatendidos por la crítica, y que irían desde la presencia física de la intérprete, cuya capacidad actoral la aproxima en ocasiones al rapto de las bacantes, hasta un diseño de luces, sonidos, imágenes y acciones cada vez más depurado, en el que los lenguajes que concurren en el escenario adquieren una rara armonía, pues favorecen la creación de un espacio de “tensión moral”, como propone la autora en su ensayo *La indignación hace versos. La crisis estética en tiempos de catástrofe*:

⁶ Angélica Liddell, *La letra escarlata*.

El espacio escénico debe ser también un espacio de tensión, debe ser despojado del concepto escenográfico-decorativo tradicional, más cercano del ornamento y el mobiliario que de lo realmente expresivo. El espacio escénico se despoja pues del diseño, esa trampa o mentira estética, para convertirse en un espacio de tensión moral. (Liddell, 2014a: 46)

A través de estos recursos también se reconoce esa “lectura” de *La letra escarlata*, como podría verse en esa cabeza de gran tamaño colocada al comienzo del espectáculo en el centro del proscenio y que es capaz de condensar la cita de Hawthorne con la referencia a esa antigüedad clásica evocada, o en esa recreación de la novela gótica mediante árboles que se agitan en la noche o en escenas ante la lápida del propio Hawthorne, que recuerda la original del célebre *Sleepy Hollow*, en Concord, que tan bien ha servido, junto con la prisión, “para acoger a las negras flores de una sociedad civilizada” (Hawthorne 1972: 48).

Los códigos manejados por Liddell sobre el escenario reivindican la violencia poética, en la que reconoce la influencia de Antonin Artaud como inspirador de un modo de oponerse a los dictámenes de una sociedad burguesa bienpensante, hipócrita, “que escupe contra la violencia poética”, que “se siente amenazada por la violencia poética”, “falsamente tolerante, falsamente comprometida, falsamente culta” (Liddell, 2014a: 36). Como a menudo subrayan las críticas, el carácter hiperbólico de algunos textos y la exhibición del cuerpo abyecto (Kristeva, 1988), serían aspectos recurrentes en el teatro de Liddell, así como el empleo de una estética monstruosa (Hartwig, 2003) y toda una serie de elementos que ya han sido estudiados con profusión (Gutiérrez Carbajo, 2010; Eguía, 2013). Muchos de ellos son utilizados en este último montaje, en el que prevalece una estética a caballo entre barroco y romanticismo, con referencias plásticas y sonoras también reconocibles, y con un predominio del contraste cromático entre el rojo y el negro, cuya simbología no es necesario comentar. El resultado es una obra ritual, fragmentaria, pero no dispersa, que modula con acierto los tonos y que distribuye muy bien acciones y movimientos por el escenario. El centro del escenario lo ocupa, con independencia de cuál sea su lugar, el cuerpo de la intérprete, que vuelve a ofrecer un magnífico ejemplo de

capacidad interpretativa, y que subraya la evidencia de lo trágico en sus montajes, entendido en un sentido contemporáneo (Maffesoli, 2006). A mi modo de ver, el montaje no puede pensarse como un alegato contra algo que tenga un valor de coyuntura social, sea cual sea esta coyuntura, sino como un ejercicio de indagación en lo que significa la vida social y en los misterios de la existencia y su resistencia a la representación. Ni siquiera la imagen recurrente de un patíbulo nos remite solo a la novela de partida, pues sirve también para poner de manifiesto una correlación trágica entre la vida y el arte, el juego real de la representación y sus límites. Aquí reconocemos tanto el origen como el objetivo hacia el que se dirige esa obsesión por lo trágico que la autora manifiesta en su teatro, “porque la tragedia es el máximo baluarte de la individualidad humana” (Liddell, 2014a: 23).⁷

Si repasamos las críticas del montaje en escenarios de París, Madrid y Lisboa, veremos que se ha producido una considerable coincidencia en las apreciaciones, que sintetizaremos a continuación. Por cuestión de cronología, habría que comenzar este recorrido por las valoraciones que han aparecido en la prensa y medios digitales franceses. A los pocos días de su presentación en Orléans, apareció una reseña que, más allá de algún epíteto desafortunado, valoraba la propuesta con cierto vuelo crítico:

Elle s'impose par son univers baroque, mêlé d'autobiographie et de fulgurances pamphlétaires, et conçoit la scène comme un espace de résistance. La torera de la performance espagnole semble prendre la douleur du monde sur le plateau, en elle, déplace la sauvagerie de certains dysfonctionnements collectifs sur l'intime de son propre corps, un corps souvent soumis à rude épreuve, malmené, violenté, tourmenté jusque dans sa chair,

⁷ Así constaba en el programa de mano para el estreno en París: “... À moins que mon travail soit tout simplement la divagation d'une idiote. Si seulement ce pouvait être le cas, alors je donnerais le meilleur de moi-même [...] Supportez-moi et je vous parlerai, parce que je vous aime”; y así se presentaba en el que se incluyó para el estreno en Madrid: “Es finalmente el ARTE el que me obliga a coser la letra escarlata y llevarla en el pecho en ese patíbulo-escenario que es toda misa trágica [...] A través del arte, de esa A bordada, lo inmoral deviene ético, revierte en bien común”.

qui cherche une expiation par le geste artistique. Animée par un engagement physique et moral sans limites, avec son théâtre de la douleur, elle s'attaque ici au roman phare de la littérature américaine, *La Lettre écarlate*, de N. Hawthorne. (Le Coënt/Willemot, 2019)

Tras esa *première*, pudimos asistir al estreno en París, que convocó a numeroso público y que, como viene siendo habitual, mereció la atención de una crítica que ha solido acoger con interés los trabajos de Angélica Liddell. En este caso, una parte importante de las reseñas se centraron en la relación del montaje con el movimiento #Metoo, como también sucedió más tarde tras los estrenos en Madrid y en Lisboa. Así, Emmanuelle Bouchez tituló su crítica “The Scarlet letter”, la dernière provocation pas très #MeToo d'Angélica Liddell”, y aunque valoró positivamente algunos aspectos, prevalecieron los comentarios poco entusiastas, en los que se tachaba el montaje de repetitivo, o se aludía a un cuidado estético “moins ardent que chez Romeo Castellucci”, y se censuraba la progresiva desorganización según avanzaba la representación (Bouchez, 2019). Este sería el camino seguido por otros comentaristas —“l'enfant terrible du théâtre cloue au pilori la bien-pensance et dénonce la mise à mort du mâle suite au mouvement Metoo”—, quienes, no obstante, reconocían el impacto que había causado la propuesta y afirmaban que “À rebours, comme toujours, Liddell enflamme la scène de la Colline et dresse finalement un auto-portrait peu flatteur de femme vieillissante et aigrie”, pero sin pasar por alto el comentario sobre aspectos formales y temáticos del montaje, así como sobre la controversia que provocaba. En todo caso, no deja de ser llamativo que buena parte de la atención que revela está crítica terminaba por destacar las imágenes y acciones en las que el sexo parecía hacerse más evidente:

Un bouquet d'hommes nus se livre et s'abandonne, obéit à l'orchestration enfiévrée de la diablesse, se transforme en tables. Qui dirige l'autre alors ici? Ce paradoxe entre le dire et le faire interroge. Si les hommes se donnent, Liddell n'est pas en reste et franchit une étape vers le don de soi (on se souvient de ses scarifications en direct) en saisissant victorieusement

et amoureuxment des sexes en main et en bouche! (Gosselin, 2019)

En una línea similar se mostraron otras reseñas, que incidían en reconocer la importancia del cuestionamiento del #Metoo, aunque no pasaban por alto el análisis de la puesta en escena y, en algún caso, el proponer una lectura que incorporaba reflexiones de temática algo más amplia, como las tensiones entre el silencio y la verborrea, o que incidía en las reacciones que provocaba el espectáculo: “On ne sort jamais indemne à la fin d’une de ses représentations” (Gosselin, 2019).

Algo más esclarecedora resulta la reseña publicada por Anouk Luthier, quien definía el teatro de Liddell como de “violencia encendida”, aunque, después de evocar a Caravaggio y a Didi-Hubermann, en alusión a la fuerza del deseo y belleza que surgen del sufrimiento, seguiría incidiendo en la referencia al #Metoo (Luthier, 2019). De este modo, las referencias al #Metoo y la retórica del fuego han sido un lugar común en muchas de las críticas aparecidas en Francia, donde han sido frecuentes titulares como “L’incandescente Angélica Liddell met en scène *The Scarlet Letter*, adaptée de l’œuvre de Nathaniel Hawthorne”, (Boudgoust, 2019) o “Liddell, incandescente sorcière anti-féministe” (Gosselin, 2019), así como comentarios en los que se insistía en esa condición “incendiaria” de la autora, como el firmado por Laura Plas (2019).

No obstante, otras reseñas dedicaron un mayor esfuerzo al análisis del espectáculo, y valoraron muy positivamente diferentes aspectos del mismo. Por ejemplo, la reseña de Philippe Lançon para el diario *Libération* elogiaba la organización escénica propuesta por Liddell —“Appelons-les des visions. Elles n’appartiennent ni au théâtre, ni à la danse, ni à la peinture, ni à la sculpture, mais relèvent de tout à la fois” —, y a un discurso que está aquí “soumis aux joies mystérieuses de la forme, qui le dissolvent; et, quand apparaissent les mots «*Amoureuse de Foucault*», «*Amoureuse de Barthes*», «*Amoureuse d’Artaud*», c’est simplement d’audace, de liberté, presque d’adolescence qu’il s’agit, dans un monde qui comme toujours s’en méfie” (Lançon, 2019). Tampoco faltaron críticas que proponían una lectura de mayor alcance, que reconocía el cuestionamiento del orden

social y moral, más allá de una coyuntura o de un movimiento concreto (Candoni, 2019).

En esa misma dirección se mantuvieron otras reseñas, atentas a reconocer la trayectoria de la artista y a plantear una lectura de su trabajo relacionada con los temas de la culpabilidad o del sufrimiento interior, es decir, estrechamente vinculadas con una interpretación en las que el motivo fundamental que se reconocía en el trabajo era el cuidado de sí. De acuerdo con esta perspectiva, podríamos proponer el siguiente ejemplo:

Son œuvre entière, depuis *La Maison de la force* jusqu’à la *Trilogie de l’infini*, est le reflet de sa souffrance intérieure en écho aux violences du monde. Si c’était autrefois la religion qui censurait, rejetait, c’est aujourd’hui l’empire de la raison qui domine la pensée puritaine de notre société. Dans un déchirant cri de souffrance, Angélica Liddell nous rappelle que l’humanité trouve son fondement dans la culpabilité du premier homme, c’est sur cette base qu’elle libère ses tourments, porteuse des stigmates de nos infractions à la morale et de nos mauvaises consciences. (Laporte, 2019)

Por lo que se refiere a la recepción crítica de la obra en Madrid, los periódicos de tirada nacional cubrieron, como era de esperar, el estreno, pero ni manifestaron un excesivo entusiasmo por la propuesta ni parecieron atender a otra cosa que no fuera la parte más estridente de la misma. Tal vez, además del gusto de los críticos, tuviera que ver en esto la decisión de la autora de no conceder entrevistas. Si hacemos un somero repaso de lo que se publicó en los días previos y posteriores al estreno en los Teatros del Canal, veremos hasta qué punto se confirma esto que decimos. Así, la crítica de ABC resultaba, además de muy breve, fundamentalmente descriptiva, con un titular que rezaba “Angélica Liddell se borda la letra escarlata”, seguido de un comentario bastante previsible y poco elaborado: “La sorprendente dramaturga presenta su nuevo trabajo. *The Scarlett Letter*” (Calero, 2019).

Por su parte, el crítico de *La Razón*, Raúl Losáñez, propuso un titular algo más atento, “Angélica Liddell, contra la idiotez generalizada”, aunque

sus comentarios ponían de manifiesto una lectura muy reduccionista, por somera y no exenta de lugares comunes, del espectáculo ofrecido por Angélica Liddell: “la discola y astuta creadora escénica, elevada a la categoría de semidiosa por la aborregada masa de cultuquetas que compra a ciegas todo aquello que se venda con la etiqueta de ‘megamoderno’”. A juicio de este crítico, el nuevo trabajo de Liddell, al que tilda de aburrido, “puede definirse como un sarcástico y feroz alegato contra esa corriente de pensamiento que podríamos llamar ultrafeminista y que se está instaurando en los últimos tiempos en todos los ámbitos con el beneplácito, precisamente, de todos esos *modernetes* que corrían en místico éxtasis a por una entrada para ver a la Liddell cuando salieron a la venta”. Para concluir:

Así los modernetes, esos mojigatos a los que la artista ha puesto a parir con mucha razón y que al final del espectáculo la han aplaudido con fervor como si la cosa no fuera con ellos, hablarán del “escandaloso” montaje durante unos días; de este modo, la idea de transgresión que acompaña a la autora, y que tan buenos réditos le ha dado en su carrera, seguirá bien alimentada. El arte, como dije al principio, no sirve para cambiar a la gente; pero sí para dejar bien descubierta su necedad. (Losáñez, 2019)

Algo más entusiasta resultaba la crítica de José Luis Romo en el diario *El Mundo*, aunque también reducía considerablemente su lectura del montaje, en las dos reseñas publicadas: “Angélica Liddell contra los puritanos y el #MeToo” y “Angélica Liddell, el azote de los puritanos y de los ofendidos” (Romo, 2019a). A su favor, habría que decir que había prestado alguna atención al proceso previo al montaje y que daba cuenta de la deuda que este montaje tenía con alguna publicación reciente de la autora. Por ejemplo, señalaba con acierto que algún fragmento de la obra procedía del libro *Una costilla sobre la mesa*, “una especie de diario en el que Liddell desgranaba el proceso de creación de *La letra escarlata*, para el que se recluyó durante un tiempo en un convento de monjas carmelitas fundado por Santa Teresa de Jesús”. Sin embargo, apenas daba cuenta del montaje, más allá de señalar algunos lugares comunes sobre la autora (Romo, 2019b).

Tampoco pareció entusiasmar el espectáculo al crítico de *El País*, Alex Vicente, quien también insistía en su titular en la misma lectura reducida de la obra: “Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #MeToo”, si bien dedicaba un párrafo final a valorar el homenaje que la autora hacía a algunos de sus ídolos, como Foucault, Barthes, Genet, Pasolini o Artaud en cabeza, para concluir con una cita comentada del texto de Liddell: “Sin jueces no existiría el arte. Sin hipocresía no existiría el arte. Sin ustedes no existiría el arte. Les doy las gracias por despreciarme” (Vicente, 2019).

Y no mucho más allá iría el crítico de *Libertad digital*, quien insistía en subrayar en su titular “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #Metoo con *The Scarlet Letter*” (Richart, 2019); o el de Manuel Pérez, para *El Periódico*, en el que titulaba “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid” (Pérez, 2019).

Sin embargo, mientras que la crítica teatral parece perder consistencia en la prensa escrita convencional, cada vez son más importantes las redes sociales y los blogs para revisar la recepción que tienen muchos montajes. En el caso que nos ocupa, recogemos algunas valoraciones que, por diferentes motivos, nos ayudan a entender mejor la recepción crítica de este trabajo. Por ejemplo, en el *periodista digital* se reconocía el vínculo entre esta propuesta de Liddell, cuya interpretación se calificaba como “fabulosa”, y el panfleto político, aunque subrayaba el carácter desigual de la misma y la importancia de las referencias al pensamiento occidental. A pesar de ello, sostenía que se trataba de un espectáculo que no podía dejar impasible al público (Catalán, 2019).

Como ya hemos señalado, prevaleció una cierta sintonía entre las críticas recogidas en la prensa de mayor tirada y algunos de los comentarios recogidos en otras publicaciones digitales. Por ejemplo, José Catalán Neus titulaba así su reseña de *La letra escarlata*: “Apología del falo diabólico” (Catalán, 2019). A su vez, Manuel Pérez i Muñoz insistía en su crítica en hablar de “Misoginia, tremendismo, y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, para continuar con un comentario bastante desordenado, que cerraba con la siguiente

apreciación: “Parece imposible que en plena eclosión feminista se pueda soltar una arenga misógina de tal calibre” (Pérez i Muñoz, 2019).

Entre las reseñas más extensas y pormenorizadas, cabría citar la del dramaturgo Raúl Hernández Garrido, quien dedicó mucho espacio en su blog, *Ovejas muertas*, a comentar la obra. Además de ofrecer una valoración personal del “fenómeno Liddell” y de apuntar certeramente algunas de las referencias culturales del montaje, ofrecía uno de los pocos ejercicios de análisis que hemos encontrado y contrastaba la construcción del personaje de *Hester* propuesto por Hawthorne con la lectura que de él pareciera hacer Liddell, aunque sospecho que no tomaba en cuenta la posibilidad de que el propósito fuera algo más que limitarse a ilustrar escénicamente la novela (Hernández Garrido, 2019).

También más cuidado resultaba el comentario de Alfonso Becerra para la revista *Artezblai*, pues incidía en el carácter ceremonial del montaje y en su aliento “dionisiaco”, en el que las referencias clásicas se subrayaban mediante la estilización del tiempo y el empleo rítmico de la repetición, el empleo de una “palabra estilizada que evoca el verso clásico”, así como mediante el uso de elementos simbólicos (colores, objetos, ropajes), que procedían tanto de la tradición barroca como de la romántica, y que reconocía la mezcla de confesión y denuncia de un discurso en el que la obscenidad y el lenguaje paremiológico no exento de exageración, como es habitual en Liddell, ocupaban un lugar preeminente, hasta concluir que se trataba de “un discurso polémico y discutible, sin duda. Y por eso mismo, necesario. Necesario también por su belleza artística, que se complementa, sin redundancias ni ilustraciones, con el discurso de las acciones escénicas: físicas, lumínicas, objetuales y escenográficas” (Becerra, 2019).

Además, la reseña que ofrecía Becerra tenía el interés de comentar cómo el proceso creativo se había iniciado, al menos, un par de años atrás, en septiembre de 2017, precisamente en el curso “La elocuencia de la herida o la tragedia de la libertad: la transgresión”, que Liddell realizó en complicidad con la BoCA (Biennial of Contemporary Arts), que dirige John Romão, y el TNDMII, a cuyos asistentes se les recomendó la lectura de *La letra escarlata* y del que procedía parte del elenco. También resulta de interés el hecho de que este crítico escribiría la reseña del estreno en el

teatro D. María II de Lisboa, en el que “la recepción de *The Scarlet Letter* en el D. Maria II de Lisboa fue, según mi opinión, de suma atención y respeto” (Becerra, 2019).

La reseña de Alfonso Becerra nos permite introducir algunas de las apreciaciones que surgieron del estreno en Lisboa. Por ejemplo, la edición digital de *El Observador* relacionaba directamente el trabajo de Liddell con una respuesta contra el movimiento feminista #Metoo, en sintonía con algunas actrices americanas y francesas o con el anuncio de la empresa Gillette (Emídio, 2019).

Por su parte, *El diário de Notícias* ofrecía un comentario breve, pero de aparente mayor alcance, al señalar que “nesta peça, a dramaturga, escritora, atriz e encenadora propõe-se trabalhar temas como ‘a escuridão’ da condição humana e a hipocrisia em tempos de puritanismo” (Ferro *et al.*, 2019) y, como algunos medios, reproducía las propias palabras de la autora para la presentación de la pieza (Amaral, 2019).

El teatro de Angélica Liddell permite, como ocurre de manera recurrente en las artes escénicas, un cierto número de lecturas en las que la pragmática de la representación ofrece oportunas claves para la crítica y el análisis del público. Así, es frecuente entender la conveniencia o el interés de montajes, de cualquier época o contexto teatral originario, que se podrían explicar por el contexto social o político en el que son revisados, es decir, según el *aquí* y el *ahora* de la representación. Ese contexto puede determinar la lectura que se privilegia desde el escenario o desde el patio de butacas y, a menudo, se identifica con el *superobjetivo* de la obra. Por ello, no es de extrañar que el estreno de *La letra escarlata* (2018) haya recibido una atención crítica en la que las referencias al movimiento *Metoo* hayan sobresalido, como hemos visto, por encima de cualesquiera otras consideraciones. Sin duda, este fenómeno se ha convertido en uno de los movimientos más potentes, globales y transversales contra el acoso sexual de los últimos años, especialmente a partir del célebre “caso Weinstein”. Desde el año 2017, la expresión utilizada ya en 2006 por la activista Tarana Burke adquiriría una repercusión mediática extraordinaria, a partir del llamamiento hecho por la actriz Allysa Milano, para animar a otras mujeres a visibilizar a través de las redes casos de abusos sexuales. Al margen de

las diferencias y similitudes entre ambas iniciativas, la de Burke y la de Milano, lo cierto es que podemos convenir en que el hashtag *Metoo* marca desde el año 2017 un hito en cuanto a la denuncia y al rechazo público de las conductas abusivas por parte de los hombres, especialmente en lo concerniente a algunos ámbitos de la esfera pública, como el de la industria audiovisual.

Así las cosas, no sorprende que el montaje *La letra escarlata* fuera entendido, de manera inmediata, como un alegato contra este movimiento, según hemos repasado a través de numerosos titulares y comentarios de prensa. Aunque pudiera tratarse de una relación tentadora, me parece desacertada o, cuanto menos, muy epidérmica, al menos si el trabajo de Liddell se entiende como un alegato explícito a un movimiento que, por otro lado, ni se menciona en la obra ni, que sepamos, en entrevistas o declaraciones de la autora. Al lado de esto, no creo que deba pasarse por alto la oportunidad que también encontraron algunos comentaristas de servirse de esa posible identificación precisamente como argumento para legitimar el descrédito, desde lo ideológico, de un movimiento que en ningún caso debiera ser estigmatizado. Establecer una identificación plena entre el movimiento feminista y el fenómeno del *Metoo* parece más propio de quienes defienden posiciones socialmente conservadoras y reaccionan frente a la reivindicación y el cuestionamiento del orden establecido que de quienes aspiran a reconocerse dentro de una sociedad más igualitaria y menos dispuesta a aceptar los abusos de poder. Pareciera que “ganar para la causa antifeminista” a Angélica Liddell sería obtener un rédito indiscutible en lo que pudiera considerarse como un escarceo más dentro de la guerra cultural en la que nos encontramos inmersos. Un ejemplo de esto lo encontramos en el artículo publicado hace algunos meses por el periodista Luis María Ansón, quien ha apoyado de manera sobradamente conocida a la autora y que no duda en calificar el *MeToo* como “feminismo talibán”:

Que la dramaturga desgarre el feminismo talibán, el *MeToo* de tanta propaganda audiovisual, es solo una anécdota, una provocación para que la insulten y la quebranten. Ya lo dijo en *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*, ensayo filosófico

de tanta hondura para entender la esencia del teatro, que Ortega y Gasset no hubiera vacilado en sumarse a él. “El bufón carece de yo y solo posee otredad”, escribió Angélica Liddell, porque el cómico, conforme a Charles Bukowski, pertenece a una estirpe “formada por tullidos, retrasados mentales, enanos, pobres diablos y seres deformes, obligados a arrancar la carcajada estúpida de los espectadores”, la risa de “reyes, cardenales, nobles, burgueses y demás necios”. (Ansón, 2019)

No obstante, el teatro de Angélica Liddell goza desde hace algunos años de un merecido reconocimiento dentro del panorama de la escena europea contemporánea. A partir de su primer estreno (*El jardín de las mandrágoras*, 1994), ha ido ofreciendo un nutrido catálogo de montajes, con desigual aceptación, en el que se puede apreciar un proceso creativo muy personal acerca del cual, a menudo, la crítica ha destacado, en efecto, su tendencia a la *provocación*, como ella misma ha reivindicado en alguna ocasión. Junto con esto, ya he explicado más arriba cuáles son, en mi opinión, los principios éticos y estéticos con los que la autora ha venido desarrollando su trabajo (violencia poética, parresía, libertad, testimonio...). Aun desde posiciones aparentemente controvertidas, no parece posible cuestionar hasta qué punto el teatro de Liddell ha mantenido durante todos estos años algo que pudiera denominarse “un triple compromiso”, con ella misma, *contra los hombres* (2004), *Belgrado, canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* (2007), *La casa de la fuerza* (2009) o *Qué haré yo con esta espada* (2016), entre otras, dan buena cuenta de esa triple presencia. Precisamente, es en esta última, editada en el año 2016, es decir, un año antes de que el movimiento *Metoo* se convirtiera en el fenómeno mediático que conocemos, donde aparece ya publicado uno de los monólogos que más impacto han provocado de *La letra escarlata*, el que se inicia con la frase “solo los hombre son hermosos hasta el final de sus días” (Liddell, 2016: 130). No creo, por tanto, que el espectáculo ofrecido por Angélica Liddell se propusiera llevar a cabo una crítica a este movimiento, aunque es seguro que la autora sería perfectamente consciente de cómo el contexto en que se daba a conocer este trabajo pudiera propiciar esa lectura. Además de contener las principales constantes de su teatro desde comienzos de los años noventa, en este caso la propia escritura y

edición de los textos que se incluyen en *La letra escarlata* se adelantarían holgadamente a un marco cronológico que hiciera previsible alguna posible intención explícita ulterior, más allá del hecho de que sean posibles lecturas que así lo pudieran apuntar, según lo ha hecho buena parte de la crítica teatral.

Conclusiones

Como sostenía al comienzo de este artículo, la huella de Foucault resulta evidente en la obra de Angélica Liddell, tanto en su desarrollo general, como en el caso de *La letra escarlata*, en particular. Nociones como el *cuidado de sí*, las *tecnologías del yo* o la *parresía*, sobre las que tanta luz arrojó este pensador, sirven de inspiración y vertebran el teatro de esta autora, directora e intérprete que no parece interesada en comentar la realidad, sino en buscar un sentido a la vida, en el que el arte y la belleza creada o contemplada son motivos recurrentes. Es cierto que no parece fácil resistirse a la tentación de considerar que sus trabajos vienen muy determinados por un acontecer inmediato, pero pasar por alto su sentido trágico, en el que lo personal, además de político es poético, supone quedarse en la superficie, en lo que pudiera representar una mera provocación, el señuelo que daría la razón irónica a la naturaleza de su trabajo. No es extraño que la prensa teatral, cada vez más entregada al sensacionalismo del comentario inmediato, a la elaboración de listas y a preocuparse por el espectáculo del espectáculo; así como una parte del público que acude con extraña curiosidad a ver las obras de Liddell hayan insistido en destacar la relación de un montaje como *La letra escarlata* con el movimiento #Metoo. Seguramente, por ello, tampoco sorprende que se haya prestado atención, casi obsesiva, a las escenas de “naturaleza genital”, en lugar de interesarse por la belleza de un montaje que ofrece momentos verdaderamente memorables, como ese en el que los cuerpos de los intérpretes enredados en hilos rojos avanzan lentamente hacia Angélica Liddell, o como ese otro en el que ella misma atraviesa, uno tras otro, los telones que parecen salirle al paso, y que le dificultan ver cara a cara, para enfrentarse con la actitud del *parresíastés*, o de la propia *Hester Prynne*, con ese mismo público que acude a ver sus obras. Según esto, me parece que leer o interpretar *La letra*

escarlata con aquellas claves de la actualidad que se construyen a través corrientes de opinión supone reducir inevitablemente el alcance de un espectáculo que nace antes de un estado de ánimo o de desánimo, que de una novela del siglo XIX, por muy obvia que pueda parecer la relación. Recordemos que la mayor parte de las ideas y textos que vertebran *La letra escarlata* han quedado recogidos en publicaciones anteriores en un marco temporal de casi cinco años y representan un ejemplo acabado de cómo la pulsión dramática dialoga con temas, géneros y formas poéticas para construir un espectáculo que trata de convertir en imágenes compartidas una idea fundamental:

Frente a la aniquilación de las personalidades por parte del Estado (aniquilación de la poesía y la belleza), se reafirma la libertad y la identidad mediante la transgresión (trágica), es decir, la aparición de la violencia irracional, la magia, la autodestrucción y el regreso a la oscuridad del seno materno, el regreso al principio natural del caos ante la inminencia organizada, fría y sistemática del fin del mundo: la ley de la poesía. Así es la metamorfosis rebelde de estos personajes perdidos en la caída de una democracia y un bien común perversos, domesticados mediante el cinismo y el miedo, incluso el miedo a la poesía y a la belleza por considerarlas peligrosas (moralismos, puritanismo), tan peligrosas como el terrorismo, al fin y al cabo la belleza es el terrorismo del espíritu o no es belleza. (Liddell, 2018: 227)

Recibido: 03/06/2019

Aceptado: 14/11/2019

Referencias bibliográficas⁸

Amaral, João Pedro, dir. comunicación (2019), “The Scarlet Letter de Angélica Liddell (Espanha) a partir do livro de Nathaniel Hawthorne”, *Teatro Nacional D. Maria II. Newsletter* <<http://www.tndm.pt/pt/calendario/the-scarlet-letter/>> [consulta: 30/05/2019].

Ansón, Luis María (2019), “Angélica Liddell: ‘Sin que me desprecien los espectadores no existiría mi arte’”, *El Cultural*, [de *El Mundo*] 19 de abril <<https://elcultural.com/angelica-liddell-sin-que-me-desprecien-los-espectadores-no-existiria-mi-arte>> [consulta: 25/08/2019].

Becerra, Alfonso (2019), “Ah, con A de Angélica Liddell”, *Artezblai*, 10 de febrero <<http://www.artezblai.com/artezblai/jah-con-a-de-angelica-liddell.html>> [consulta: 30/05/2019].

Bouchez, Emmanuelle (2019), “The scarlet letter: la dernière provocation pas très #Me Too d’Angélica Liddell”, *Télérama*, 19 de enero <<https://www.telerama.fr/sortir/theatre-the-scarlet-letter,-la-derniere-provocation-pas-tres-metoo-dangelica-liddell,n6095895.php>> [consulta: 30/05/2019].

Boudgoust, Peter, resp. (2019), “Angélica Liddell met en scène *The scarlet letter* à La Colline”, ARTE - Les Coups de coeur, 8, enero <<https://www.arte.tv/sites/coupsdecoeur/2019/01/08/angelica-liddell-met-en-scene-the-scarlet-letter-a-la-colline/>> [consulta: 30/05/2019].

Bradbury, Ray (1953), *Fahrenheit 451*, New York: Ballantine Books [trad. española Barcelona: Plaza & Janés, 1994].

Calero, Jesús G., resp. (2019), “Angélica Liddell se borda la letra escarlata”, *ABC. Cultura*, 15 de febrero <https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-angelica-liddell-borda-letra-escarlata-201902150059_noticia.html> [consulta: 30/05/2019].

⁸ Varias de las webs consultadas carecen de autor explícito de los textos, por lo que se ha optado por citarlos bajo el nombre de alguno de los responsables editoriales, siempre que ha sido posible; en esos casos se indica junto al nombre la condición de quien se cita.

Candoni, Christophe (2019), “*The Scarlet Letter*, Angélica Liddell, artiste amoureuse avec un grand A”, *sceneweb.fr*, 10, de enero <<https://sceneweb.fr/the-scarlet-letter-dangelica-liddell/>> [consulta: 30/05/2019].

Catalán Deus, José (2019), “Angélica apología del falo diabólico. Desesperada llamada a la rebelión personal mucho más allá de lo políticamente correcto”, *Periodista digital*, 17 de febrero <<https://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2019/02/17/the-scarlet-letter-angelica-lidell.shtml>> [consulta: 30/05/2019].

Eguía, Jesús (2013), “Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 27, otoño.

Emídio, Joana (2019), “Angélica Liddell, a letra escarlata contra o #metoo”, *Observador*, 1 de febrero <<https://observador.pt/2019/02/01/angelica-liddell-a-letra-escarlata-contra-o-metoo/amp/>> [consulta: 30/05/2019].

Espacio lector. Nobel (s.a.), “Una costilla sobre la mesa” <http://www.libreriasnobel.es/libro/una-costilla-sobre-la-mesa_0010196109> [Consulta: 30/05/2019].

Ferro, Carlos *et al.*, eds. ejecutivos (2019), “A Letra Escarlata pela encenadora espanhola Angélica Liddell no Teatro D. Maria II”, *Diário de Notícias*, 17 de enero <<https://www.dn.pt/lusa/interior/a-letra-escarlata-pela-encenadora-espanhola-angelica-liddell-no-teatro-d-maria-ii-10454077.html>> [consulta: 30/05/2019].

Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris: Éditions Gallimard.

--- (1976), *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris: Éditions Gallimard.

--- (1990), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Miguel Morey (int.), Barcelona: Paidós.

--- (2017), *La Parresía*, Jorge Álvarez Yáguez (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva.

Gosselin, Simon (2019), “Liddell, incandescente sorcière anti-feministe”, *Hier au Théâtre*, 16 de enero <<https://hierautheatre.wordpress>> [consulta: 30/05/2019].

com/2019/01/16/liddell-incandescente-sorciere-anti-feministe/> [consulta: 30/05/ 2019].

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2010), “La deconstrucción de los ‘mitos’ en el teatro de A. Liddell”, en Margarita Almela, Helena Guzmán, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo (coords.), *Tejiendo el mito*, Madrid: UNED, pp. 69-90.

Hartwig, Susanne (2003), “¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell”, en S. Hartwig, y K. Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt am Main: Valentia, pp. 61-71.

Hawthorne, Nathaniel (2009), *La letra escarlata*, Barcelona: De Bolsillo.

Hernández Garrido, Raúl (2019), “A de Angélica: Gang bang desesperado, bukkake espiritual”, *Ovejas muertas*, 15 de febrero <<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/15/a-de-angelica-gang-bang-desesperado-bukkake-espiritual/>> [consulta: 30/05/2019].

Jiménez, Juan Ramón (2007), *Aforismos*, selec. y pról. Andrés Trapiello, Granada: Editorial Comares.

Kristeva, Julia (1988), *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lançon, Philippe (2019), “Angélica Liddell, la chair est fable”, *Liberation*, 14 de enero <https://next.liberation.fr/theatre/2019/01/13/angelica-liddell-la-chair-est-fable_1702684> [consulta: 30/05/2019].

Laporte, Arnaud (2019), “The Scarlet Letter, jusqu’au 26 janvier à La Colline - théâtre national”, *France Culture*, 14 de enero <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-les-idoles-ervart-ou-les-derniers-jours-de-frederic-nietzsche-scarlet-letter>> [consulta: 30/05/2019].

Le Coënt, Elisabeth y Carole Willemot, resp. (2019), “The Scarlet letter”, *Alter Machine*, 8 de diciembre <<http://www.altermachine.fr/scarlett-letter>> [consulta: 30/05/ 2019].

Librotea (s.a.), “Una costilla sobre la mesa. Angélica Liddell”, *El País*, <<https://librotea.elpais.com/libro/una-costilla-sobre-la-mesa>> [Consulta: 30/05/2019]

Liddell, Angélica (2014a), *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.

--- (2014b), *El centro del mundo*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2015), *Ciclo de las resurrecciones*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2016), *Trilogía del infinito*, Segovia: La Uña Rota.

--- (2018), *Una costilla sobre la mesa*, Segovia: La Uña Rota.

Losáñez, Raúl (2019), “Angélica Liddell, contra la idiotez generalizada”, *La Razón*, 10 de febrero <<https://www.larazon.es/cultura/angelica-liddell-contra-la-idiotez-generalizada-NM21968511>> [consulta: 30/05/ 2019].

Luthier, Anouk (2019), “The scarlet letter, Le théâtre brûlant d’insolence d’Angelica Liddell”, *Inferno*, 21 de enero <<https://inferno-magazine.com/2019/01/21/the-scarlet-letter-le-theatre-brulant-dinsolence-dangelica-liddell/>> [consulta: 30/05/2019].

Maffesoli, Michel (2006), *El instante eterno*, Barcelona: Herder.

Pérez i Muñoz, Manuel (2019), “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, *El Periódico*, 19 de febrero <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190219/cronica-the-scarlett-letter-angelica-liddell-teatros-del-canal-madrid-7312985>> [consulta: 30/05/2019].

Pérez, Manuel (2019), “Misoginia, tremendismo y elogio de la amoralidad; la directora española más internacional la lía en Madrid”, *El Periódico*, 19 de febrero <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190219/cronica-the-scarlett-letter-angelica-liddell-teatros-del-canal-madrid-7312985>> [consulta: 30/05/2019].

Plas, Laura (2019), “The scarlet letter d’Angélica Liddell d’apres Nathaniel Hawthorne, Théâtre de la Colline, à Paris”, *Les trois coups*, 16 de enero <<https://lestroiscoups.fr/the-scarlet-letter-dangelica-liddell-dapres-nathaniel-hawthorne-theatre-de-la-colline-a-paris/>> [consulta: 30/05/2019].

Richart, Nuria, resp. (2019), “La dura crítica de Angélica Liddell al feminismo del #Me Too con *The Scarlet Letter*”, *Libertad digital*, 14 de

febrero <<https://www.libertaddigital.com/cultura/teatro/2019-02-14/angelica-liddell-feminismo-totalitario-metoo-the-scarlett-letter-teatros-del-canal-1276633168/>> [consulta: 30/05/2019].

Romo, José Luis (2019a), “Angélica Liddell, el azote de los puritanos y los ofendidos”, *El Mundo*, 13 de febrero <<https://www.elmundo.es/cultura/la-esferadepapel/2019/02/13/5c63ccb921efa0cd718b458b.html>> [consulta: 30/05/2019].

Romo, José Luis (2019b), “Angélica Liddell: contra los puritanos y el #Me Too”, *El Mundo*, 14 de febrero <<https://www.elmundo.es/metropoli/teatro/2019/02/14/5c654f3e21efa042638b4663.html>> [consulta: 30/05/2019].

Thomä, Dieter (2018), “Actorship, *parrhesia*, and Representation: Remarks on Theatricality and Politics in Hobbes, Rousseau, and Diderot”, *Anglia*, 136 (1), pp. 171-192.

Vasserot, Christilla (2014), “La pasión según Angélica Liddell (de la palabra poética al sacrificio dramático)”, en Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 7-14.

Vicente, Álex (2019), “Angélica Liddell carga sobre el escenario contra el #Me Too”, *El País*, 14 de febrero <https://elpais.com/cultura/2019/02/13/actualidad/1550084229_993210.html> [consulta: 30/05/2019].

ACERCA DEL CONDICIONAMIENTO SOCIOECONÓMICO DE LA LOCURA LLUCIA RAMIS Y OTRAS NARRADORAS ACTUALES

CRISTINA SANZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid
cristina.sanz@ucm.es

RESUMEN: En este artículo se examina el papel protagonista de la locura como uno de los motivos más repetidos en la “novela de la crisis”. A pesar de la disparidad de aproximaciones a la materia, la mayor parte de los autores plantea una relación de causalidad entre precariedad económica e inestabilidad mental, que se corresponde con lo demostrado por diversos estudios sociológicos y psicológicos. Hemos constatado, además, que las tres novelas que incorporan un enfoque más introspectivo han sido escritas por mujeres (Marta Sanz, Elvira Navarro y Lluvia Ramis). Por último, utilizamos el caso particular de *Las posesiones* (2018) de Lluvia Ramis para elaborar un análisis más exhaustivo.

PALABRAS CLAVE: novela de la crisis, precariedad, enfermedad mental, género, siglo XXI, Lluvia Ramis.

ABOUT SOCIOECONOMIC CONDITIONING OF MADNESS: Llucia Ramis and Other Contemporary Female Storytellers

ABSTRACT: This paper examines the main role of madness as one of the most reiterative issues addressed by the “crisis novel.” Despite the vast disparity in approaches, most authors draw a causal relation between economic precariousness and mental instability, which coincides with the results of sociological and psychological research. This article intends to demonstrate that female writers, exemplified by Marta Sanz, Elvira Navarro, and Llucia Ramis, reveal more introspective perspectives than male writers. For that purpose, the article analyzes in depth the particular case recounted in Ramis’s *Las posesiones* (2018).

KEY WORDS: Crisis novel, precariousness, mental illness, gender, Twenty-First Century, Spanish literature, Llucia Ramis.

Desde 2008, la crisis económica y sus efectos es uno de los temas que aparece con mayor frecuencia en la narrativa española. Han pasado más de diez años y la existencia de este fenómeno parece indiscutible (Sanz Villanueva, 2016; Valdivia, 2016; Claesson, 2019: 14): ya hablamos con cierta comodidad incluso de un subgénero concreto, la novela de la crisis. A pesar de los diversos enfoques y estilos que ofrece este conjunto de obras, en él se repiten una serie de motivos que coinciden con la actualidad económica y política de los últimos años, como si estos asuntos saltasen en picado de las páginas de los periódicos a las de las novelas; desahucios, despidos, desempleo o precariedad laboral figuran entre los más reiterados. Junto a estas cuestiones de la actualidad reciente, otra llama mucho la atención: sorprende la cantidad de veces que se hallan referencias a lo que llamaremos, con cierta laxitud, *la locura*; es decir, textos en los que se mencionan enfermedades mentales, sus síntomas o sus tratamientos psicoterapéuticos. Por ello, nos hemos preguntado si los autores de estas páginas entienden la inestabilidad psicológica como un rasgo más de la

precarización vital. Queremos, en fin, saber por qué hay tanto loco suelto —discúlpeame la desconsiderada expresión coloquial para tema tan grave— en la novela de la crisis y si, quizás, las enfermedades mentales actúan —en una lectura más profunda— como metáforas de la enfermedad social en que vivimos.

1. Locura y crisis económica

Antes ya del nacimiento de Alonso Quijano, la figura del loco había dado fértiles resultados en la tradición literaria, bien por la fascinación que provoca quien ve el mundo al revés, bien por las muchas posibilidades que este personaje, el loco lúcido, ofrece a la hora de desenmascarar verdades amargas (así lo atestigua una bien nutrida estirpe de graciosos teatrales). El linaje literario de quien *vocifera a solas con su sombra y su quimera*, por decirlo con el contundente verso de Machado, incluye personajes de muy diversa índole, pero lo que entendemos por loco en el lenguaje coloquial no tiene por qué corresponderse con alguna de las patologías recogidas por la American Psychiatric Association (APA) en su *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* —más conocido por sus siglas, DSM—. En lo cotidiano, hablamos de *locos* y muchas veces nos referimos tan solo a personas imprudentes, extravagantes o poco convencionales. También sucede así en el lenguaje de las novelas. En otras ocasiones, la ficción presenta personajes con más que probables problemas de salud mental, pero no lo expresa de forma explícita (encarnan tal situación, por ejemplo, los antagonistas de la novela de Marta Sanz *Amor fou*). Estos casos —los de personajes *raros* y los que solo nos permiten intuir la enfermedad— no se tienen en cuenta para esta reflexión, ya que, más allá de nuestros conocimientos genéricos de la materia, no poseemos la formación necesaria para determinar los límites de lo patológico. Dicho análisis, que se revelaría de gran interés, requeriría el apoyo complementario de un especialista en salud mental que revisase las lecturas y orientase el uso de una metodología apropiada en su campo de estudio.

En un paciente trabajo de investigación aún en marcha sobre la narrativa testimonial española publicada entre 1998 y 2018 —un amplio *cor-*

pus de un centenar de obras— hemos detectado, según se indicaba arriba, la abundante presencia de enfermos mentales y de alusiones a trastornos, tratamientos psiquiátricos y psicoterapéuticos. En un censo provisional y no exhaustivo, mencionan la salud mental de forma explícita al menos los siguientes autores: Javier Sáez de Ibarra (*Fantasia lumpen*, Tusquets, 2015), Recaredo Veredas (*Deudas vencidas*, Salto de página, 2014), Marta Sanz (principalmente en *Clavícula*, Anagrama, 2017; pero también en *La lección de anatomía*, RBA, 2008), Gabi Martínez (*Las defensas*, Seix Barral, 2017), Luis Artigue (*Donde siempre es medianoche*, Pez de plata, 2018), Alejandro López Andrada (*El jardín vertical*, Trifaldi, 2015), Esther Guillem (*Bestseller*, Círculo Rojo, 2013), Elvira Navarro (*La trabajadora*, Random House, 2014), Isaac Rosa (*La habitación oscura*, Seix Barral, 2013), Llucia Ramis (*Las posesiones*, Libros del asteroide, 2018), Rosario Izquierdo Chaparro (*Diario de campo*, Caballo de Troya, 2013), Santi Fernández Patón (*Grietas*, Lengua de Trapo, 2015), Marta Caparrós (*Filtraciones*, Caballo de Troya, 2015) o Miguel Ángel Ortiz (*La inmensa minoría*, Random House, 2014). Una nómina de narradores, salta a simple vista, sorprendentemente amplia, claro indicio de la importancia que cobra el motivo en la hora actual de nuestra narrativa.

Enseguida nos referiremos a las obras mencionadas, pero antes parece conveniente pararnos a considerar las conclusiones a las que han llegado distintos especialistas acerca de las relaciones entre salud mental y condicionamientos sociales (económicos, de raza, sexo o estatus). En concreto, la lectura del amplísimo tomo colectivo *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems* editado por Scheid y Brown (2010) resulta fundamental para entender mejor el modo como estos problemas se representan en la ficción. Según se ha indicado, nuestro enfoque no pretende ser —ni podría serlo, con un mínimo de rigor— ni sociológico ni psicológico. Sin embargo, ambas disciplinas ofrecen una serie de datos y conclusiones muy ilustrativas para entender mejor cómo funciona la enfermedad mental, cómo la percibimos y de qué espejos se sirve la narrativa para reflejarla.

¿Qué se entiende, pues, en términos médicos, como “locura” o “trastorno mental”? Si partimos del punto de vista clínico, y según recuer-

da la OMS, “hay una gran variedad de trastornos mentales, cada uno de ellos con manifestaciones distintas. En general, se caracterizan por una combinación de alteraciones del pensamiento, la percepción, las emociones, la conducta y las relaciones con los demás”. Tales alteraciones tienen, a su vez, distintas posibles explicaciones, fundamentalmente de dos tipos: exógenas (externas o sociales) y endógenas (internas o genéticas). Son las exógenas las que más nos interesa considerar.

En la sociedad capitalista actual, el empleo, en muchos casos fuente primaria de identidad y satisfacción personal, puede implicar tanto efectos positivos como negativos (Lennon/ Limonic, 2010). Aquellos puestos en los que los empleados —en general, de clase trabajadora— tienen menor autonomía y control sobre sus tareas provocan una mayor tendencia a la depresión, al consumo de sustancias estupefacientes y a la baja autoestima (Karasek / Theorell, 1990). En la misma línea, también se ha demostrado la correlación entre desempleo e inestabilidad mental (Perrucci/ Perrucci, 1990) y, lo que es más importante, parece suficientemente probada la relación inversa entre clase social y ciertos tipos de trastornos mentales. Las clases sociales más bajas sufren mayores niveles de esquizofrenia, depresión, abuso de alcohol e incapacidad mental (Dohrenwend, 1990). También se notan diferencias de clase a la hora de buscar ayuda profesional. Las estadísticas arrojan datos interesantes: el nivel de estudios es clave para requerir este tipo de ayuda y, sin embargo, no queda claro que el nivel de renta afecte de igual modo (Pescosolido/ Boyer, 2010). Los estudiosos no parecen ponerse de acuerdo en los motivos subyacentes a esta relación inversa que se da entre nivel social e inestabilidad psicológica (Eaton/ Muntaner/ Sapag, 2010; Brown/ Scheid, 2010). En líneas generales, se ofrecen dos posibles modelos explicativos:

social causation or social selection. Social causation models postulate that those in lower status groups are subject to higher levels of stress such as poverty, unemployment, discrimination, and dangerous neighborhoods, and it is the higher levels of stress that account for higher levels of mental disorder. Social selection models focus on the individual and postulate that those

with mental disorders will end up in the lower stratum of society (Brown/ Scheid, 2010: 166).

En resumen, una explicación sería que la precariedad (pobreza, desempleo...) provoca mayores niveles de estrés que derivan, a su vez, en el desarrollo de enfermedades mentales. O sea, se postula que es la preexistente desigualdad en la sociedad la que afecta al desarrollo del individuo. Por el contrario, hay quien considera que el proceso se da a la inversa: el padecimiento de una de estas “alteraciones cognitivas” dificulta el acceso al empleo y la estabilidad, lo cual provoca, en última instancia, mayores niveles de pobreza. En este enfoque, los rasgos inherentes al individuo son los que determinan su posición dentro del entramado social.

2. El mundo, caos y locura

Volvamos a la literatura. ¿Qué sucede cuando el mundo empieza a percibirse como caos y la locura parece teñirlo todo? Estos dos son también los caminos posibles (de lo social a lo individual o de lo individual a lo social) por los que pueden transitar los escritores de la crisis. Aun así, lo primero que constatamos en las narraciones del selecto *corpus* señalado es que ofrecen una forma de incorporar la enfermedad mental bastante variada. El abanico incluye desde simples menciones a las patologías —las más habituales, depresión y ansiedad—, hasta aquellas en las que la locura se erige en materia narrativa principal. Según vamos a ver, existen variedad de tonos. A veces, resulta distanciado y jocoso. Otras, se ofrece una perspectiva que pretende revelar el estrecho vínculo de causalidad entre enfermedad y condiciones materiales (ante la disyuntiva antes planteada, resulta lógico que el sujeto precario se sienta identificado con la explicación de la causalidad social).

Aunque la enfermedad mental se representa en general como algo negativo —un estigma contra el que luchar o con el que aprender a vivir— existen también testimonios que incorporan el modelo del loco-lúcido, por ejemplo, la protagonista quijotesca de *Los libros repentinos* de Pablo Gutiérrez o el Sabueso que investiga diversos misterios en *Donde siempre es medianoche* de Luis Artigue. No se trata, aun así, de un arquetipo dema-

siado fecundo. En Artigue observamos ciertas resonancias del detective anónimo que alumbró Eduardo Mendoza con *El misterio de la cripta embrujada* (1978), con quien comparte inflexión desenfadada y cómica. La ironía y el sarcasmo aparecen también en *Deudas vencidas* de Recaredo Veredas y en *Bestseller* de Esther Guillem.

Bestseller y *Donde siempre es medianoche* incorporan como material narrativo, y desde esa perspectiva jocosa, las propias sesiones de terapia. El terapeuta llega a convertirse en un personaje relevante para la trama de la obra, casi como si se tratase de un *alter ego* de los personajes que les permite tener conversaciones sobre sí mismos o, en términos freudianos, disputas del *yo* con el *superyo*. La conversación con el psicólogo —en un tono mucho más serio— sirve de cierre de *La trabajadora*. Además de incorporarlo como personaje, el terapeuta juega un papel instrumental en la estructura narrativa de las novelas de Artigue, Guillem y Navarro. Las tres coinciden en incorporar el juego metanarrativo gracias al cual la novela que lee el lector resulta ser la novela que el personaje está escribiendo y que, a su vez, los personajes-autores comentan con sus respectivos psicólogos.

Como objeto de estudio, *Bestseller* no resulta demasiado atractiva, pues, a diferencia de otros autores y a pesar de sus ochocientas páginas, no queda claro adónde quiere llegar en realidad la autora. Rosa, la protagonista, ama de casa en paro, no soporta la actitud de su marido, Paco (también desempleado y con síntomas que apuntan hacia la depresión), y le pide que acuda a terapia. Este motivo sirve de excusa a Guillem para explicar que la crisis económica ha llenado de clientes el despacho del psicólogo, Esteban. Tras una primera (y única) sesión con Paco, Esteban decide que está ante un caso perdido y cree que no sirve de nada tratarle; le parece preferible que sea Rosa la paciente. A pesar de la cantidad de páginas que se dedican a esta subtrama (se plasman con detalle los diálogos de varias sesiones de terapia que más bien parecen charlas de café), no aporta mayor profundidad a la narración. Al final, todo se resuelve un poco a la manera de las comedias de enredo: como sea, pero con final feliz. Paco se anima, Rosa encuentra trabajo, vuelven a enamorarse y son felices.

Un caso peculiar lo dibuja *Las defensas* de Gabi Martínez, que narra la historia de Camilo, un neurólogo especialista en enfermedades autoinmunes que sufre varios brotes violentos y debe ser ingresado en un psiquiátrico. Cada episodio de la vida de Camilo aparece acompañado de los acontecimientos políticos del momento, por lo que la novela ofrece un interesante retrato de nuestro país desde los años ochenta hasta la actualidad. No podemos decir en sentido estricto que se plantee una relación de causalidad entre lo histórico y lo psicológico, pero los brotes de Camilo tienen, como desencadenante, la competitividad y el estrés del trabajo, así como el *mobbing* laboral que sufre en un determinado momento. De algún modo, quedan así vinculados el relato histórico, la enfermedad mental —cuyo diagnóstico neurológico no se descubre hasta el final— y las condiciones propias del trabajador en el sistema del capitalismo avanzado que vivimos.

Cuando se plantea la pugna entre lo genético y lo social, los autores tienden a enfatizar el peso de las condiciones materiales. Por ejemplo, los protagonistas del relato “Atrevimiento” (recogido en *Filtraciones*) de Marta Caparrós (2015) sufren periodos de depresión que coinciden con largas temporadas como trabajadores en paro. No siempre queda tan claro, sin embargo, de qué lado cae la balanza. Esto sucede, entre otros textos, en *El jardín vertical* de Alejandro López Andrada, donde el narrador afirma: “mi exaltación anímica brutal me acabó conduciendo a una severa esquizofrenia que me costó superar más de dos años y, al final, tras mutarse en trastorno bipolar, dejó en mi interior secuelas irreparables” (34).

Las tres obras en las que más claramente se defiende la relación de causalidad entre la (in)estabilidad socioeconómica y la mental son las ya mencionadas *La trabajadora* de Elvira Navarro, *Clavícula* de Marta Sanz y *Las posesiones* de Llucia Ramis. Dicha inestabilidad surge, en parte, como consecuencia de la incertidumbre ante la veracidad de los relatos (tanto oficiales como individuales), que termina provocando la desconfianza en el propio lenguaje y sus funciones. A esta desconfianza (¿quién narra? ¿es verdad lo que nos cuenta?) se suma la fragmentación del discurso. La ausencia de linealidad es un modo de enunciación propio del nuevo sujeto precario que percibe el mundo como caos y ruptura.

Que se trate de tres novelas escritas por sendas mujeres sugiere una serie de preguntas cuya respuesta ha de buscarse también desde perspectiva de género. Si acudimos de nuevo a los estudios sociopsicológicos, no encontramos sorprendente que sean mujeres las que indaguen de modo más profundo e íntimo en estas cuestiones. Por suerte, ya no se acude a la teoría de la *histeria femenina* que copó los manuales de la medicina victoriana. Hoy contamos con suficientes datos para afirmar que, en términos cuantitativos, los trastornos mentales afectan al mismo porcentaje de hombres y mujeres (Brown/ Scheid, 2010; Rosenfield/ Smith, 2010). No obstante, se ha constatado una prevalencia de diagnósticos de trastornos de ánimo —depresión y ansiedad— en mujeres, mientras que en la población masculina la tendencia vira hacia los trastornos de personalidad y las adicciones (Brown/ Scheid, 2010; Rosenfield/ Smith, 2010). No están claras las causas que provocan estas diferencias de género, aunque algunos estudiosos apuntan a factores socioeducativos (Brown/ Scheid, 2010). Consecuencia de una educación tradicional anclada en roles de género estrictos y coercitivos (Nieva-de la Paz, 2009), las mujeres tienden a volcar los sentimientos negativos hacia el interior provocando inclinaciones autodestructivas. Las enfermedades de los hombres, en cambio, tienden a la externalización y, por ello, están relacionadas con comportamientos antisociales no introspectivos que resultan más problemáticos hacia otros que hacia ellos mismos (Rosenfield/ Smith, 2010: 260). Otro factor que ha sido considerado en los estudios que relacionan género y salud mental es el peso del trabajo, tanto remunerado como no remunerado. Las mujeres trabajadoras exhiben mayores síntomas de ansiedad y depresión cuando las responsabilidades del hogar caen enteras sobre sus hombros y no son compartidas con la pareja (Rosenfield/ y Smith, 2010: 262). Se ha constatado que las tareas domésticas afectan de modo diferente a la (in)estabilidad mental de amas de casa y mujeres trabajadoras. Estas últimas tienen menores niveles de depresión, probablemente debido a los beneficios del empleo en términos de satisfacción personal y social. Sin embargo, mantener el empleo y, a la vez, encargarse del hogar, puede derivar en mayores niveles de ansiedad (Lennon/ Limonic, 2010). Se ha observado, asimismo, una importante diferencia en cuanto al apoyo terapéutico recibido: las mujeres son más proclives a buscar ayuda y acudir más a la consulta del psicólogo

(Pescosolido/ Boyer, 2010). No sorprende esta diferencia si pensamos en frases tan comunes como *llorar es de niñas* o *sé un hombre* que asocian la masculinidad a una fortaleza y esa fortaleza se mide en cuanto se es capaz de controlar (reprimir) las emociones.

Según lo expuesto, no parece casualidad que la enfermedad mental tenga una prevalencia tan significativa entre las novelas de la crisis ni que los textos que más ahondan en las raíces de las patologías psicológicas estén escritos por mujeres y tiendan a la introspección. Tampoco nos extraña que los escritores varones hablen de estas enfermedades a través de técnicas distanciadoras y/o disociadoras, dos de los mecanismos más comunes de defensa. Así se observa, por ejemplo, en la relación de Osmundo, el protagonista de *Deudas Vencidas* (Veredas, 2014), con los diversos psicoterapeutas por los que ha pasado; de uno de ellos llega a afirmar que “me generó ansiedad y que tu psiquiatra te genere ansiedad es equiparable a adquirir una infección hospitalaria” (25). Aún más evidente resulta la postura distanciadora de Sabueso, el narrador protagonista de *Donde siempre es medianoche* (Artigue, 2018), con respecto a la enfermedad mental que sufre:

Por eso mi psicoanalista —al que, a pesar de serme imprescindible, yo no ceso de poner apodos como Doctor Retranca Edípica, soy así de gilipollas— me ha hecho concluir que acabé como sabueso para tener de qué hablar con ellas (con las mujeres, se refiere). ¡Estoy enganchado al psicoanálisis! Ando algo loco. [...] La depresión, la angustia, los accesos de pánico, el sentimiento de culpa, la fotografía y no encontrar taxis cuando hace falta son cosas que se me dan bien. En efecto, soy un gilipollas psíquico... (19).

En *La trabajadora*, la enfermedad mental aparece como una consecuencia directa de la progresiva precarización del empleo. La tercera parte de la novela, de tan solo dos páginas, incorpora un diálogo de la narradora con su terapeuta que se corta abruptamente tras una frase que podríamos llamar, en términos de pragmática, enunciado performativo: “Si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, esta podría ser la última frase del libro. Porque continuar si no ocurre

nada resultaría redundante, ¿no?” (Navarro, 2014:155). La pregunta retórica “¿no?” anuncia el fin de la novela, que se termina, según se explica, porque la locura no ha sido superada. Esto se debe a que la enfermedad mental se produce como consecuencia de la inestabilidad; y la inestabilidad es el único rasgo estable del trabajo actual: “la situación se normalizó, o más bien se estabilizó en lo precario” (*ibidem*:153).

La precariedad, esa sensación de vivir sin agarres, es la que lleva a Marta Sanz a confesar, aunque sea con la ironía que la caracteriza, que nunca toma más de un ansiolítico diario, pero tampoco menos de uno al día. El título de esta obra, *Clavícula*, hace referencia a un dolor indeterminado que siente en dicho hueso del tórax. La hipocondría que este dolor desencadena (sumado a la preocupación por dejar de tener ingresos) es el resorte sobre el que construye el texto. Sanz coloca sus propios trastornos mentales en el centro de esta obra y se ríe de sí misma para cuestionar con ello ciertos discursos heredados. Con esta estrategia de burla íntima pretende contribuir a subvertir el relato hegemónico (objetivo que ya se había propuesto en sus anteriores producciones literarias (Sanz Ruiz, 2017)). Lo vemos, por ejemplo, cuando afirma, “voy a las consultas y me sonrío pensando lo caras que le salimos *las locas* a la seguridad social” (Sanz, 2017: 92, subrayado mío). No se refiere a “los locos” —a los que suponemos igual de caros de tratar—, sino a “las locas” y lo hace porque sabe que su libro se inserta en una tradición literaria (cultural y social) donde la locura se presenta como rasgo característico de la feminidad. En ello hace hincapié pocas páginas después: “Somos tantas las locas. Tantas” (*ibidem*: 96). Sanz es consciente de la representación icónica de la locura asociada al género —quién no ha oído hablar de una *histerica*— y considera que su compromiso como escritora implica cuestionar los discursos asumidos y proponer, en la medida de lo posible, imágenes alternativas de mujer. Labor que, por otro lado, y como se apunta en el libro colectivo coordinado por Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz (2012), resulta compartida por un buen número de escritoras de los últimos dos siglos. Pero Marta Sanz no quiere caer en simplificaciones y nos parece que, por este motivo, propone una imagen de mujer forjada en la tensión de opuestos: un dolor físico (situado en la esfera de lo real) que se opone a un dolor psicológico (no

constatable y, por ello, irreal); una Marta (individual) que desea huir del estigma contra una Marta (social) que quiere desarmarlo. El resultado es un texto cargado de paradojas, que se discute a sí mismo y reivindica el derecho a contradecirse: “Asumo el discurso de los hipocondriacos y me ciño a la mirada de lo que los demás esperan de mí. Pero hoy me rebelo. No soy una hipocondriaca. No estoy deprimida. Tengo un dolor. Una enfermedad. Lo reivindico. Me quejo” (86).

Estas breves reflexiones evidencian ya que las novelas señaladas —*La trabajadora*, *Clavícula* y *Las posesiones*— merecen análisis individualizados en mayor profundidad. Me centraré, por elegir una, en la más reciente de las tres, *Las posesiones* (Ramis, 2018). Frente a las obras de dos escritoras ya consagradas por público y crítica, Marta Sanz y Elvira Navarro, la de Ramis no cuenta todavía, que sepamos, con análisis en detalle, por lo que nos ha parecido oportuno dedicarle una particular atención. Y antes de hacerlo no estará de más señalar un rasgo que comparten las tres y, a nuestro entender, no por casualidad: se sostienen en un fuerte componente autoficcional o de inspiración autobiográfica. Como ya han señalado numerosos estudios (Caballé, 2002; Nieva-de la Paz, 2006), la presencia de lo íntimo en el relato político es un fenómeno propio de la escritura femenina que enlaza con el planteamiento del feminismo radical —*the personal is political*—, según ya se apuntó en una ocasión anterior (Sanz Ruiz, 2017).

3. Corrupción, propiedad privada y locura: *Las posesiones*

La mallorquina Llucia Ramis (1977) cosechó una crítica muy favorable con su, por ahora, última novela y despunta como una de las voces en verdad prometedora del panorama literario actual. *Les possessions* ganó en 2018 el III Premi Llibres Anagrama de Novel·la y se publicó ese mismo año en castellano (*Las posesiones*, Libros del asteroide). Según la apreciación de la propia autora, se trata “de una novel·la crítica, però no de denúncia” (Nopca, 2018). Con esta matización tajante, establece una clara frontera entre los términos “crítica” y “denuncia” que no nos resulta tan nítida (¿acaso la mera exposición de una crítica en cualquier foro público —un libro, en este caso— no implica una denuncia intrínseca?). La afirmación

es discutible y podría ser aquí discutida, pero no la traemos a colación con ese propósito. Nos interesan estas declaraciones porque, de algún modo, reflejan su deseo por desvincularse de la literatura comprometida. En esa misma entrevista alude a su interés por abordar el tema de “la malaltia mental. Encara ara hi ha un tabú que impedeix que se’n parli obertament” (Nopca, 2018). Según veremos, incluso si dejamos la voluntad de denuncia al margen, lo innegable en esta novela es la directa relación de causalidad que se establece entre las condiciones externas —sociales— y las internas —mentales—.

La novela presenta estructura de retablo tríptico (un cuerpo central extenso guardado por dos partes breves) y yuxtapone tres ejes temporales y narrativos: 1993, 2007 y 2017.

(1) El preámbulo —sin título— sitúa la acción en 1993 y da cuenta de un suceso traumático consecuencia de uno de los primeros casos de corrupción en la España democrática. El empresario Benito Vasconcelos, arruinado y acusado de malversación de fondos, decide acabar con su vida y con las de su mujer y su hijo, Alejandro. El chico era compañero de instituto de la protagonista-narradora (cuyo nombre desconocemos) y el padre, socio del abuelo belga de ésta. Por ello el crimen tendrá una serie de consecuencias, económicas y emocionales que perdurarán a lo largo de los años sin llegar a evaporarse. Para poder saldar las deudas de su socio, el abuelo se ve obligado a malvender el caserío familiar, Can Meixura, espacio de la infancia de la narradora. El asesinato de su familia cometido por Benito y su posterior suicidio harán que la narradora, entonces aún adolescente, siga cuestionándose los *porqués* de la psique más de una década más tarde.

(2) En el cuerpo central de la novela —integrado, de nuevo, por tres partes (cada una de cuales se divide a su vez en varios capítulos)—, la recuperación de esta memoria se alterna con el relato de un episodio sucedido en 2007, clave en la vida de la protagonista: el delirio progresivo de su padre. Tras la jubilación, el padre decide dedicar su tiempo libre al activismo social y a adecentar su casa de vacaciones, el otro caserío familiar, Son Cors. Allí descubre que un vecino está construyendo un muro ilegal en el terreno colindante. Primero intenta pararlo escribiendo artículos en

internet y, después, decide combatirlo a través de los tribunales. Su abogado le traiciona y fracasa así esta cruzada personal —precrisis— contra la especulación y recalificación. Así se describe el impacto de la noticia:

Tal vez descubrirá más adelante la trampa en la que ha caído. Pero ahora no. Ahora ha hecho crac. Lo ha oído perfectamente. No siente vergüenza, ni rabia, solo la caída, el vacío. No hay nada. Se acabó. [...] A su alrededor, todo se ha oscurecido. Está en el fondo de un pozo. Ya no recibe ningún tipo de información, todo rebota contra su cabeza y se pierde. No reconoce el entorno. Deja definitivamente de ser él. (Ramis, 2018: 202)

La deslealtad de su abogado supone un mazazo de realidad que le sumirá en una espiral de neurosis en la que pierde hasta su propia identidad:

Este no es mi padre, no dejo de repetirme. Soy incapaz de reconocerle, tan eufórico y ansioso, y con ese vacío abismal en los ojos, sin ningún respeto por la muerte ni por ninguno de los que ahora mismo estamos en sus manos, incluido él. Ha tirado la toalla. El idealista, el creyente, el hombre convencido de que un mundo mejor era posible, el que confiaba en las personas, el que llevaba toda la vida luchando por la justicia social, ha sucumbido a la decepción. Nunca será un cínico. Él no puede serlo. Yo lo intento, pero no me sale. Mi padre no es mi padre. No tengo ni idea de quién es. Un desconocido que, de pronto, ha soltado las riendas de su vida. (*ibidem*: 25-26)

Uno de los personajes de la novela, exnovio de la narradora, sugiere que el padre padece un trastorno de tipo quijotesco, esa locura lúcida de la que hablábamos, que sirve para arrojar luz sobre la historia: “Es como un Quijote del siglo XXI —dice Marcel—. Fíjate en que juega al borde del precipicio, pero no llega a perder la cordura. Utiliza los métodos del paranoico o del loco precisamente para iluminarnos” (*ibidem*: 27). Sin embargo, la comparación con el famoso hidalgo no parece muy apropiada. Locura e idealismo son sinónimos en don Quijote y, por tanto, curarse de la locu-

ra significa renunciar al idealismo. La locura del padre no procede de su idealismo, sino de un golpe de realidad que lo desmorona, no hay lucidez en ese “crac” o “vacío abismal”.

(3) Por último, el epílogo, titulado “El olvido”, avanza hasta la actualidad de la narradora en 2017 (es decir, una década más tarde) para dar cuenta del devenir de algunos personajes. También recopila la nota de suicidio en la que Vasconcelos explicaba sus motivos (culpabilidad, desesperación, ruina, vergüenza) y explica la recuperación total de su padre:

Gracias a un buen psiquiatra que accedió a visitar, y gracias también a los ansiolíticos, también salió del pozo. El infierno, para mi padre, duró once meses. [...] Ni trastorno bipolar, ni demencia frontal, ni ninguna de esas posibilidades que tanto me había angustiado. Lo que tuvo fue algo que afecta a más del cinco por ciento de la población de este país, y va en aumento. Se calcula que una de cada cinco personas la padecerá, tarde o temprano. Una depresión. Nadie se atreve a mencionar la enfermedad. Está estigmatizada. Por eso nos cuenta tanto identificarla, entenderla y lo más importante: tratarla (*ibidem*: 245).

De este modo, el final del libro une las dos depresiones, la depresión del culpable y la depresión del idealista, ambas de causa externa aunque de signo opuesto. Igualmente opuesta es la (re)solución de las sendas enfermedades: suicidio y sanación. A pesar de ello, y paradójicamente, las dos se deben a un mismo detonante, la corrupción asociada al boom del ladrillo. Al yuxtaponer el final de las historias se retrata la doble cara de nuestra democracia (la de los especuladores y la de las víctimas) al tiempo que se inserta la crisis actual como parte de un proceso más largo y endémico, inherente al país, aquel *estado místico del hombre* del que se quejaba Gil de Biedma. De hecho, y como ahora desarrollaremos, la enfermedad adquiere en esta novela estatus de alegoría histórica.

El término “*possessió*”¹ que da título al libro debe entenderse en su carácter polisémico. Según el diccionari.cat, se trata de la “Acció de posseir” o “Cosa posseïda”, pero también “A Mallorca i a la regió de l'Ebre, porció gran de terreny de conreu, pertanyent a un propietari i dependent d'una casa situada dins el mateix terreny”. Y por si no habíamos percibido la doble connotación, se asegura un personaje de explicarnos que “la palabra *possessió* no [es] una casualidad” (*ibidem*: 207). En la novela, la casa familiar Son Cors constituye a la vez una *possessió* y una cosa poseída, o sea, es a la vez una residencia y una propiedad heredable generadora de plusvalía; es un espacio de la nostalgia, pero también una posesión, resultado de la acumulación de capital de las generaciones previas.

Cuando heredan Son Cors, descuidado e inutilizado durante muchos años, su restauración se convierte en el proyecto de jubilación del padre. La construcción del muro en los alrededores de Son Cors, pretendido edén terrenal, destroza el equilibrio del —falso— *locus amoenus* y, con la ruptura física del espacio, se ejecuta la expulsión de dicho paraíso. A partir de ese momento, el padre sufre una depresión que, en términos de su hija, es un “infierno” (*ibidem*: 245). Igualmente idílica era la bonanza económica de España, tan falsa como prometedora (“Eran tiempos despreocupados, herencia de un pasado que parecía que iba a durar siempre”, *ibidem*: 81). También hubo de quebrarse, en una grave depresión, tras la ruptura del espejismo en 2008.

El levantamiento del muro actúa como detonante de la locura, aunque en el fondo fuera “la traición, la maldad, su imposibilidad de aceptar que la injusticia a veces (casi siempre) gana —la dimensión del mundo— lo que derrotó a mi padre” (*ibidem*: 246). El padre asocia hasta tal punto el derrumbamiento de su mundo con la *possessió* que decide desprenderse de ella y regalársela a su hermana. Resulta significativo que este gesto de desposesión se realice no como venta sino como dádiva, es decir, sin generar plusvalía. De algún modo, desposeerse de la casa sin transformarla en capital es su modo de reencontrar el camino de la cordura. El proceso de

¹ Mantenemos el término en catalán, ya que, a pesar de la traducción al castellano en el título, la narradora mantiene esta y otras expresiones en su lengua materna.

posesión-desposesión aparece, por tanto, directamente vinculado con el proceso locura-cordura, y sugiere así una lectura en clave dialéctica.

De este reajuste saldrá damnificada colateralmente quien había de heredar la casa. Cuando el padre pronuncia, con lentitud y morosidad, en estado casi cataléptico, “Vos... he... arruïnat... a tots...” (*ibidem*: 203) y solo es capaz de repetir esas palabras, está reconociendo el peaje pagado por su familia. La frase, reiterada, lenta, suena no sólo a manifestación de culpa, sino a plegaria que le permita conjurar la salvación. Al enterarse de la noticia, la narradora cambia la preocupación que le causaba que el trastorno mental de su padre, aún sin diagnosticar, fuera hereditario por la angustia hacia una herencia de tipo material:

¡Una casa! ¡Regalada! ¿Te suena algo llamado “especulación inmobiliaria”? ¿Tú sabes lo que vale ahora mismo una casa en Mallorca? ¡Lleváis toda mi puta vida diciéndome que no me endeude, que nada de hipotecas, que las propiedades solo acarrear problemas! ¿Y cuál es el resultado? Una mileurista que va empalmando contratos precarios y cruza los dedos para que no le suban el alquiler del piso (*ibidem*: 207).

Porque la herencia puede ser económica o psíquica y porque se puede heredar una casa como se puede heredar una enfermedad, la protagonista, al igual que la Isidora galdosiana, se convierte en una *desheredada*. En realidad, la hija de José Rufete (ingresado en el manicomio de Lavapiés) nunca fue desheredada porque la herencia nunca le perteneció. Sí recibió, en cambio, la herencia genética en forma de locura. En *Las posesiones*, la protagonista pierde su propiedad (la *posesión*) pero se libra —¿gracias a ello?— de la enfermedad mental. Fijémonos en que se explicita el carácter no genético de la depresión que padece el padre: “Por factores exógenos”, le dijo el doctor. No era algo que llevara dentro. No era genético. No es que tuviera una predisposición ni una tendencia al abismo” (*ibidem*: 246).

El enfado de la protagonista con su padre introduce otro de los motivos principales de la novela: el enfrentamiento generacional —hasta aparece una mención explícita al mito de *matar al padre* (“así fue como maté al padre. O por lo menos a una parte de él”, *ibidem*: 90)—. La disputa

nos interesa porque trasciende la anécdota familiar para representar una pugna histórica entre quienes vivieron la transición y los que nacieron en esta. En un momento dado, la voz narrativa sitúa la acción a “las diez y media de la mañana del día que la Constitución cumple veintinueve años, uno menos que nosotros” (*ibidem*: 221). Se utiliza, pues, un referente histórico nada gratuito para informar de la edad de la narradora y sus interlocutores. De este modo, la historia de España se enlaza, por una parte, con la vida de la protagonista y, por otra, con la propia autora, hermanas de leche ambas de la Transición (recordemos: tanto Ramis como su protagonista han nacido en 1977). La autora ya había literaturizado la cuestión generacional en su ficción anterior, *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys* (2008). En *Las posesiones* esta problemática adquiere una dimensión más profunda que proviene, creemos, de la lectura dialéctica antes sugerida. No se trata solo de un conflicto entre padres e hijos, sino que se cuestiona la responsabilidad colectiva tanto de los *babyboomers*, —actores protagonistas en el cambio de paradigma propiciado tras la muerte de Franco— como de sus hijos —la generación X, a la que pertenecen Ramis y su narradora—, receptores del nuevo régimen. En la metáfora “hijos de la corrupción” (*ibidem*: 218) se traslada esa relación filial a un concepto abstracto. El *hoy* es la herencia de una madre-Estado negligente: se habla de una corrupción engendrada en los orígenes de la democracia, amantada impunemente en la década de los noventa, desencadenante adicional a la crisis global sufrida en 2008, y cuyos perjuicios se siguen padeciendo en la actualidad. La lectura en clave histórica resulta un tanto desoladora: de los años de bonanza solo hemos heredado la corrupción, nuestra única constante histórica.

La imagen de la corrupción como el laberinto sin salida de nuestra democracia se refuerza gracias al estatismo que provoca el constante uso del presente verbal. Aunque las distintas tramas se desarrollan a lo largo de los casi cuarenta años de democracia, cada uno de los tres ejes temporales —1993, 2007, 2017— se narra en presente.

[1993] “Entonces, nos asalta un nombre. Es un nombre conocido y cercano. [...] Al teléfono, mi abuela contesta que sí, que acaba

de verlo. Dice que mi abuelo está consternado. No hace ni medio año que se jubiló” (*ibidem*: 10-11).

[2007] “Vuelvo a casa. A casa de mis padres. Voy despacio por unas calles que he recorrido tantas veces que las conozco de memoria. Cierro los ojos. Camino un trecho con los ojos cerrados” (*ibidem*: 75).

[2017] “Esta vez no me entero por la prensa ni por la televisión, sino antes, a través de un antiguo compañero del periódico” (*ibidem*: 243).

Y en ese eterno *hoy es siempre todavía*, dicho otra vez con verso machadiano, el tiempo pasa sin que nada cambie. *Las posesiones* propone un símil entre la inestabilidad económica y la inestabilidad mental que, a su vez, se percibe en su dimensión (a)temporal. El estatismo que refleja la novela corresponde a la atemporalidad que, siguiendo a Bauman/ Bordoní (2016), caracteriza el nuevo estado de crisis. Ya no existe confianza en un agente solucionador: no se cree ni en la capacidad del Estado ni en la del mercado para llevar a cabo esta tarea. Como consecuencia, el nuevo sujeto precario vive una coyuntura histórica sin precedentes, un *impasse* del que no cree que pueda salir. Así lo retratan también muchas novelas. La crisis parece haberse instalado de forma permanente en nuestras vidas y no sabemos si habrá ansiolíticos suficientes para superarla.

Recibido: 09/09/2019

Aceptado: 03/10/2019

Referencias citadas

- Artigue, Luis (2018), *Donde siempre es medianoche*, Oviedo: Pez de plata.
- Bauman, Zygmunt y Carlo Bordoní (2016), *Estado de crisis*, Barcelona: Espasa.
- Brown, Tony N. y Teresa L. Scheidn (2010), “The Social Context of Mental Health and Illness”, en Teresa L. Scheid y Tony N. Brown (eds.), *A Hand-*

book for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163-170.

Caballé, Anna (2002), "La autobiografía escrita por mujeres: los vacíos en el estudio de un género", en Nieves Baranda Leturio y Lucía Montejo Guruchaga (eds.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, Madrid: UNED, pp. 141-152.

Caparrós, Marta (2015), *Filtraciones*, Barcelona: Caballo de Troya.

Claesson, Christian, coord. (2019), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Asturias: Hoja de Lata.

Dohrenwend, B. P. (1990), "Socioeconomic Status (SES) and Psychiatric Disorders: Are the Issues Still Compelling?", *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, 25, pp. 4-47.

Eaton, William W., Carles Muntaner y Jaime C. Sapag (2010), "Socioeconomic Stratification and Mental Disorder", en Teresa L. Scheid y Tony N. Brown (eds.), *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 226-255.

Fernández Patón, Santi (2015), *Grietas*, Madrid: Lengua de Trapo.

Guillem, Esther (2013), *Bestseller*, Almería: Círculo Rojo.

Izquierdo Chaparro, Rosario (2013), *Diario de campo*, Barcelona: Caballo de Troya.

Karasek, R. y T. Theorell (1990), *Healthy work: Stress, Productivity and the Reconstruction of Working Life*, New York: Basic Books.

Lennon, Mary Clare y Laura Limonic (2010), "Work and Unemployment as Stressors", en Teresa L. Scheid y Tony N. Brown (eds.), *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 213-225.

López Andrada, Alejandro (2015), *El jardín vertical*, Madrid: Trifaldi.

Martínez, Gabi (2017), *Las defensas*, Barcelona: Seix Barral.

Navarro, Elvira (2014), *La trabajadora*, Barcelona: Random House.

Nieva-de la Paz, Pilar (2006), "Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27", *Hispania*, 89.1, pp. 20-26.

--- (2009), "Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas del siglo XX: Concha Méndez (1898-1986), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Rosa Montero (1951-)", en Pilar Nieva-de la Paz (ed. y coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, pp. 108-131.

Nopca, Jordi (2018), "M'he adonat que som el que hem anat perdent". Llucia Ramis guanya el premi Llibres Anagrama amb *Les possessions*", *Llegim*, <https://llegim.ara.cat/actualitat/Llucia-Ramis-guanya-Anagrama-novella_0_1943205769.html> [consulta: 1/06/ 2019].

OMS (s.f.), "Trastornos mentales", OMS, <https://www.who.int/topics/mental_disorders/es/> [consulta: 1/02/ 2019].

Ortiz, Miguel Ángel (2014), *La inmensa minoría*, Random house.

Perrucci, C. y R. Perrucci (1990), "Unemployment and Mental Health: Research and Policy Implications", en J. Greenley (ed.), *Research in Community and Mental Health*, 6, Greenwich, CT: JAI Press, pp. 237-264.

Pescosolido Bernice A. y Carol A. Boyer (2010), "Understanding the Context and Dynamic Social Processes of Mental Health Treatment", en Teresa L. Scheid y Tony N. Brown (eds.), *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 420-438.

Ramis, Llucia (2018), *Las posesiones*, Barcelona: Anagrama.

Rosenfield, Sarah y Dena Smith (2010), "Gender and Mental Health: Do Men and Women Have Different Amounts or Types of Problems?", en Teresa L. Scheid y Tony N. Brown (eds.), *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 256-267.

Sanz, Marta (2017), *Clavícula*, Barcelona: Anagrama.

Sanz Ruiz, Cristina (2017), “Marta Sanz y el contradiscurso del cuerpo: nuevos modelos de identidad en la Transición política”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 42.1, pp. 123-44.

Sanz Villanueva, Santos (2016), “La literatura de la crisis: algunas conjeturas”, *Quimera. Revista de literatura*, 394 (septiembre), pp. 16-19.

Scheid, Teresa L. y Tony N. Brown, eds. (2010), *A Handbook for the Study of Mental Health. Social Contexts, Theories, and Systems*, Cambridge: Cambridge University Press.

Valdivia, Pablo (2016), “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones”, *452º F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15, pp. 18- 36.

Veredas, Recaredo (2014), *Deudas vencidas*, Madrid: Salto de página.

Vilches-de Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz, coords. (2012), *Imágenes Femeninas en la Literatura y las Artes Escénicas. Siglos XX y XXI*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

UNED. *REI*, 7 (2019), pp. 209-236

TEATRO COMUNITARIO Y TESTIMONIO EN LA ESCENA ESPAÑOLA

FUEGOS (2017), DE LOLA BLASCO Y LA NAVE

LUISA GARCÍA-MANSO

Universiteit Utrecht
m.l.garcia-manso@uu.nl

RESUMEN: En la actualidad, se observa un creciente interés por el teatro comunitario en España. Entre las modalidades de teatro comunitario, se puede distinguir entre propuestas escénicas dirigidas a, creadas por o interpretadas por una comunidad. Estos proyectos tienen la peculiaridad de estimular la participación de personas que no siempre están familiarizadas con el teatro, lo que tiene un efecto positivo en la promoción de su agencia cultural. En este marco, destaca la iniciativa de La Nave del Teatro Calderón de Valladolid, que ha contribuido a desarrollar el talento creativo de sus participantes, al mismo tiempo que ha atraído nuevos públicos al teatro. Cada año, desde 2014, más de cincuenta jóvenes de entre 16 y 26 años participan en el programa. Los llamados “Navegantes”, dirigidos por Nina Reglero y Carlos Nuevo, elaboran una propuesta escénica multidisciplinar sobre un tema concreto. Este ensayo analiza el uso del testimonio, el documento y los nuevos lenguajes expresivos —como el *hashtag*— en *Fuegos* (2017), obra dramática sobre los éxodos con texto dramático de Lola Blasco, quien tuvo en cuenta las ideas de los Navegantes. Durante el proceso creativo, contaron con la colaboración de la estudiante refugiada Marah Rayan. En el artículo se plantea que propuestas de teatro comunitario como *Fuegos* ofrecen distintas formas de testimonio. Por un lado, se halla el testimonio textual, basado en la experiencia vital de Marah Rayan, que ella misma interpreta sobre el escenario, contribuyendo a su autorrepresentación. Por otro lado, la mera presencia física de miembros de la comunidad en escena puede considerarse como un testimonio corporeizado.

PALABRAS CLAVE: teatro comunitario, comunidad, testimonio, documento, exilio, refugiados.

COMMUNITY THEATER AND TESTIMONY ON THE SPANISH STAGE: Lola Blasco's *Fuegos* (2017), and *La Nave*

ABSTRACT: Currently there is a growing interest in community theater in Spain. Among the modalities of community theater, it is possible to distinguish proposals of scenes addressed to, created by, and performed by a community. These projects encourage the participation of persons who are not necessarily familiar with theater, which has a positive effect on the promotion of their cultural agency. In this context, the initiative of *La Nave* of the Calderón Theater of Valladolid stands out. *La Nave* has succeeded in both fostering the creative talent of its participants and in attracting new audiences to the theater. Every year since 2014, more than fifty young people between 16 and 26 years old participate in the program. The so-called *Navegantes*, led by Nina Reglero and Carlos Nuevo, develop proposals for a multidisciplinary stage on specific topics. This article analyzes the use of testimony, documents, and new expressive languages -such as the hashtag- in *Fuegos* [Fires] (2017), a play about instances of exodus written by Spanish playwright Lola Blasco, who took into account the ideas of the *Navegantes*. During the creative process, Blasco and the *Navegantes* counted on the collaboration of the refugee student Marah Rayan. This article argues that community theater proposals, such as *Fuegos*, represent different forms of testimony. On the one hand, there is a textual testimony based on Marah Rayan's life experience, which she performs on stage as part of her self-representation. On the other, the sole physical presence of community members on stage can be considered a form of embodied testimony.

KEY WORDS: community theatre, testimony, document, exile, refugees.

1. Aproximación al teatro comunitario: cuestiones terminológicas y tipología

En la actualidad es posible observar en España un creciente interés en torno a propuestas escénicas de teatro aplicado y teatro comunitario, en las que determinadas comunidades o grupos participan como intérpretes e, incluso, como creadores de montajes escénicos.¹ Aunque por el

¹ Véase el artículo de Ojeda publicado en *El Cultural*, quien reseña varias propuestas escénicas recientes en las que se observa que “en España coge ritmo el teatro comunitario, aplicado, inclusivo...”.

momento no existen muchos estudios sobre estas formas artísticas en España, dichas modalidades cuentan con una tradición asentada en otros países, hasta el punto de que existen festivales internacionales, programas de máster, revistas científicas y colecciones en editoriales de prestigio sobre las mismas.² El propósito de este ensayo es indagar en el papel que juega el testimonio en las propuestas de teatro comunitario que incorporan en sus procesos creativos materiales generados por la comunidad involucrada en el proyecto escénico. Dada la gran diversidad de las propuestas escénicas comunitarias, me centraré en el análisis del montaje de *Fuegos*, llevado a cabo dentro del proyecto “*La Nave*” del Teatro Calderón de Valladolid, con dirección de Nina Reglero y textos de Lola Blasco y los *Navegantes*.³

Definir qué es teatro aplicado y qué es teatro comunitario no parece de complicación, puesto que bajo ambos términos se engloban propuestas creativas y escénicas muy variadas e incluso los propios conceptos están sujetos al escrutinio académico. En ocasiones ‘teatro aplicado’ y ‘teatro comunitario’ se utilizan como sinónimos, pero no lo son. De hecho, el teatro comunitario suele concebirse como una de las posibles modalidades del teatro aplicado, que funciona como hiperónimo o término paraguas, abarcando así fórmulas creativas tan diversas como el teatro del oprimido, el teatro para cambio social, el teatro para el desarrollo, la performance participativa, el teatro carcelario,⁴ el teatro de educación para la salud, el

² Por ejemplo, el International Community Arts Festival que tiene lugar en Rotterdam cada tres años; el programa de Master of Arts en “Applied Theatre and Intervention” de la University of Leeds o el Master of Arts en “Applied Anthropology and Community Arts” de Goldsmiths, University of London; la revista internacional *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*; o la colección de estudios en “Community Theatre” de la editorial Routledge y la de “Applied theatre” de la editorial Bloomsbury.

³ Nombre con el que se identifican los participantes del proyecto “*La Nave*”.

⁴ En el ámbito español destacan proyectos escénicos como el Teatro-Escuela de El Dueso, dirigido por Cipriano Rivas Cherif durante su condena en el Penal del Dueso entre 1942 y 1945; ya en la época democrática, Teatro Yeses, dirigido por Elena Cánovas, funcionaria de Instituciones Penitenciarias, desde 1985 en diversas cárceles; y, más recientemente, la compañía teatroDENTRO, residente en el Centro Penitenciario de Quatre Camins (Barcelona, 2005-2014) y auspiciada por transFORMAS, entidad de artes escénicas y transformación, fundada por Eva García.

teatro para la resolución de conflictos o la reconciliación, el teatro para el recuerdo, el teatro museo, el psicodrama y el teatro playback, entre otros (Prentki y Preston, 2009: 9; Motos, 2015: 46-65). Prentki y Preston sintetizan en la siguiente definición algunos denominadores comunes de esta diversidad de prácticas escénicas:

‘Applied theatre’ has emerged in recent years as a term describing a broad set of theatrical practices and creative processes that take participants and audiences beyond the scope of conventional, mainstream theatre into the realm of a theatre that is responsive to ordinary people and their stories, local settings and priorities. The work often, but not always, happens in informal spaces, in non-theatre venues in a variety of geographical and social settings: schools, day centres, the street, prisons, village halls, an estate or any other location that might be specific or relevant to the interests of a community. Applied theatre usually works in contexts where the work created and performed has a specific resonance with its participants and its audiences and often, to different degrees, involves them in it. (Prentki/ Preston, 2009: 9)

En lo que respecta al uso de “teatro aplicado” y “teatro comunitario” como conceptos intercambiables, Eugene van Erven señala que algunos autores prefieren hablar de teatro “aplicado” por considerarlo un término más neutral, que evade las implicaciones semánticas e ideológicas del uso de la noción de ‘comunidad’ (2015a: 407). En este sentido, hablar de comunidad implica asumir la existencia de algo que une a las personas en su diversidad, que les permite reconocerse como miembros, bien sea por su cercanía física o vecindad o porque comparten otros elementos identitarios. Por este motivo, el teatro comunitario pretende también democratizar la cultura y hacerla accesible a personas que suelen mantenerse al margen del teatro, tanto desde la perspectiva de la creación como de la recepción. Tras analizar un conjunto de proyectos escénicos realizados en varios lugares del mundo, Erven concluye que en todos ellos es posible observar “the central aim of providing the members of socially, culturally, ethnically, economically, sexually, culturally, or otherwise peripheral ‘communities’ with the artistic means to collectively and democratically express

their concerns and passions in their own, albeit aesthetically mediated, voices” (2000: 255). Entre las características esenciales del teatro comunitario destaca, por tanto, la intención política de transformar la sociedad:

[...] se confía en las posibilidades formativas del arte y la creatividad, en su capacidad para generar una transformación cultural y social -especialmente a través del aprendizaje bidireccional, en este caso artista-comunidad, comunidad-artista- y, en un sentido más amplio, en la capacidad de la educación y la cultura para cambiar la vida de los colectivos y los individuos. (Erven, 2015b: 55)

El teatro comunitario tiene, por consiguiente, el objetivo de canalizar y catalizar la expresión artística de los miembros de una comunidad. Dichos miembros participan activamente en el proceso creativo de la propuesta escénica, para la que cuentan con la mediación de un artista o “facilitador”. Se trata de un teatro *de, por y para* la comunidad (Geer, 1993; cf. Cohen-Cruz, 2005: 2). En este sentido, se pueden identificar tres aproximaciones al teatro comunitario en función del papel o grado de participación desempeñado por los miembros de la comunidad en cuestión (Prentki y Preston, 2009: 10).

1) Teatro *para* la comunidad: se trata de proyectos escénicos dirigidos a comunidades concretas. En esta modalidad, la comunidad asume el papel de público y, normalmente, la idoneidad del montaje parte de una investigación previa y tiene un objetivo social o político. Como ejemplo, cabe señalar *Antígona* (2000), montaje del Grupo Cultural Yuyachkani con texto de José Watanabe, con la que se plantea una versión libre del drama de Sófocles centrada en la figura de Ismene. Esta obra fue llevada a escena en zonas rurales de Perú con el fin de apoyar la labor de la Comisión de Verdad y Reconciliación y animar a posibles testigos a dar testimonio sobre el terrorismo y la represión militar (Lambright, 2013).

2) Teatro realizado *con* la comunidad: cuando se desarrollan talleres teatrales y procesos creativos con una comunidad, pero estos no se dirigen necesariamente a la representación pública o esta es llevada a cabo por actores profesionales. Para ilustrar esta modalidad se pueden ci-

tar ejemplos como *Kalimat (Palabras)* (2016), una propuesta escénica con dramaturgia y dirección de Helena Tornero, en la que intérpretes profesionales presentan una lectura dramatizada de testimonios reales recabados en el campo de refugiados de Nea Kavala, en el norte de Grecia, donde la compañía impartió talleres de teatro dentro del proyecto *Paramythádes* (“contadores de historias”). Otro ejemplo se halla en la exitosa *Fiesta, fiesta, fiesta* (2017), de Lucía Miranda y su compañía The Cross Border Project. Se trata de una propuesta de teatro verbatim⁵ centrada en la diversidad cultural, en la que un elenco de intérpretes profesionales corporeiza testimonios reales recabados en entrevistas a profesores, estudiantes, padres y personal no docente de un instituto de educación secundaria, con los que además realizaron talleres de teatro. En ambos casos el papel de las dramaturgas y directoras de escena consistió en organizar y dar forma dramática al material documental propiciado por los miembros de la comunidad, que podemos considerar, en ese sentido, como informantes.

3) Teatro realizado *por* la comunidad, en el que la comunidad es intérprete y protagonista del proceso escénico y del resultado final. Esta última modalidad coincidiría con lo que Cohen-Cruz denomina “community-based theatre” (teatro basado en la comunidad), haciendo hincapié en la relación indisociable entre el hecho escénico y la comunidad que lo protagoniza. En esta modalidad se puede catalogar la obra de teatro que será fruto de análisis más detallado en el presente ensayo, *Fuegos*, realizada en el marco del proyecto cultural de La Nave del Teatro Calderón de Valladolid, con jóvenes de entre 16 y 26 años.

Según Cohen-Cruz, los objetivos de un montaje de teatro basado en la comunidad deben decidirse de manera colectiva por los propios participantes, a diferencia de otras fórmulas que se corresponden con el drama aplicado, como el psicodrama o el teatro en la educación (*theatre-in-education*), en los que los participantes cuentan con cierto grado de agencia, pero los objetivos del montaje no están tan abiertos a discusión y el profesor o terapeuta cuenta con mayor autoridad que el facilitador

⁵ Véase Abuín González (2016) para más información sobre las técnicas del teatro verbatim y su conexión con algunas muestras emblemáticas de teatro comunitario fuera de España.

(2005: 6). Asimismo, considera que no todo el teatro comunitario cumple con este requisito: “community theater is enacted by people who neither generate the material, shape it, work with professional guidance, nor apply it beyond an entertainment frame” (2005: 7).

Además de las compañías y propuestas mencionadas más arriba, cabe destacar proyectos tan emblemáticos como la Fundación Psico Ballet Maite León, formada en 1986 para la formación escénica integral de personas con diversidad funcional; el de la directora y autora teatral Paloma Pedrero, al frente de la ONG Caídos del cielo, que trabaja con personas sin hogar y otros grupos en riesgo de exclusión social, como los refugiados e inmigrantes en situación irregular; la compañía TransFORMAS – Artes escénicas y Transformación –, creada en 2004 en Barcelona por Eva García y otros profesionales del teatro que trabajan con técnicas del Teatro del Oprimido y el teatro foro de Augusto Boal; o el Colectivo Lisarco, asociación de profesionales de diferentes disciplinas artísticas, formada en 2006, que apuesta por la diversidad y la inclusión.⁶

2. “Y los jóvenes fueron al teatro”: el proyecto de teatro comunitario de La Nave⁷

La Nave es un programa artístico multidisciplinar para jóvenes del Teatro Calderón de Valladolid iniciado en octubre de 2014 (“El proyecto”, 2014). Hasta el momento, cuenta con cuatro ediciones. Cada año se seleccionan jóvenes de entre 16 y 26 años interesados en explorar sus capacidades y habilidades artísticas en ámbitos como la escritura, los lenguajes audiovisuales, el diseño, la pintura, la composición musical, el canto, la

⁶ Véase García-Manso (2018) para una profundización en otros proyectos escénicos concretos como *Harragas* (2006), de Marina Bollain, y *La casa de Bernarda Alba* (2009), en la versión dirigida por Pepa Gamboa con un grupo de mujeres de etnia gitana del poblado chabolista de El Vacie.

⁷ “Y los jóvenes fueron al teatro” es el titular de un artículo de Raquel Vidales sobre La Nave y *Fuegos* publicado en *El País*.

danza y la interpretación.⁸ El objetivo del programa es doble; por una parte, pretende promocionar el talento artístico y creador de sus participantes y, por otra, generar nuevos públicos atrayendo a los jóvenes al teatro y situándolos en un contexto privilegiado para conocer la programación cultural de su ciudad y asistir a ensayos, espectáculos, clases y talleres:

La Nave es un espacio de encuentro e integración de las artes escénicas con otras disciplinas artísticas, donde catalizar las inquietudes expresivas. Un lugar donde proponer alternativas a los modos convencionales del pensamiento y acción escénica... Un laboratorio en el que es posible trabajar con profesionales que coordinan los procesos de creación en sus diferentes etapas, poniendo a disposición el entorno físico, técnico y profesional del Teatro Calderón, en Valladolid. (“Green-Eyed Monster”, 2016)

Los participantes del proyecto, autodenominados “Navegantes”, trabajan en la elaboración de propuestas artísticas en sus diversas disciplinas en torno a un tema concreto. El proceso creativo culmina con la representación pública de una obra teatral. Los Navegantes son apoyados a lo largo del proceso por un grupo de artistas profesionales. Los coordinadores artísticos son Nina Reglero (dirección escénica) y Carlos Nuevo (espacio escénico y coordinación de audiovisuales y diseño).⁹ Paulatinamente, el proyecto ha ido incorporando a más profesionales de las artes escénicas, como la figurinista Ana Garay y los coreógrafos Manuela Barrero (2015 hasta el presente) y Chevy Muraday (2015-2016). En las dos últimas ediciones, además, han contado con la colaboración de una dramaturga para recabar los materiales e ideas de los Navegantes y componer un texto dramático para la puesta en escena. Hasta el momento las autoras involucradas han sido Lola Blasco y María Velasco.

En una charla impartida en los Encuentros Te Veo 2017, Nina Reglero definía el trabajo de La Nave como un proceso investigador. En lo

⁸ En la primera edición de 2014 se seleccionaron 45 jóvenes (“El proyecto”, 2014), mientras que en 2017 Nina Reglero hablaba de hasta 80 participantes (TEVEO Asociación).

⁹ Ambos integrantes de la compañía Rayuela Producciones Teatrales.

que respecta al proceso creativo, explicaba que son los propios Navegantes quienes “de forma gradual, [...] generan sus contenidos, ellos generan su música, generan sus textos, generan sus coreografías, los audiovisuales, y a partir de ahí entramos los profesionales para darles un soporte profesional y hemos llegado a hacer montajes profesionales, incluso con actores profesionales mezclados con los chicos, pero son ellos mismos los que están en escena” (TEVEO Asociación, 2017: 01:00-01:24). Así pues, se puede observar que la metodología de trabajo que utilizan sigue las pautas de un teatro comunitario realizado por la propia comunidad —o, en la conceptualización de Cohen-Cruz, basado en la comunidad—, en la que los artistas profesionales adoptan el rol de facilitadores.

Hasta el momento se han presentado los siguientes espectáculos al público: *Palabras cruzadas* (2015), *Metamorfosis* (2015), *Green-Eyed Monster* (2016), *Fuegos* (2017), *Cenizas* (2017) y *Ágora* (2018).¹⁰ *Palabras cruzadas* consistió en una escenificación de textos creados por los Navegantes centrados en la influencia de las redes sociales sobre los comportamientos y la forma de relacionarse de los jóvenes. Con *Metamorfosis* plantearon una lectura escénica transversal de *La metamorfosis* de Kafka, tomando como hilo conductor “los permanentes cambios a los que se enfrenta la juventud desde la primera adolescencia hasta la estabilidad de su desarrollo como adulto” (“Metamorfosis”, 2015). En *Green-Eyed Monster* indagaron en el tema de la violencia de género tomando como punto de partida el *Otelo* de Shakespeare. Para este montaje, contaron con cinco actores profesionales —Javier Prieto, Alba Pérez, Álvaro Vázquez, María Prado y José Francisco Ramos—, quienes interpretaron a los personajes principales de la tragedia de Shakespeare (“Green-Eyed Monster”, 2016). En *Fuegos* investigaron sobre los éxodos de ayer y hoy y contaron con el apoyo dramático de Lola Blasco, una autora que desde sus primeros textos le ha prestado una especial atención a esta temática. Aquellos trabajos que no fueron incorporados en el montaje final de *Fuegos* se mostraron en *Cenizas*. Por último, en *Ágora* trabajaron sobre la responsabilidad co-

¹⁰ Tras la finalización de este artículo se anunció el estreno de *Morlockland* (LAVA-Laboratorio de las Artes de Valladolid, 14-05-2019), montaje que Los Navegantes han preparado en la temporada 2018-2019.

munitaria en la era de internet y contaron con la autora María Velasco para la creación del texto final.

Tras el éxito del programa, en 2017 se puso en marcha La Nave senior, en este caso dirigida a “Navegantes” mayores de 65 años con la finalidad de “compartir un tiempo común de encuentro e integración a través de las artes escénicas con otras expresiones artísticas, un lugar donde fomentar la participación, las relaciones interpersonales y las inquietudes artísticas” (“La Nave senior”). Los coordinadores artísticos de este proyecto son Félix Fradejas y Marta Ruiz de Viñaspre, ambos procedentes de la compañía Ghetto 13/26. Otro proyecto hermano es La Nave del Teatro Sánchez Aguilar de Guayaquil, en Ecuador. Nina Reglero y Carlos Nuevo trabajaron allí en agosto de 2018 con la misma metodología que en Valladolid. Con esta iniciativa, se pretende fomentar el intercambio artístico y la interacción entre los jóvenes de ambos países (“La Nave”, 2018).

Entre las iniciativas afines generadas en otros teatros públicos destacan dos programas recientes del Conde Duque de Madrid. En junio de 2018 dio comienzo el laboratorio “Aves Migratorias de Madrid”, dirigido a jóvenes de entre 18 y 25 años interesados en la creación escénica y con cualquier tipo de formación. Acompañaron a los 16 jóvenes seleccionados en su proceso creativo los artistas de Sleepwalk Collective. El laboratorio cuenta con un enfoque transdisciplinar que integra teatro, danza, performance y cine (“Aves Migratorias”). También en 2018 se puso en marcha “Generación Global”, un proyecto de teatro comunitario dirigido a jóvenes de “entre 14 y 18 años de distintos orígenes, con especial atención hacia personas migrantes, refugiadas y refugiados”. Las mediadoras son Lucía Miranda, Marina Santo y Belén Santa-Olalla y el coordinador es Nacho Bilbao (“Generación Global”).

3. *Fuegos*, de Lola Blasco y los Navegantes: la búsqueda de un lenguaje común, las formas del testimonio y el documento

El montaje de *Fuegos* se estrenó el 27 de mayo de 2017 en la Cúpula del Milenio (Valladolid), durante el Festival Internacional de Teatro y

Artes de Calle (TAC).¹¹ Posteriormente sería llevado a escena en el Teatro Calderón, para lo cual tuvo que adaptarse al nuevo espacio, más reducido y con la estructura convencional a la italiana. El texto dramático de Lola Blasco, publicado en 2017, lleva el subtítulo *El hígado de Prometeo* y se estructura en tres capítulos compuestos, respectivamente, de cinco, tres y una escena. La redacción del texto se llevó a cabo al mismo tiempo en que Los Navegantes trabajaban en sus propuestas. En la nota inicial al texto dramático —“Aviso a los navegantes”—, la autora aclara que se trata de una obra escrita en diálogo con los participantes de La Nave y destaca en concreto “el trabajo de Noelia Toribio, que inspiró la escena ‘Europa se sienta de Espaldas’ y de Lorenzo Asensio cuyo poema ‘a (dolescente)’ ha sido publicado íntegro con el texto” (Blasco, 2017: 5). Por último, Blasco menciona el testimonio de Marah Rayan, colaboradora especial de La Nave que transmitió a los participantes y a la autora su experiencia vital como refugiada palestina en Siria durante el conflicto. Rayan, además, participó en la puesta en escena dando voz a su propio testimonio, que conforma la última escena de la obra.

La Tesis Fin de Máster y el documental *Una travesía en La Nave* de Sandra García Pindado (2017a, 2017b), una de las Navegantes, ofrecen información acerca del proceso creativo de *Fuegos*. Todos los profesionales mencionados más arriba —Nina Reglero, Carlos Nuevo, Manuela Barrero, Ana Garay y Lola Blasco— participaron en sesiones de trabajo con los Navegantes, organizadas generalmente en grupos más pequeños, encargados de ir desarrollando distintas propuestas artísticas. En la parte final del proceso contaron también con la colaboración de Marah Rayan y de algunos de los integrantes de la Nave Senior, que participarían también en el montaje, declamando los cuentos de la escena II del capítulo II (“Cuentos para ancianos, cuentos como refugios”). En la puesta en escena se combinaron las distintas artes exploradas en el proyecto: música en directo con composiciones de los Navegantes, coreografía y movimiento escénico, dibujo, fotografía, vestuario, utilería, uso de recursos audiovisuales, etc. Durante el espectáculo, todos los Navegantes permanecían en escena.

¹¹ En el marco de dicho festival el espectáculo fue galardonado con el Premio Estación Norte TAC 2017.

La participación de Lola Blasco en el proyecto contribuyó, sin duda, a darle una mayor visibilidad al montaje, dada la destacada proyección de la autora en la escena española contemporánea.¹² El tema del éxodo se halla muy presente en su obra. Alusiones a diferentes tipos de exilios, migraciones, deportaciones, desplazamientos y encuentros con el Otro aparecen en textos como *Los hijos de las nubes* (2012), *En defensa (Un concierto de despedida)* (2014), *María Zambrano* (2014), *La confesión del Quijote* (2015), *¡Teme a tu vecino como a ti mismo!* (2016), *La armonía del silencio* (2016) y *Siglo mío, bestia mía* (2017). El texto de *Fuegos* ha sido publicado, de hecho, junto con *En defensa (Un concierto de despedida)*, una obra en la que la reflexión sobre el exilio ocupa un lugar central (Blasco, 2017). Me interesa aludir brevemente a este texto,¹³ dado que en él se vierten reflexiones de la autora sobre su poética. *En defensa* fue presentada como lectura dramatizada en 2011 en la Sala Cuarta Pared y parte del texto—*Un concierto de despedida*— se publicó en 2012 en la revista *Acotaciones*. La obra se enmarca en plena crisis económica, en la época del Movimiento 15M y de la emigración de jóvenes españoles al extranjero en busca de empleo. Esta realidad acuciante dialoga con una serie de antecedentes históricos y literarios, como la *Odisea* de Homero, la elección de Sócrates —tomar cicuta o exiliarse—, las *Tristes* de Ovidio y el

¹² Lola Blasco (Alicante, 1983), autora formada en la RESAD y galardonada en 2016 con el Premio Nacional de Literatura Dramática, disfruta en la actualidad de una beca en el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid, donde realizó un Máster en Humanidades. En 2009, Blasco funda Abiosis Teatro y estrena su primera obra, *Foto finis*. Desde entonces, ha publicado y estrenado numerosas obras dramáticas, algunas de las cuales han sido dirigidas e interpretadas por ella misma, como la reciente *Música y mal* (El Pavón Teatro Kamikaze, Madrid, 23-05-2018). Su participación en prestigiosos programas de promoción de las artes escénicas ha contribuido a visibilizar su obra: Espacio Teatro Contemporáneo (ETC) de la Sala Cuarta Pared, la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, el Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del INAEM y Escritos en la Escena del Centro Dramático Nacional. Para un acercamiento a las características de la última generación de autores y autoras dramáticos en España pueden consultarse los estudios de Checa Puerta (2012b), Pérez Rasilla (2012), Gutiérrez Carbajo (2014) y el volumen editado por Romera Castillo (2014), entre otros.

¹³ Un análisis más pormenorizado de *En defensa* se encuentra en Checa Puerta (2017) y Jódar Peinado (2017).

exilio republicano español de 1939. Al mismo tiempo, *En defensa* —el título completo de la obra en su primera versión era: *En defensa de un teatro político revolucionario*—, constituía toda una declaración de intenciones por parte de Blasco. En el prólogo, titulado “Diálogo para un teatro político revolucionario”, la autora presenta un diálogo socrático ficticio entre Lola Blasco y Alfonso Sastre. Partiendo del *Diálogo para un teatro vertebral* (2002) de Sastre, Blasco defiende un teatro que se compromete con la realidad trascendiéndola a través del uso del mito y de la metáfora. El personaje de Alfonso Sastre, tanto en *Diálogo para un teatro vertebral* como en *En defensa*, afirma: “Las metáforas nos ayudan, mediante la autonomía del nivel poético al desvelamiento de la realidad, a ese desvelamiento... que es la verdad” (Sastre, 2002: 10; Blasco, 2017: 74). Es posible leer el teatro de Blasco a la luz de estas palabras, un teatro que se compromete con la realidad y la refleja a través de una indagación en cuestiones transcendentales, irresueltas —el éxodo, el mal, la responsabilidad, la culpa...—, construidas sobre mitos, arquetipos, símbolos y otras imágenes y referencias a la tradición cultural, el cine y la música. Esa tradición cultural se convierte en una forma de “lenguaje común” que le permite proponer al público un teatro político que se posiciona ante la realidad (Blasco, 2016: 44):

L.B.: Estoy buscando un tema común.

A.S.: ¿Un tema común?

L.B.: Un lenguaje común, por ejemplo entre usted y yo. Algo de lo que podamos hablar y nos entendamos. Una vía de acceso para el entendimiento entre usted y yo.

A.S.: ¿Para que nos entendamos?

L.B.: No solo usted y yo. Busco una imagen. Como la de Ulises. Una imagen que puede asumir mi generación y la anterior, y la anterior. Mi generación, y la siguiente y la siguiente.

A.S.: Un mito.

L.B.: Sí, eso es, un mito. (Blasco, 2017: 76)

De manera similar, sus obras se sirven de la Historia —especialmente la Historia del siglo XX— como medio para reflexionar sobre los conflictos del presente. En una entrevista realizada por Francisco Gutiérrez Carbajo para la antología *Dramaturgas del siglo XXI*, Blasco afirmaba

que, en el teatro, los “hechos históricos suelen reflejarse como símbolos del afán de dar cuenta de la realidad concreta” (2014: 141). En efecto, en el teatro actual la dramatización de la Historia no tiene como fin “informar al público acerca de lo ocurrido en el pasado, sino, más bien, confrontar al público con ese pasado, un pasado que necesariamente tiene *algo que decir* a las sociedades del presente” (García-Manso, 2013: 41). En este sentido, también la Historia puede verse como un lenguaje común con el que tomar posiciones políticas.

El texto dramático de *Fuegos (o el hígado de Prometeo)* propone una exploración del tema del éxodo y la xenofobia a través de distintas escenas que dialogan con la tradición cultural y la historia. Aunque no existe una trama y se juega con diversos lenguajes expresivos, las escenas se conectan entre sí temáticamente y a través de la repetición de imágenes y referencias a los éxodos del presente y el pasado —el exilio republicano español, el Holocausto, la emigración de jóvenes españoles, la inmigración en España y los refugiados de la guerra de Siria—, la recurrencia de referencias mitológicas —el ave fénix, el mito de Prometeo—, y las referencias a la actualidad —noticias de prensa y fotografías de alto impacto, el racismo y la islamofobia, los mensajes de odio de figuras como Trump, etc.— Se repite en la obra la idea de la “reactualización” o *retrofitting* a la que se ve sometida la Historia, que, como le ocurre al ave fénix y al hígado de Prometeo, está condenada a repetirse de manera similar, aunque con nuevas técnicas generadas para el horror. Asimismo, se denuncia la progresiva insensibilización de la sociedad ante la violencia y la manipulación de la información en los medios de comunicación.

Como en otros textos dramáticos de Lola Blasco (Jódar Peinado, 2017: 120-122), destaca en *Fuegos* la dimensión metateatral, que se pone en evidencia desde la primera escena, donde se discurre sobre el carácter siniestro —en el sentido freudiano de lo *unheimlich*— del espacio donde la obra fue estrenada, la Cúpula del Milenio, y se hace referencia al grupo de jóvenes que la pone en escena —“Así que estamos aquí, / en La Plaza del Milenio... / en La Cúpula del Milenio... / un grupo de Millenials...” (Blasco, 2017: 21). La voz en primera persona de los jóvenes se manifiesta de manera constante en discursos que apelan directamente al público y hacen

referencia al presente, sirviéndose para ello de lenguajes expresivos actuales. Por otro lado, el texto dramático aparece presentado en verso libre, con un predominio de repeticiones y estructuras sintácticas iterativas que contribuyen a dar una sonoridad poética a la palabra. A estos recursos se les suma, como ha analizado Checa Puerta, el “discurso paremiológico y la intertextualidad” (2012a: 14), que le otorgan un “carácter poético-conceptual” a un lenguaje dramático que, junto con las referencias a la tradición cultural, la Historia y el lenguaje coloquial juvenil asociado a las nuevas tecnologías, consigue “evocar variados tipos de resonancia” (*ibidem* 15).¹⁴

Para abordar estas temáticas relativas a la Historia y la realidad circundante, se recurre en *Fuegos* al testimonio y el documento.¹⁵ Tal y como señala Peris Blanes, lo testimonial se asocia con textos y discursos no institucionalizados que denuncian o dan visibilidad a conflictos y acontecimientos históricos, vistos desde la perspectiva de las comunidades subalternas. En este sentido, lo testimonial tiene un componente político insoslayable:

No hay, desde luego, una definición totalmente satisfactoria de lo testimonial, pero el modo en que se ha usado en las últimas décadas permite localizar tres líneas de sentido básicas a las que ha sido asociado. En primer lugar, la representación de un acontecimiento o proceso violento (político o no) realmente ocurrido, del cual el texto desea dar cuenta y, en la mayoría de los casos, denunciar, hacer visible o construir su memoria. En segundo lugar, la presencia de una voz subjetiva que garantiza la veracidad de lo ocurrido, y que vincula la narración del acontecimiento con su circunstancia y su punto de vista. En tercer lugar,

¹⁴ Por ejemplo, frases hechas como “la mierda esa del *ojo por ojo*” (Blasco, 2017: 20), “de aquellos fangos estos lodos” (53); y lemas popularizados a través de los medios de comunicación y las redes sociales: “¡REFUGEES WELCOME!” (26), “*haters gonna hate*” (41).

¹⁵ Ambos son recursos frecuentes en el teatro español actual, especialmente cuando se abordan temáticas históricas. Entre la cuantiosa bibliografía, cabe mencionar esfuerzos colectivos recientes como los de los volúmenes editados por Enrile (2016), Romera Castillo (2017) y el presente número monográfico de *Revista de Escritoras Ibéricas*.

la construcción de una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente. En ese sentido, muchos de los analistas culturales han vinculado la emergencia de la literatura testimonial a la búsqueda de canales nuevos de expresión para las comunidades subalternas. (Peris Blanes, 2014: 10-11)

Entre dichos analistas culturales, cabe citar a Beverley (2004: 2), quien considera el testimonio como el género literario de las comunidades oprimidas. Aquellas personas que habían sido tradicionalmente objeto del discurso, pero no sujeto (Spivak, 1988), se convierten en transmisoras de su propio testimonio. Esta es una característica relevante en lo que respecta al teatro comunitario, pues, como se ha señalado, es una modalidad proclive a fomentar la autorrepresentación y la agencia cultural de personas que no se dedican al teatro de forma profesional, pero cuyas vidas y experiencias se convierten en materia dramática y son interpretadas por ellas mismas. Así pues, podemos diferenciar la existencia de dos formas de testimonio en *Fuegos*. En primer lugar, se halla el testimonio como experiencia vital susceptible de ser transmitida oralmente. Este tipo de testimonio aparece representado en el capítulo III del texto dramático, a través del monólogo de Marah Rayan. El testimonio de Rayan cumple con las características principales del género testimonial. Aparece la voz subjetiva, una voz en primera persona que se presenta a sí misma, revela su identidad real e incide en su nombre, a modo de estribillo, en varios momentos del monólogo:

Perdón, perdón...
todavía no me he presentado,
me llamo Marah Rayan [...]. (Blasco, 2017: 58)

Me llamo Marah Rayan
y soy apátrida.
Nací en Jordania,
me crié en Siria,
y soy de origen palestino.
A mí me gusta decir que soy del mundo
solo que el mundo no lo sabe
o no quiere saberlo. (60)

Me llamo Marah Rayan
soy apátrida
y un águila me pica el hígado cada día,
como a Prometeo
pero este vuelve a crecer... (65)

Me llamo Marah Rayan
y soy apátrida. (66)

Este “yo” habla de un acontecimiento o proceso violento que desea visibilizar y denunciar. Cuenta su historia, que es también la historia de muchos otros, tal y como indica en la siguiente cita, e interpela de forma directa a un “vosotros” —el público lector/espectador— (Beverley, 2004: 1-2): “El conocimiento duele pero siempre es mejor / que el silencio. / Yo solo aspiro a contar mi historia. / La de mi familia. / La de mi pueblo. / Aspiro a iluminar, / a poner voz, / a todos aquellos que, / como yo, / se sintieron morir cada noche, / y cada mañana resucitaron” (Blasco, 2017: 66). Además, su testimonio adopta la dimensión transgresora que destaca Peris Blanes en su definición, al ofrecer “una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente” (2014: 11). De ahí que una parte del monólogo de Rayan se dirija a criticar estereotipos y prejuicios en torno a los refugiados vertidos en los medios de comunicación:

¡Musulmanes!
¡Terroristas!
¡Destrozan la economía!
Eso dicen de nosotros,
los medios de comunicación.
Los medios de comunicación son peores que las bombas,
los medios de comunicación
son las peores armas. (Blasco, 2017: 65)

En segundo lugar, el teatro —y especialmente el teatro comunitario— ofrece la posibilidad de corporeizar el testimonio a través de sus protagonistas, de transmitirlo a través de los propios sujetos de enunciación. El hecho de que sea la propia Rayan quien cuente su historia sobre

el escenario, sin que medie la interpretación de un actor, la convierte en sujeto de su propia representación, al tiempo que le permite actuar contra las representaciones perversas que ofrecen los medios de comunicación sobre los refugiados. Aquí entra en juego lo que Cornago ha identificado como “actor testigo” al analizar el trabajo de autores contemporáneos como Angélica Liddell, que adoptan un tono confesional en sus obras: “el testigo es en primer lugar un cuerpo-confesión, lo que nos interesa es su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejaron en su cuerpo” (2012: 59-60). En el caso del teatro comunitario, hay un testimonio que se desprende de la presencia escénica de los miembros de la comunidad, esos intérpretes no profesionales que no son sujetos habituales del discurso artístico. Su cuerpo es portador de información identitaria —edad, sexo, género, clase social, nacionalidad, etnia, religión, orientación sexual, etc.— En este sentido, llama la atención que en muchos montajes de teatro comunitario —como *Fuegos* o, por ejemplo, la adaptación de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Pepa Gamboa—, los intérpretes aparecen caracterizados con un vestuario que podría ser el mismo que llevan en su vida cotidiana. El público percibe a los miembros de la comunidad como tales y no solo como personajes dramáticos. En el caso de *Fuegos*, el público es capaz de identificar sobre la escena a los Navegantes —un grupo de jóvenes, en su mayoría estudiantes residentes en Valladolid—, acompañados de un grupo de Navegantes senior —mayores de 65 años, también residentes de la misma ciudad—, y de Marah Rayan, quien se identifica a sí misma como refugiada.

El documento, por su parte, aparece integrado en el espectáculo a través de la alusión a noticias de prensa recientes, fotografías de acontecimientos históricos e, incluso, declaraciones tristemente famosas de Donald Trump. Según la definición propuesta por Youker:

A document is a media object that is presented as a record of a fact or as a privileged representation of an absent person or a past event. A document is a representation that certifies for us that something happened [...] or that someone or something that is not currently present actually exists somewhere else. A document takes the place of actual people or events that cannot

be apprehended directly by the senses. It certifies a particular account of the past, or it is authorized to represent the memory or the will of a specific person. (Youker, 2018: 2)

En este sentido, los documentos en una obra de teatro como *Fuegos*, todos ellos relacionados con los éxodos históricos, los movimientos migratorios del presente y la manera en que se tratan estos acontecimientos en los medios de comunicación, confrontan al público espectador con los hechos y lo invitan a reflexionar críticamente sobre ellos. En las escenas “Europa se sienta de espaldas” y “Pies de fotos para paisajes de cuerpos” (escenas II y III del capítulo I), que incluyen titulares de prensa y fotografías históricas, la concatenación de las diversas muestras documentales se realiza con el fin de provocar un impacto (est)ético en el público: en el primer caso, para mostrar la xenofobia y el racismo que impera en el tratamiento de las noticias sobre la inmigración y los refugiados y, en el segundo caso, para revelar los paralelismos siniestros que se producen entre pasado y presente y la repetición cíclica de la Historia. En ambos casos, sin embargo, el documento aparece insertado dentro de un discurso que modula la lectura que se debe hacer del mismo, como se puede observar en el siguiente fragmento de “Europa se sienta de espaldas”:

“Las violaciones comenzaron mucho antes, en los albergues”
 “Somos el mayor burdel de Múnich”
 Dice un trabajador de Bayernkaserne,
 una antigua base militar
 reconvertida, ahora,
 en campo de refugiados.
 “El mayor burdel de Múnich”
 ¿Por qué hablan de burdel y no de mafia?
 ¿Por qué tratan de negocio...
 las agresiones?
 Entonces, entiendo...
 que si hay algo peor que ser mujer en este mundo...
 eso es ser mujer, extranjera y pobre. (Blasco, 2017: 27-28)

Además de los intertextos documentales, se integran numerosas referencias culturales que pretenden lograr ese “lenguaje común” defendi-

do por Lola Blasco. Entre ellas, destacan los mitos del ave fénix y Prometeo, con los que se simboliza la resiliencia de los refugiados, los migrantes e incluso los adolescentes, pero también el carácter cíclico de la Historia; la novela *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad;¹⁶ películas como *El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin,¹⁷ *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, basada en la novela de Conrad, y *American History X* (1998), de Tony Kaye;¹⁸ y composiciones musicales como *La cabalgata de las Walkirias*, de Richard Wagner, mencionada por su utilización en la escena del bombardeo de *Apocalypse Now*. El uso de las referencias al ave fénix y Prometeo como hilo conductor a lo largo del drama cumple una de las funciones del mito en el teatro contemporáneo: “suscitar la reflexión y el planteamiento de una nueva visión sobre los hechos culturales y, en última instancia, sobre los políticos y sociales” (Vilches-de Frutos, 1983: 184). Ambos mitos se conectan con “el registro de lo ígneo” (Conte, 2017: 13), al que remite el título de la obra, y se van enlazando, a su vez, con otras referencias culturales “como si se tratara de una navegación en red, en un entramado intertextual que actúa como principio generador de la escritura” (14).

¹⁶ Tanto *El corazón de las tinieblas*, como *Apocalypse Now* y la famosa secuencia en la que suena *La Cabalgata de las Walkirias* aparecen en el monólogo de la escena IV del Capítulo I, en el que el protagonista habla sobre el miedo que sintió cuando se vio solo en un vagón de cercanías con un chico musulmán con “*jellaba negra*” y mochila que iba rezando (Blasco, 2017: 33): “Ninguno de los libros que he leído me quita el miedo, pienso... / las matanzas se perpetúan por las ideas de las naciones bien educadas... / pienso, / ¡El horror! ¡El horror! / Al fondo el fuego... el fuego... el fuego... / De fondo... Wagner” (*ibidem*: 35).

¹⁷ La evocación de la película de Chaplin lleva a la protagonista de la escena I del capítulo II a imaginar “a Trump jugando con el globo, jugando... / hasta que lo pincha” (Blasco, 2017: 45).

¹⁸ La referencia a *American History X* aparece en la escena I del capítulo II (“El águila y la bandera”), cuando la protagonista de la escena se refiere a una de las secuencias más brutales de la película y narra la historia de su acercamiento y posterior distanciamiento de un grupo de neonazis. Se produce, por tanto, un interesante paralelismo entre la evolución psicológica de la joven de esta escena de *Fuegos* y la del protagonista de *American History X*, quien experimenta un proceso similar de concienciación.

En lo que respecta a los lenguajes expresivos, destaca la incorporación de códigos ligados a las redes sociales e internet, como el *hashtag*.¹⁹ En la ya mencionada escena III del capítulo I, titulada “Pies de fotos para paisajes de cuerpos” (Blasco, 2017: 31-32), se utilizan *hashtags* para calificar fotografías históricas de la Guerra Civil, el exilio republicano de 1939, la II Guerra Mundial, los campos de concentración, la guerra de Vietnam y la guerra de Siria, entre otros. El carácter telegráfico y esquemático de los *hashtags*, banal y frívolo, contrasta con el contenido grave de las imágenes. En algunos casos, se usan para describir objetivamente las imágenes, en otros, para invitar a realizar una lectura crítica y política de las imágenes, recurriendo en ocasiones al humor negro y lo grotesco. Por ejemplo, *#picoftheday*, uno de los *hashtags* de uso más frecuente en las redes, se convierte en *#picofthedeath* para calificar la fotografía “Muerte de un miliciano” de Robert Capa; mientras que, en una fotografía en la que soldados japoneses aparecen haciendo prácticas de tiro contra prisioneros aliados, se introduce el *hashtag* *#vintagephoto* y *#deporte*, generando un siniestro contraste. Además, el propio orden en el que suceden las imágenes traza paralelismos que invitan al espectador a reflexionar sobre las consecuencias de la violencia y el horror ayer y hoy, en España y en otros lugares del mundo, como se puede observar en los siguientes ejemplos:

HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS, APRESADOS TRAS UNA VALLA, SIN COMIDA Y SIN AGUA. ESCAPAN DE UNA DICTADURA.
#Algeres1939 #guerracivilespañola #Francia

HOMBRES, MUJERES Y NIÑOS, APRESADOS TRAS UNA VALLA, SIN COMIDA Y SIN AGUA. ESCAPAN DE UNA DICTADURA.
#Lesbos #guerracivilsiria #Grecia #estápasando
[...]

¹⁹ El *hashtag* se usa en las redes sociales para crear palabras clave o etiquetas susceptibles de identificar y agrupar distintos elementos en torno al tema o la idea condensada en el *hashtag*. El *hashtag* aparece siempre precedido de una almohadilla y suele estar conformado por una o varias palabras escritas sin espacios. Se usa con frecuencia en plataformas como Twitter, Instagram o Facebook, tanto por parte de usuarios como de empresas e instituciones.

UN GRUPO DE PRISIONEROS ALEMANES ES OBLIGADO A VER IMÁGENES DEL HORROR DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN NAZI. ALGUNOS SE TAPAN LOS OJOS CON LAS MANOS. OTROS PRESTAN ATENCIÓN...

#emoticonodelostresmonitos²⁰

CUARENTA Y CINCO CEREBROS Y UN CORAZÓN CONSERVADOS EN LA FOSA COMÚN DE LA PEDRAJA. ALGUNOS TODAVÍA CON EL PROYECTIL DENTRO.

#Burgos #fosascomunes #spainisdifferent #españolesrepubli-
canos #españolesporelmundo #emoticonodelostresmonitos
#lasideasnomueren. (Blasco, 2017: 31-32)

El uso del *hashtag* en esta escena, como lenguaje expresivo con una finalidad crítica y una modulación irónica, resulta de gran originalidad y contrasta con otros usos de índole realista que se han podido ver en propuestas teatrales recientes, como el planteado por Nando López ya desde el título de su obra dramática *#malditos16* (2017), en la que se aborda el tema del suicidio adolescente y la importancia de la comunicación como medida preventiva. En conexión también con el lenguaje coloquial juvenil se halla la frase “*haters gonna hate*”, muy vinculada al uso de las redes sociales, que se repite en la escena I del capítulo II a modo de estribillo.

Otro lenguaje expresivo actual utilizado en *Fuegos* es el rap, que, como ya fue mencionado, configura el “Poem(a) doléscente” compuesto por el Navegante Lorenzo Asensio (capítulo II, escena II). Dicho “poema para rapsodia” (Blasco, 2017: 55) alude a algunos de los referentes de la obra, como el mito del Prometeo y el ave fénix, y encadena imágenes asociadas al fuego y la combustión, que conectan con el momento liminal, de transición, que supone la adolescencia. El rap es, además, una forma musical que Lola Blasco había explorado en obras previas como *Pieza paisaje en un prólogo y un acto* y *En defensa (Un concierto de despedida)*. Como ana-

²⁰ #emoticonodelostresmonitos se refiere a tres emoticonos que representan los rostros de tres monos, uno se tapa los ojos, otro se tapa los oídos, y el tercero se tapa la boca. Representan el proverbio: “no veas lo malvado, no escuches lo malvado, no digas con maldad” (Miralles, 2017). En la obra, esta idea se manifiesta en varios momentos de forma crítica, como llamada a la responsabilidad civil.

liza Checa Puerta, en el rap “prevalecen la primera persona, la feroz crítica del *parresias* y la estructura circular del ditirambo griego” (2012b: 363), unas características que la propia Blasco declara haber tenido en mente en sus propuestas dramáticas:

Si convertí al coro en un coro de *rap* fue porque me pareció que era equivalente. Yo pensé en el coro griego, y en cómo cantaba las injusticias de su época y me pregunté, ¿quién hace eso hoy día? Y la respuesta fue: el rapero. No en vano la palabra *rap* proviene de rapsoda. El rapero es el poeta de la calle, del pueblo, un poeta que canta las injusticias contemporáneas que todos conocemos. El rapero no descubre nada nuevo, simplemente enuncia lo que todos sienten para compartir el dolor. Y así fue cómo el *rap* o el *spoken word* empezaron a aparecer dentro de mis obras, casi como testimonio del desastre, emulando el “Yo lo vi” de Goya. (Blasco, 2016: 47)

Como es sabido, una de las funciones principales del coro trágico consistía en expresar los sentimientos del público, es decir, de la comunidad (Vernant/ Vidal-Naquet, 1987: 26-27). En consonancia con esto, en el montaje de la obra hubo textos declamados por Los Navegantes a modo de coro —como la escena I del capítulo I, en la que una *voz en off* mecanizada, actuando como un despersonalizado corifeo, era replicada por todos los intérpretes en escena, mientras se movían por el escenario— o en las que dos actrices pronunciaban el mismo texto, la segunda de ellas a modo de eco —como ocurría en la escena I del capítulo II, “Odio por odio” —. Estos aspectos del montaje, unidos al hecho de que los Navegantes se hallan en todo momento presentes en la escena, contribuyen a potenciar la dimensión colectiva, comunitaria, de la propuesta escénica.

Conclusiones

El teatro comunitario permite a sus practicantes convertirse en sujetos del discurso artístico y, como defiende Erven, expresar sus preocupaciones de forma colectiva y democrática, con el apoyo de profesionales de la escena. Un buen ejemplo de esta dinámica se halla en “La Nave” del

Teatro Calderón, un proyecto dirigido por Nina Reglero y Carlos Nuevo para jóvenes de 16 a 26 años con inquietudes artísticas diversas que trabajan a lo largo de la temporada para generar un montaje escénico multidisciplinar. En el caso de *Fuegos* (2017), los Navegantes llevaron a cabo una investigación en torno a los éxodos, trabajando en grupos en propuestas que partían de distintas disciplinas artísticas, con el apoyo de profesionales como Nina Reglero (dirección escénica), Carlos Nuevo (espacio escénico, composición plástica y audiovisual), Manuela Barrero (coreografía) y Ana Garay (vestuario). Para la creación del texto dramático, contaron con la dramaturgia de Lola Blasco, quien escribió la obra teniendo en cuenta las inquietudes de los Navegantes e incorporando textos e ideas generados por ellos.

En la puesta en escena y el texto dramático, confluyen una serie de elementos —testimonio, documento, intertextos culturales y nuevos lenguajes expresivos— que instan al público a reflexionar críticamente sobre los éxodos históricos, las migraciones actuales y el miedo y odio al diferente que se transmite a través de los medios de comunicación. El espectáculo, como suele ocurrir con el teatro comunitario, pone en juego diversas formas de testimonio. En primer lugar, se incorpora el testimonio como experiencia vital a través del monólogo de Marah Rayan, joven refugiada de origen palestino que vivió parte de su vida en Siria y abandonó el país por la guerra y, que, además, es la encargada de transmitir su relato sobre la escena, fomentando así su autorrepresentación y subjetividad. En segundo lugar, la propia presencia de los distintos miembros de la comunidad en el escenario constituye una forma de testimonio. El público puede percibir a los intérpretes como sujetos agentes de su propio discurso artístico y como miembros de una comunidad, pues los Navegantes son la base del montaje y participan en todos los estadios del proceso creativo. En resumidas cuentas, a través de “La Nave” del Teatro Calderón de Valladolid no solo se está acercando el teatro a los jóvenes, sino que también se está acercando a los jóvenes al resto de la comunidad.

Recibido: 05/06/2019

Aceptado: 14/10/2019

Referencias bibliográficas

Abuín González, Anxo (2016), “Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso de teatro verbatim”, *Signa*, 25, pp. 273-296.

“Aves Migratorias de Madrid” (2018), *Conde Duque*, <<https://www.condeduquemadrid.es/labs/aves-migratorias-de-madrid>> [consulta: 26/02/2019]

Beverly, John (2004), *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis / London: U. of Minnesota Press.

Blasco, Lola (2016), “Sentido de los códigos musicales en la actualización del teatro político”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 41-59.

--- (2017), *Fuegos... (O el hígado de Prometeo). / En defensa... (Un concierto de despedida)*, Vigo: Ediciones Invasoras.

Checa Puerta, Julio E. (2012a), “Prólogo”, en Lola Blasco, *Proyecto Milgram*, Madrid: CDN, pp. 7-22.

--- (2012b), “Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 353-367.

--- (2017), “Conciertos de despedida: dramaturgas españolas frente al exilio juvenil”, en Catherine Flepp y Marie-Soledad Rodríguez (eds.), *Créations au féminin. Les dramaturges espagnoles d'aujourd'hui*, Paris: L'Harmattan, pp. 141-157.

Cohen-Cruz, Jan (2005): *Local Acts. Community-Based Performance in the United States*, New Brunswick / New Jersey / London: Rutgers University Press.

Conte, David (2017), “Anábasis: Lola Blasco y las metáforas de la resistencia”, en Lola Blasco, *Fuegos... (O el hígado de Prometeo). / En defensa... (Un concierto de despedida)*, Vigo: Ediciones Invasoras, pp. 7-16.

Cornago, Óscar (2012), “Alegorías de la actuación: el actor como testigo”, *Acotaciones*, 28, pp. 55-74.

“El Proyecto artístico de ‘La Nave’ despegua en el Calderón” (2014), *Europa Press*, 11 octubre, <<https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-proyecto-artistico-nave-despega-calderon-valladolid-45-jovenes-buscan-forma-talento-20141011123049.html>> [consulta: 26/02/2019].

Enrile, Juan Pedro, ed. (2016), *El teatro documento. Acotaciones*, 37.

Erven, Eugene van (2000), *Community theatre. Global perspectives*, London / New York: Routledge.

--- (2015a), “The Tension between Community and Art”, *RIDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20.3, pp. 407-410.

--- prol., (2015b), “Artes escénicas y comunidad”, *Abierto al Público. Artes Escénicas e Inclusión Social*, 4, pp. 46-75 <<https://www.redescena.net/descargas/proyectos/abiertoalpublico2015.pdf>> [consulta: 26/02/2019].

García-Manso, Luisa (2013), *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK.

--- (2018), “Teatro y diversidad: propuestas escénicas por la autorrepresentación y el empoderamiento”, en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 263-279.

García Pindado, Sandra (2017a), *Estudio de una propuesta de artes escénicas en el entramado del Teatro Calderón de Valladolid: La Nave 2016-2017* [Trabajo Fin de Máster], Valladolid: Universidad <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/25239>> [consulta: 26/02/2019].

--- (2017b), “Una travesía en La Nave” [documental grabado entre noviembre de 2016 y mayo de 2017], *Youtube*, 13 julio, <<https://www.youtube.com/watch?v=4Fc8S63XqnU>> [consulta: 26/02/2019].

Geer, Richard Owen (1993), “Of the People, By the People and For the People: The Field of Community Performance”, *High Performance*, 16.4, pp. 28-31.

“Generación Global” (2018), *Conde Duque*, <<https://www.condeduque-madrid.es/labs/generacion-global>> [consulta: 26/02/2019].

“Green-Eyed Monster. Un espectáculo de La Nave a partir de *Otelo* de William Shakespeare” [dossier de prensa] (2006), *La Nave*, <<http://lanave.tcalderon.com/index.php/green-eyed-monster/>> [consulta: 26/02/2019].

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2014), *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

Jódar Peinado, Pilar (2017), “En defensa y Canícula, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro”, *Feminismo/s*, 30, pp. 111-128.

Lambright, Anne (2013), “Dead Body Politics: Grupo Cultural Yuyachkani at Perú’s Truth Commission”, en Florian N. Becker, Paola S. Hernández y Brenda Werth (eds.), *Imagining Human Rights in Twenty-First-Century Theater. Global Perspectives*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 27-44.

“La Nave lleva al Calderón Ágora, un proyecto que habla de muros y gira sobre la deconstrucción hacia el contacto” (2018), *La Vanguardia*, 6 junio, <<https://www.lavanguardia.com/local/castilla-leon/20180606/444151918441/la-nave-lleva-al-calderon-agora-un-proyecto-que-habla-de-muros-y-gira-sobre-la-deconstruccion-hacia-el-contacto.html>>.

Miralles, Francesc (2017), “La enseñanza de los tres monos”, *El País Semanal*, 26 marzo, <https://elpais.com/elpais/2017/03/26/eps/1490483155_149048.html> [consulta: 26/02/2019].

Motos, Tomás (2015), “Modalidades del teatro aplicado”, en Tomás Motos y Domingo Ferrandis (eds.), *Teatro aplicado. Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*, Barcelona: Octaedro, pp. 35-65.

Ojeda, Alberto (2018), “Cambiar el teatro para cambiar la realidad”, *El Cultural*, 23 marzo, <<https://www.elcultural.com/revista/escenarios/Cambiar-el-teatro-para-cambiar-la-realidad/40828>> [consulta: 26/02/2019].

Pérez Rasilla, Eduardo (2012), “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”, *Don Galán*, 2, <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num2/pagina.php?vol=2&doc=1_6> [consulta: 26/02/2019].

Peris Blanes, Jaume (2014), “Literatura y testimonio: un debate”, *Puentes de Crítica Literaria y Cultural*, 1, pp. 10-17.

Prentki, Tim y Sheila Preston (2009), “Applied Theatre. An introduction”, en Tim Prentki y Sheila Preston (eds.), *The Applied Theatre Reader*, London / New York: Routledge, pp. 9-15.

Romera Castillo, José, ed. (2014), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid: Verbum.

--- ed. (2017), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum.

Sastre, Alfonso (2002), *Diálogo para un teatro vertebral*, Alfonso Sastre / Eva Forest, <<http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/dialogopara.pdf>> [consulta: 24/09/2019].

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), “Can the Subaltern Speak?”, en C. Nelson y L. Grossberg (comp.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke: Macmillan Education, pp. 271-313.

TEVEO Asociación (2017), “Nina Reglero y Carlos Nuevo en los Encuentros Te Veo 2017” [vídeo], *Youtube*, 24 noviembre, <<https://www.youtube.com/watch?v=irS2-POJZLc>> [consulta: 26/02/2019].

Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet (1987), *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. I*. Madrid: Taurus.

Vidales, Raquel (2017), “Y los jóvenes fueron al teatro”, *El País*, 25 mayo, <https://elpais.com/cultura/2017/05/24/actualidad/1495629688_996965.html> [consulta: 26/02/2019].

Vilches-de Frutos, Francisca (1983), “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo*, 17. 37-38, pp. 183-209.

Youker, Timothy (2018), *Documentary Vanguard in Modern Theatre*, London / New York: Routledge.

HORTUS CONCLUSUS

TRADICIÓN Y REESCRITURA EN LA POESÍA DE POSGUERRA DE CARMEN CONDE¹

RAQUEL FERNÁNDEZ MENÉNDEZ

Universidad de Oviedo
fmraquel@uniovi.es

RESUMEN: La obra de Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) escrita en el período de posguerra establece un profundo diálogo con el tópico del *locus amoenus* a través de uno de los espacios con los que frecuentemente aparece relacionado, el jardín u *hortus conclusus*, y de uno de sus elementos constitutivos, la flor. En algunos de los poemas pertenecientes a *Ansia de la gracia* (1945) e *Iluminada tierra* (1951), el jardín y el imaginario floral servirán para plantear modelos de identidad femenina que transgreden tanto la imagen pasiva de la mujer proyectada por la literatura patriarcal a través de los tópicos, como la impuesta por el proyecto identitario nacional del Régimen de Franco. En este artículo se elabora un marco teórico desde la teoría literaria feminista para el estudio de esta reescritura y se analizan algunos de los textos de Carmen Conde que son representativos de la misma.

PALABRAS CLAVE: Carmen Conde, poesía de autoría femenina, poesía española de posguerra, teoría literaria feminista.

¹Este artículo se enmarca en el Programa Severo Ochoa (referencia PA-17-PF-BP16126) de Ayudas predoctorales para la investigación y la docencia del Gobierno del Principado de Asturias.

HORTUS CONCLUSUS: Tradition and Rewriting in Carmen Conde's Poetry of the Post-War Period

ABSTRACT: The literary work of Carmen Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996) written during the post-war period carried out a profound dialogue about the topos of *locus amoenus* by means of one of the spaces to which it is frequently attributed, the garden or *hortus conclusus*, and through one of its main elements, the flower. In poems that appear in *Ansia de la gracia* (1945) and *Iluminada tierra* (1951), the garden and the floral imaginary serve to suggest models of female identity that transgress both the passive image of women portrayed by male authors and the national identity imposed on women by the Francoist regime. My article develops a theoretical framework from the perspective of feminist literary criticism in order to study this rewriting and analyzes texts by Conde that are representative of this rewriting.

KEY WORDS: Carmen Conde, women's poetry, Spanish postwar poetry, 20th Century, feminist literary theory.

1. *Locus amoenus* y *hortus conclusus*: naturaleza y cuerpo bajo control

Desde la crítica literaria feminista se ha dado una gran importancia a la revisión de la tradición como pilar de una nueva escritura que posibilite la libre expresión de las mujeres (Rich, 1972; Cixous, 1995). Una de las más ricas fuentes para tal fin la han encontrado las autoras en los tópicos literarios que, como legitimadores de la alta cultura (López Martínez, 2007: 21), han reproducido a lo largo de la historia una serie de modelos de género que condicionan la manera en que las mujeres reales comprenden su propia identidad. Entre ellos, el *locus amoenus* requiere, como se verá, tanto por su carga de género como por el interés que ha suscitado entre las creadoras, un estudio en profundidad. Para comprender la compleja relación que las escritoras han entablado con este tópico es necesario acudir a la definición de sus características esenciales. Según expone Ernst

Robert Curtius en su fundamental *Literatura europea y Edad Media latina*, el lugar ameno designado por la tradición clásica está destinado al placer y la recreación, en él hay sombra, “un árbol o grupo de árboles”, “una fuente o un arroyo que refresquen” y “una alfombra de césped en que sentarse”, a lo que se podría añadir también el sonido de los pájaros, el elemento floral y la brisa (Curtius, 1995: 268). Tales características son suficientes para comprender su vinculación con las representaciones del jardín, cuya esencia artificial hace que la vegetación domesticada no participe de la hostilidad de la naturaleza y se destine únicamente al gozo.

Históricamente, aunque las mujeres han habitado el jardín, han estado privadas de su disfrute y han permanecido en este recinto estáticas y calladas para favorecer la contemplación masculina, que las ha idealizado de acuerdo con los cánones de belleza imperantes. Desde el *Cantar de los Cantares*, donde se expresa “[h]ortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus” [“huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida”] (IV, 12), este espacio se ha vinculado en la iconografía con el cuerpo femenino por su carácter cerrado y la importancia de los ciclos vegetales que rigen su funcionamiento. Por una parte, su arquitectura responde frecuentemente a una estructura circular, que equivaldría al vientre materno y, como lugar sellado, adquiriría las características del útero en tanto que recipiente pasivo, disponible para la fecundación masculina. Por lo mismo, esta semejanza con el cuerpo de la madre transmitiría al jardín las características que Gaston Bachelard atribuye a la imagen del nido: la seguridad, la falta de adversidad y su situación al margen de lo social (Bachelard, 1975: 137-138); y quedaría marcado por la dialéctica de dentro/afuera que opone el exterior hostil al bienestar y la seguridad del adentro (Bachelard, 1975: 270). En esta línea de pensamiento, Gilbert Durand, seguidor de las ideas del filósofo francés, conecta la circularidad del jardín con la de otros símbolos como el fruto, el huevo o el vientre, cuyo significado se relacionaría con lo íntimo y con lo femenino (Durand, 2005: 256), semejanza que incidiría en las características maternas del *hortus conclusus*.

Estos paralelismos entre el cuerpo femenino y el jardín se basan en la serie de opuestos binarios que articulan el pensamiento patriarcal

y que se definen en el marco de un planteamiento más general relativo a otra serie de binomios que inciden en una relación jerárquica entre lo masculino y lo femenino. Como señala Hélène Cixous, las mujeres, en todo el tejido cultural, se encuentran encerradas en el segundo y negativo miembro de las oposiciones actividad/pasividad, cultura/naturaleza, razón/sentimiento, inteligible/sensible u hombre/mujer, de tal manera que el pensamiento está marcado siempre por “la misma metáfora [...] por todas las partes donde se organiza un discurso” (Cixous, 1995: 13-14). Para la teórica francesa, existe una solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo que amenaza el papel de la mujer en la cultura, lo que ha llevado a que, en la historia literaria, “[t]odo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen” (Cixous, 1995: 16). La exclusión de la racionalidad en función de estas jerarquías no solo confina a las mujeres a su rol reproductivo, sino que las priva del acceso al discurso y las limita a la posición de objeto en los tópicos literarios, en los que su cuerpo, sometido a la perspectiva masculina, se fragmenta y silencia. Así, permanece “separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia”, está

destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su ‘casa’. (Cixous, 1995: 18)

Considerando las ideas de Bachelard y Durand junto con la crítica de Cixous al pensamiento binario, es sencillo comprender la base de la creación de dos modelos de mujer que, en la historia artística y literaria, se han asociado al jardín. Por un lado, como recreación del paraíso primigenio, el jardín lleva inscrita la culpabilidad de Eva tras la ingesta de la manzana, por lo que, desde este ángulo, la presencia de la mujer guarda el rastro de la tentación y la falta de raciocinio que la caracteriza como heredera de Eva. Por otro lado, en la Edad Media el cristianismo anula totalmente el cuerpo en el tejido cultural; de ahí que las interpretaciones cristianas del *Cantar de los Cantares* sitúen a María como el centro del *hortus conclusus*. Es en poetas como Gonzalo de Berceo donde el jardín se

asocia a la Virgen María, que limpia el rastro de culpabilidad inscrita en el Génesis y convierte al jardín en un lugar para la castidad, donde el peregrino desgraciado encuentra de nuevo el paraíso gracias a María (Baños, 2011: 3). Sin embargo, ambos personajes coinciden en su condición de objeto de veneración (en el caso de la Virgen María) o de deseo (para Eva); su cuerpo o bien refleja el pecado o bien pierde todos los atributos materiales para simbolizar la virginidad y la ascensión divina. La culpabilidad asociada a Eva y la represión de la sexualidad marcada por la Virgen hacen que el jardín se convierta en un espacio donde la mujer equivale a la naturaleza vigilada y ordenada según los deseos del hombre para su propio placer.

De forma complementaria, al igual que el jardín ha servido para identificar al sujeto femenino, la flor, elemento fundamental en el *hortus conclusus*, ha sido un símbolo recurrente en la construcción plástica y literaria de la mujer a lo largo de los siglos a través también del vínculo que el sistema de valores patriarcal fomenta entre la mujer y los ciclos naturales, y en la coexistencia, de origen bíblico, de los dos modelos femeninos mencionados. El primero de ellos se basa en la asociación de la flor con la castidad y vuelve a tener uno de los primeros referentes en la obra de Gonzalo de Berceo, donde la Virgen aparece representada con la rosa o el lirio (Disolvo, 2010: 133), y, más tarde, en el Renacimiento, la voz masculina del poeta reviste a la flor de pureza, de acuerdo con el ideal de belleza dominante (Bergmann/Middlebrook, 1995: 145-146). El segundo comienza a aparecer con el Romanticismo y, después, con el decadentismo, movimientos que utilizan este motivo para proyectar una imagen nociva de la mujer, un fenómeno infrecuente en la literatura anterior que explica que, a partir de Baudelaire, la díada mujer-flor simbolice el mal, hasta tal punto que en sus continuadores la flor advertirá sobre las reservas que el hombre debe tener frente a su aparente belleza, en definitiva, sobre el carácter dañino de lo femenino y los peligros de la tentación. La mujer representada a finales del siglo XIX es la que acude a modelos como el de Lilith o Salomé, mujeres que utilizan su atractivo físico para arrastrar al hombre al sufrimiento y el pecado (Dijkstra, 1994; Guijarro Lasheras, 2015), lo que, desde esta óptica, reduce a los sujetos femeninos a la tentación sexual primitiva, cuya experiencia corporal se limita a la finitud tentativa de la flor. En todas estas manifestaciones artísticas, el yo

poético masculino articula su deseo hacia el objeto de la asexuada mujer petrarquista, mientras que el cuerpo femenino se fragmenta y petrifica y se somete a la inactividad y la privación de todo placer.

La pureza y el pecado son, en definitiva, los dos significados extremos y fundamentales cuando se identifica a la mujer con el jardín y la flor, lo que complica la representación que las poetisas pretenden llevar a cabo al margen de estos modelos, de ahí que ante la fuerza que estas imágenes han tenido en la tradición occidental, sea necesario preguntarse por la posición encarnada por las autoras ante el proceso de reescritura y sus implicaciones. En *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, la monografía ya clásica de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, las investigadoras señalan que “una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de ‘ángel’ y ‘monstruo’ que los autores masculinos han generado para ella” (Gilbert/Gubar, 1998: 32). En su opinión, el alcance de estos símiles ha sido tan profundo que pocas autoras “han ‘matado’ de forma definitiva ambas figuras” (Gilbert/Gubar, 1998: 32). De esta manera, las escritoras encontrarán dificultades a la hora de representar su identidad femenina y se verán obligadas a transgredir estos modelos tan restrictivos si quieren llegar a representarse de una manera más fidedigna. Por ese motivo, recurrirán a la reinterpretación de los tópicos y mitos que han alimentado la escritura masculina para adaptarlos a una más ajustada representatividad y producir a través de estos nuevos textos un cambio en el entendimiento del individuo. El cuerpo femenino, antes materia pasiva, adquirirá entonces nuevos significados vinculados con la creatividad, de tal manera que la conexión con los ciclos naturales no será impedimento para el uso de la razón ni para el disfrute y el placer de acuerdo con sexualidades no normativas.

Numerosas teóricas feministas han reparado en las aportaciones que rompen con esta imagen binaria latente en tópicos, mitos y motivos. En su ensayo *La risa de la medusa*, Cixous deconstruye los conceptos que han sido piedra angular de la tradición literaria para proponer una escritura femenina desde la diferencia. La filósofa equipara el proceso de reescritura al personaje de la Bella Durmiente: “[l]a mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*” (Cixous, 1995:

17), pues la tradición literaria ha establecido a una mujer dormida y pasiva, pero deseable. Para vencer esta situación, Cixous propone que el cuerpo sea el lugar de partida de la escritura femenina, dado que el pensamiento binario ha privado a las mujeres de expresarse genuinamente a partir de él. En consonancia con estos planteamientos, Alicia Ostriker destaca la importancia de las imágenes vinculadas al cuerpo en las reescrituras desarrolladas por las mujeres:

When women write to praise the body, rather than attack or joke about it, their most significant technique is symbolism. Water, moon, earth and living things, the natural as opposed to the artificial, provide the strongest sources of imagery for women poets engaged in commending the basic physical self, just as they always have for men describing women. (Ostriker, 1980: 256)

De acuerdo con sus palabras, mientras que el imaginario patriarcal proyecta una mujer pasiva, silenciosa y limitada a su aspecto físico, las autoras van a resignificar los motivos y tópicos con una serie de connotaciones nuevas que supondrá, como será analizado más adelante, una representación más positiva y abarcadora de los sujetos femeninos. La misma Ostriker, en un trabajo posterior, señala que las escritoras emplean a menudo imágenes tradicionales que han servido para identificar al cuerpo femenino (como las flores, el agua o la tierra), pero se aprovechan de su perspectiva de género para transformar su semántica. La flor adquiere entonces la fuerza frente a la fragilidad y la creatividad frente a la pasividad (Ostriker, 1982: 71), por lo que la percepción resultante en estos textos no será la belleza estática que condena a las mujeres al inmovilismo, sino la viveza y energía de un cuerpo que rompe con los moldes que el patriarcado le ha impuesto: “‘We experience not ‘beauty’ but an overwhelming vividness, energy, and terror in the sense of self as living organism” (Ostriker, 1980: 257). Se desarticula así el discurso normativo y se construyen identidades alternativas que posibilitan el deseo erótico femenino.

Por tanto, no es de extrañar que las imágenes del jardín y la flor hayan constituido un foco para las reescrituras feministas y que el objetivo de muchas autoras haya sido liberarlos de su carga misógina. Así Carmen

Conde (Cartagena, 1907-Madrid, 1996), cuya representación de uno y otra resulta paradigmática en este sentido y puede alumbrar otras reescrituras de la tónica clásica generalmente inadvertidas por la crítica en la historia de la literatura española. A partir del marco trazado, a continuación, analizaré algunos de los poemas de Carmen Conde compuestos en el período de posguerra, con el objetivo de dar cuenta de hasta qué punto el *locus amoenus* se reescribe desde una perspectiva nueva que permite dar cuenta del deseo y la subjetividad femeninas. Como se observará en los poemas seleccionados de *Ansia de la gracia* (1945) e *Iluminada tierra* (1951), así como en algunos fragmentos de sus memorias (Conde, 1986a: 75-76), la utilización de los elementos y el imaginario simbólico del *hortus conclusus* llevarán a una reapropiación del lugar ameno que niega los modelos restrictivos de mujer dominantes en la tradición patriarcal.

2. El jardín de El Escorial: un espacio para la escritura y la comunicación con Dios

Los trabajos ya clásicos de historiadoras (Febo, 2005; Gallego Méndez, 1983) sobre la primera posguerra española subrayan que la esencia nacional-católica del nuevo estado franquista señalaba desde los comienzos las funciones femeninas en la sociedad a través de un corpus de textos y discursos eclesiásticos como la Biblia o *La perfecta casada* (1584) de fray Luis de León, muy efectivos a la hora de limitar a las mujeres al espacio de la casa y a la condición, en ella, de madres y esposas. La legislación, basada en estas referencias, contribuía a consolidar en la sociedad un discurso de género que las ligaba a la aceptación de una vida de servicio al Régimen a través de su encierro en el espacio privado y de la dedicación exclusiva a la maternidad con el fin de que el país se recuperara de la despoblación tras la Guerra Civil. En palabras de Mary Nash,

[l]as mujeres quedaron politizadas a través de la noción de un destino femenino común determinado por su capacidad reproductora. La sexualidad, trabajo y educación de las mujeres se regulaban de acuerdo con esta función social, mientras que se

idealizaba la maternidad y se consideraba un deber para con la patria. (Nash, 1996: 280)

Este deber encontraba su base simbólica en el modelo de la Virgen María, lo que implicaba que cualquier identidad que se separase de su norma asociaba la conducta de las mujeres a la de la Eva bíblica, marcada por la tentación y el pecado. Se establecía así una dicotomía que, como ha quedado expuesto, ha dominado históricamente el arte y la literatura masculina. En este contexto, y teniendo en cuenta que el espacio de la casa es el que en mayor grado legitima la feminidad en el tejido social, situarse en el jardín desde la propia condición femenina, si bien no supone la incursión en la esfera pública, terreno limitado a los hombres, supone transgredir los límites del hogar (Casa, 2000: 59), lo que, de acuerdo con la lógica imperante, remitirá a la tentación de Eva y a una falta de cumplimiento de las normas de género impuestas.

Para comprender el significado que esta imagen adquirirá en la poesía de Carmen Conde es necesario tener en cuenta el peso que una doble identidad nacional ejerce sobre su condición de mujer. Así, la educación recibida, marcada por la influencia del modelo del ángel del hogar de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y los discursos oficiales del franquismo entrarán en conflicto con su historia política, ligada a la segunda República, y, sobre todo, con su vida personal, especialmente en lo que atañe a su relación con Amanda Junquera en un contexto de represión de la sexualidad no normativa (Ferris, 2007: 435-437). El enfrentamiento de estas dos fuerzas caracterizará el proceso de su reescritura de los tópicos clásicos a través de la imagen del jardín y la manera en que, a través de ellos, se manifiesta la resistencia al ideario franquista de género, lo que se reflejará especialmente en su producción poética de la inmediata posguerra.

Tal y como revelan sus memorias (Conde, 1986a: 207-209) y la biografía elaborada por José Luis Ferris (2007: 473-550), al comienzo de la década de los cuarenta, debido al riesgo de ser detenida por haber defendido a la República y por ser esposa del escritor Antonio Oliver Belmás, que había luchado en el bando republicano y mantenía firme su compromiso contra el Régimen, la autora se encuentra recluida en la casa

de su compañera Amanda Junquera en Madrid. La salida al exterior supone entonces una doble amenaza, ya que si, por un lado, su condición de mujer la encierra en el hogar y la priva de ejercer actividades profesionales como la escritura, por el otro, su apoyo a la República le impide asomarse a la calle por temor a ser descubierta por la policía. En este contexto, la estancia de Carmen Conde y Amanda Junquera en El Escorial, en 1940, para que esta se recupere de unas fiebres, constituye, tal como documenta Ferris (2007: 486-492), un paréntesis de libertad en un tiempo de represión. Esta experiencia permite a la poeta disfrutar de la tranquilidad para escribir en una casa con jardín situada en un entorno natural, donde, además, no existe riesgo de sufrir un registro domiciliario. Como ella misma señala en sus memorias, nunca había disfrutado “de mayor serenidad y tiempo para escribir a todas horas” (Conde, 1986a: 209), por lo que, aunque el tiempo que allí pasan es de algo más de un año, a lo largo de las décadas siguientes se sucederían las visitas a El Escorial. Todas dejarán una fuerte impronta en sus poemas y textos memorialísticos.

Ante la situación política en la que se encontraba la autora a comienzos de los años cuarenta, definida por ella misma como “interior expatriación” (Conde, 1986a: 218), y el paréntesis que supone su estancia en El Escorial junto con Amanda Junquera, una imagen como la del *hortus conclusus* resultará muy efectiva para representar la posición del sujeto frente a una identidad nacional de la que se siente excluido como mujer y exiliada interior. En los poemas de Carmen Conde que componen los libros de posguerra, el jardín simbolizará un espacio para la libertad al margen del tejido social y El Escorial ocupará un lugar de importancia en la reescritura. Como la propia poeta declaraba en el primer tomo de sus memorias (Conde, 1986a: 209), entre todos los textos dedicados a este lugar, probablemente sea el poema “Jardín del Escorial” de *Ansia de la gracia* (1945), el que mejor da cuenta de su experiencia vital en este período, importancia que queda asimismo manifestada al reproducirse de nuevo en el tercer volumen autobiográfico (Conde, 1986b: 57-58).

Pero, además, “Jardín del Escorial” es una acertada reescritura de la imagen del jardín y el tópico del *locus amoenus*. Comprender el proceso de intertextualidad que subyace en el poema comienza por reconocer

los símbolos que lo enmarcan en este tópico y valorar hasta qué punto llevan a la construcción de imágenes femeninas que plantean otra mirada sobre la tradición. Las primeras estrofas de la composición caracterizan el jardín a través de sus elementos tradicionales: el silencio, la fuente, el árbol o la flor ayudan a crear un espacio de paz y serenidad y lo sitúan al margen de los ritmos del afuera. Este aislamiento de la realidad está marcado fundamentalmente por la cerrazón, en la que se incide a través de términos vinculados al campo semántico de la clausura: “rodear” (“Los montes lo rodean”), “limitar” (“límite ambicioso”) o cerrar (“hay un monte dorado/ cerrándonos el amplio paisaje silencioso”). Estos verbos imponen una distancia con el exterior que permite que quien permanece en el jardín desconozca lo que allí acontece (“todo se nos olvida cuando aquí nos anclamos”) y se encuentre totalmente alejado (“el mundo está muy lejos, apenas se le siente”) (Conde, 2007: 209).

Esta insistencia en la clausura y el aislamiento resulta paradójica cuando se pretende alcanzar la libertad en un sistema que confina a las mujeres en el espacio doméstico. El porqué de la agradable seguridad que el jardín genera en el sujeto poético, opuesta al sentimiento negativo de encierro, se comprende, en primer lugar, atendiendo a los vínculos entre el *hortus conclusus* y el cuerpo materno que han sido señalados en la primera parte a partir de los estudios de Bachelard y Durand y, en segundo lugar, de acuerdo con lo que Gaston Bachelard denomina “la dialéctica de lo de dentro y de lo de afuera” (Bachelard, 1975: 270). En su estudio de una serie de textos en los que predominan las imágenes de esta oposición espacial, el filósofo francés considera que el enfrentamiento entre el adentro y el afuera no se limita a su oposición geométrica, sino que, a menudo, es su carga simbólica la que fomenta el vínculo entre lo interior y lo positivo y lo exterior y lo negativo (Bachelard, 1975: 270). Esta característica también es propia del jardín que Carmen Conde proyecta en este poema, ya que, en él, el sentimiento de libertad se produce justamente a partir de la cerrazón, que, por sus características asociadas a lo que Bachelard llama ‘nido’ (Bachelard, 1975: 137-138), se convierte en un espacio de seguridad y protección frente al afuera, que resulta hostil para el sujeto. En otras palabras, la reclusión en el *hortus conclusus* significa encontrarse al amparo

de una protección similar a la asociada al cuerpo materno, que garantiza la realización de la que el exterior está privando a los individuos.

Por otra parte, Gilbert y Gubar, en el estudio citado, plantean que las imágenes de espacios cerrados, como la casa o la cárcel, son tan frecuentes en la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX que encubren una tradición específicamente femenina (Gilbert/Gubar, 1998: 98). Se trata de metáforas del aprisionamiento de la mujer que expresan sus deseos de huida de una realidad que las condena a unos marcos de los que no pueden escapar. Sin embargo, si bien el jardín de Carmen Conde es paralelo a esos recintos por su clausura, su significado será el opuesto, ya que el *hortus conclusus* será un microcosmos al margen de lo social que, lejos de revelar la restricción del sujeto a una porción limitada de la realidad, funcionará para suspender las normas del exterior, marcadas, en la biografía de la escritora, por su condición de exiliada interior en la dictadura de Franco. De esta manera, en un contexto que es hostil a las libertades de las mujeres, la voz se apropia de un espacio muy recurrente en la tradición poética para dotarlo de connotaciones positivas y limpiarlo de la culpa que persigue a las mujeres que escapan de su rol doméstico y reproductivo.

Para comprender cómo el jardín se convierte para el sujeto femenino en esfera de libertad precisamente a través su clausura y su situación al margen de lo social, es imprescindible considerar las últimas estrofas del texto, donde se manifiesta que el disfrute de este espacio está supeditado a la capacidad de percibirlo de solo algunas personas elegidas: “Aquel que nada tiene en sí, se desmorona./ Pero al que aspira al cielo le sostiene la tierra” (Conde, 2007: 209). La voz poética expresa así que la belleza del jardín está tan solo en la mente que la construye, ya que, en realidad, sus características tienen poco que ver con las del paraíso:

Aquí la tierra es dura, hostil y siempre seca.
El frío abrasa el mundo, el sol se lo incorpora.
Pero el que tiene espíritu lo vence; así señala
su paso noble y firme en el suelo, en la aurora. (Conde, 2007: 210)

Para el disfrute del jardín es necesario evitar la provisionalidad, tener la voluntad de permanecer y ser en él: “¡Sólo al que va de paso el Jardín

no se entrega,/ ni lo envuelven los bosques con su silencio claro!” (Conde, 2007: 210). Esta limitación de los placeres del huerto a aquellos sujetos capacitados para apreciarlos invita a leer el jardín de Carmen Conde como un espacio propicio para la comunicación con el otro y, en concreto, para la búsqueda de Dios. En este rasgo puede verse la influencia de dos de sus más importantes referentes literarios: los místicos santa Teresa y san Juan de la Cruz. En este sentido, la comprensión de la escritura como diálogo que la autora de Cartagena toma de la santa (Rubio Jiménez, 2007: 368), y la metáfora del jardín o el huerto para expresar la unión del alma con Dios, muy frecuente en san Juan de la Cruz (López Baralt, 1981: 65-66), funcionarán en este poema para legitimar el conocimiento y el bienestar femeninos:

Yo aquí pude sacar lo mejor de mi vida.
Aprendí a conocerme, a saber lo que quiero.
Y no puedo alejarme, para nunca perder
esta seguridad de la Tierra y del Cielo. (Conde, 2007: 210)

La localización del *hortus conclusus* entre cielo y tierra referida en estos versos presenta consecuencias tanto para la realización y el conocimiento del sujeto (“Yo aquí pude sacar lo mejor de mi vida./ Aprendí a conocerme”), como para reafirmarse en la necesidad de la escritura. Y es que, como ha expuesto Hélène Cixous, la cultura patriarcal, donde “quizás la escritura se reserva a los elegidos en un lugar sagrado, en la intimidad” (Cixous, 2015: 27), implica una amenaza para la creatividad femenina. Por el contrario, el jardín, al funcionar al margen de lo social y encontrarse en esa localización privilegiada que permite la comunicación con Dios, favorecerá que la voz poética femenina acceda al logos y encuentre ese lugar sagrado para la creación literaria del que la teórica francesa habla. Este sentido del poema guarda relación con el análisis de Susan U. Cabello de las metáforas sobre el crecimiento espiritual y la creación poética que Carmen Conde formula a partir de las posibilidades simbólicas que ofrecen los procesos naturales (Cabello, 1984: 28). Este espacio, regido por los ciclos vegetales de renovación, permite al sujeto femenino habitarlo legítimamente y tiene un significado positivo conectado con la seguridad, el aprendizaje y el bienestar.

Una vez más, es necesario insistir en que la experiencia vital de Carmen Conde en El Escorial demuestra la importancia que este espacio tuvo para su poesía, como lo prueba también la cita reproducida anteriormente: “Jamás, desde entonces, he disfrutado de mayor serenidad y tiempo para escribir a todas horas” (Conde, 1986a: 209). En el poema “Jardín del Escorial”, esta calma está latente al reapropiarse del lenguaje y de los significados con los que la tradición literaria ha dotado a través de sus tópicos al cuerpo femenino (la culpa, el silencio o la tentación), que se hace entonces fuente de conocimiento, sin que ello suponga la expulsión de un sistema social que limita a las mujeres a dos arquetipos identitarios, como tales, muy restrictivos: el de la Virgen María y el de Eva.

3. El jardín y la flor como vehículos para la expresión del deseo erótico

En la obra de Carmen Conde, el jardín servirá también para enmarcar el encuentro amoroso, lo que significará una reapropiación del deseo y de la voz, aspectos ambos que la tradición literaria ha negado a la mujer. Al reto de reescribir el tópico del *locus amoenus* desde una perspectiva más inclusiva, se unirá de nuevo la resistencia implícita al discurso oficial, puesto que, como ya se dijo, en la primera posguerra española, el ideario impulsado por el Régimen se preocupa especialmente por la represión de la sexualidad femenina, lo que, en palabras de Myriam Díaz-Diocaretz, lleva a concentrar sus esfuerzos “en el cuerpo, que pierde su dignidad, al ser el instrumento que se debe temer” (Díaz-Diocaretz, 1992: 3). En la producción cultural, esta prohibición implica una censura total y absoluta de la expresión del deseo en literatura y en la prensa (Abellán, 1992: 193), imperativo que, por supuesto, alcanzará a las voces femeninas. Así pues, las mujeres se ven, por un lado, en la dificultad de comprender la significación de su cuerpo, y, por otro, en la de tratar de generar una representación que esté al margen de esos modelos que se comunican por canales tan diversos como los discursos oficiales, la prensa y la educación.

A través del jardín y de la flor, la poesía de Carmen Conde ofrecerá una vía alternativa a estas rígidas normas sociales en lo que se refiere a la

expresión del erotismo femenino. Prueba de ello es el poema “Fuga en los jardines” de *Iluminada tierra* (1951). En él, un grupo de mujeres jóvenes participa del juego amoroso con varios hombres que han entrado en el jardín y las desean con violencia. Con todo, son las muchachas quienes llevan el peso de la acción (“Las más jóvenes, deseándolos, avanzan”, “exigen que las amen”) (Conde, 2007: 328), por lo que se rompe con la pasividad femenina que los tópicos establecen en los encuentros amorosos. La voz poética, participando de los verbos de movimiento que marcan la composición, las anima a correr y a colaborar de forma más activa en la “fuga”:

Corred siempre, muchachas, que el seguiros excita
el ardor de cogerlos, tuyas todas, a hombres
que de fieros esgrimen el ademán tan sólo. (Conde, 2007: 328)

La fuerza del movimiento invita a acabar con los mitos de la masculinidad normativa (recordemos que ellos son “hombres/que de fieros esgrimen el ademán tan sólo”) y con la posición pasiva y silenciada de las mujeres en la relación amorosa. No hay en el texto rastro de la culpabilidad que la historia literaria asocia a la sexualidad femenina, sino que el sujeto se libera de su opresión a través de la conexión con la naturaleza del jardín, cuya clausura favorece el encuentro amoroso no autorizado por las convenciones sociales.

Para comprender de qué forma se transgreden en este poema las imágenes tradicionales del encuentro amoroso en el lugar ameno, es necesario también prestar atención a cómo, en la reescritura, a través de los elementos tradicionales de este tópico, se promoverá un erotismo que no tiene su base en la mirada. El árbol, la flor o el río, símbolos clásicos del *hortus conclusus*, adquieren una mayor fuerza expresiva unidos a adjetivos que separan el deseo de la escopofilia y dirigen la atención hacia otros sentidos como el olfato (las jóvenes “avanzan/por estas avenidas de árboles fragantes”; el río “huele a amor y a festines”) y a otras sensaciones como la temperatura (las flores que hay son “glicinas cálidas” o “celindas vívidas”, al tiempo que se expresa “el frior de los juncos”) (Conde, 2007: 328). Mientras que la mirada dominante en las representaciones artísticas masculinas reduce a la mujer a la inacción, esta preferencia por otros sentidos se

corresponde con el reclamo de Luce Irigaray de una representación de la sexualidad que incluya a las mujeres (Irigaray, 2009: 17-24). Para la teórica francesa, el vínculo entre el placer y la mirada, dominante en la cultura occidental, no coincide con la sensibilidad femenina, que encontraría el placer en el tacto, reprimido con el fin de intensificar la dependencia con el sexo masculino. Asimismo, Irigaray considera que el predominio de la mirada como forma privilegiada de conocimiento asociada al hombre, ha supuesto una marginación del olor, el gusto, el tacto o el oído y ha empobrecido las relaciones corporales (Jay, 2007: 372), lo que supone que, desde esta perspectiva, el tacto no sería solamente un vehículo del placer, sino también una vía de conocimiento para las mujeres.

Aunque la obra de Carmen Conde precede en el tiempo a estos planteamientos, los comparte dando preferencia en sus textos a otros sentidos que enriquecen las relaciones corporales de las mujeres. En esta misma línea, otro de sus focos de expresión del vínculo entre el jardín y el deseo erótico es la relación que se establece en sus poemas entre la flor y el tacto como vehículos del placer y la creatividad. Desde esta nueva formulación, el cuerpo se convertirá en el origen del conocimiento y la poesía, y permitirá la expresión del deseo femenino, ausente en la literatura patriarcal. Su obra vuelve entonces a conectar con la *écriture féminine* de Hélène Cixous por el lugar central que el cuerpo tiene en la composición poética. La teórica francesa considera que la escritura está directamente relacionada con la leche materna, y, por tanto, fluye de forma natural en las mujeres cuando se expresan sin la corrección ni la censura del poder (Cixous, 2015: 37). En sus palabras, ha de escribirse “con los ojos cerrados” (*ibidem*: 58), de tal manera que el texto proceda del tacto y del placer: “primero soy tocada, acariciada, lastimada, después busco descubrir el secreto de ese tocamiento para extenderlo, celebrarlo y transformarlo en una caricia distinta” (Cixous, 2015: 71).

La cuestión del tacto en los textos de la autora de Cartagena ya ha sido explorada por Catherine G. Bellver, que analiza en un sugerente artículo la recurrencia con la que este sentido ha aparecido en la producción de algunas poetisas de preguerra (Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Josefina de la Torre y la propia Carmen Conde). En su

opinión, la búsqueda de afirmación personal de las autoras lleva a recurrir al tacto (el sentido más físico, fuerte e intrusivo), lo que rompería con el rol pasivo que históricamente ha correspondido a las mujeres (Bellver, 2002: 320). Los poemas de la posguerra de Carmen Conde continúan el camino apreciado por Bellver en la primera etapa de su trayectoria, y en ellos la presencia de lo táctil es especialmente recurrente cuando se expresa en alianza con el elemento floral: por un lado, porque se opone a la tradición en torno a este símbolo, que ha sido vinculado con el placer visual y estético y, por tanto, con la relación de poder entre quien observa y es observado que caracteriza a las imágenes de las mujeres en la literatura; por otro, el tacto, vinculado a la sensualidad femenina por teóricas de la diferencia como Luce Irigaray y Hélène Cixous, servirá para articular con eficacia el deseo al margen del pecado y la castidad, y, en consecuencia, para situarse al margen de los binarismos de la ideología dominante.

Una buena presentación de este vínculo, que participa del efecto sinestésico de la composición comentada previamente, aparece en el poema “Tacto” del mismo libro, *Iluminada tierra* (1951). Tal como ha observado Bellver (2002: 328), en el texto, la voz poética confiesa adquirir su conocimiento de la naturaleza a través de este sentido:

Conozco el perfume de las rosas,
el sabor del vino,
y la áspera dulzura del raso,
por las yemas de mis dedos.
Tengo en mis manos, seguro,
el secreto de las cosas
que no van a los labios ni a los ojos
que tan sólo se tactan. (Conde, 2007: 350)

El cuerpo femenino se vincula entonces con la naturaleza, como ya sucedía en el binomio patriarcal, si bien, en este caso, no implica un rechazo del logos, sino que se postula como una forma de conocimiento. Además, el tacto tiene la posibilidad de aunar el olor (“el perfume de las rosas”) y el gusto (“el sabor del vino”), lo que permite extraer una sabiduría privilegiada que reside únicamente en el acto de tocar (“el secreto de las cosas/que no van a los labios ni a los ojos”) y enriquece las relaciones

corporales tal como pedía Luce Irigaray. De este modo, es llamativo que, en la segunda estrofa del poema, se recuerde “la carne imperfecta” de la Eva bíblica, cuyo cuerpo se considera defectuoso frente a la perfección masculina en la tradición cultural:

De mi carne imperfecta
mis dedos se salvan siempre
de contaminaciones. (Conde, 2007: 350)

En “Tacto” se subraya la importancia de los dedos a la hora de articular una forma distinta de conocer y desear a través del vínculo con la naturaleza, mediante el cual el cuerpo femenino deja de estar marcado por la culpa. Tal como ha observado Catherine G. Bellver en el artículo citado, existe una enorme brecha entre las representaciones artísticas canónicas, donde las manos de las mujeres se limitan a permanecer estáticas (o bien son las manos inmóviles de la Virgen sosteniendo al niño o bien se mueven en una danza que está destinada al mal, como la de Salomé) (Bellver, 2002: 318-319), y los textos de autoras como Conde que las utilizan para legitimar una sabiduría que rechaza la contemplación como el único medio de cultura.

Desde esta perspectiva, otro de los textos más interesantes para estudiar la transgresión del motivo de la flor en la obra de Carmen Conde es “Alhelí”, incluido en el primer tomo de sus memorias (Conde, 1986a: 75-76). En esta composición cercana al poema en prosa, subgénero que la autora cultiva en abundancia a lo largo de su trayectoria poética, se vinculará la flor con su simbología cristiana para incidir en su carga erótica (Sibbald, 2010: 211-212). Tal como expresa la voz poética del texto, el alhelí es una flor que frecuentemente aparece en las procesiones de Semana Santa para representar la fidelidad de los santos, por lo que el texto abordará la expresión del deseo situándose en este momento del año litúrgico. El vínculo entre la voz y la percepción del alhelí llega de nuevo a través de otros sentidos diferentes del de la vista, por lo que, en cierto modo, volverá a plantearse un deseo en el que no se considera la mirada como instrumento de dominación sobre quien es observado. El comienzo permite establecer un primer contacto entre la protagonista y la flor a través del olor:

Se ha llenado mi órbita de olores alhelíes. Es un aire espeso, condenso, dócil a mi impaciencia de mucho perfume, el que me circula ya la sangre por venas estrechas y contráctiles arterias. (Conde, 1986a: 75)

La descripción anterior sugiere, a través de las imágenes, la plenitud del placer erótico a partir del olor de los alhelíes, lo que ayuda a la voz poética a comprender que es un aroma propio de la Semana Santa, cuando los tronos de los santos en las procesiones se llenan de ellos. De este modo, se fusiona la plétora sexual asociada a la primavera con la Semana Santa, celebrada con la primera luna tras el equinoccio primaveral, la vinculación sacro-profana enriquece entonces la capacidad del texto para sugerir nuevos sentidos:

Creen mis sentidos que estamos todos en Semana Santa, que son días levantinos de extraordinaria floralidad caliente, pues van alegres santos en sus tronos por plazas y cuevas volcados de alhelíes sobre luces de aceite ardiendo madrugadas... (Conde, 1986a: 75)

Son la propia procesión y los sentidos despertados por la primavera los que cargan de erotismo el texto, hasta el punto de que la contemplación del desfile produce imágenes, como la del desvestirse, que remiten al encuentro sexual:

Alhelíes blancos, alhelíes rosas, alhelíes morados, que huelen un poco a clavel y a alhelí propiamente alhelí. En mazo frente a mis ojos, se van desvistiendo las tenues túnicas de su olor para gozo de mi sentido más vigía. (Conde, 1986a: 75)

Esta percepción estética alternativa de la flor llevará al final del texto a exponer un rechazo explícito al sentido de la vista en la relación con el alhelí: “Respirar alhelí, cerrando los ojos” (Conde, 1986a: 76). La utilización de la flor no se limita, pues, a su belleza, sino que en su simbolismo se relaciona con la experiencia corporal, y, de esta manera, la hermosura se deslinda de la pasividad, al tiempo que servirá para introducir modificaciones en los patrones identitarios. Si, como toda flor, el alhelí se identifica con un principio pasivo por la forma de su cáliz, copa que

recibiría a Dios (Chevalier/ Gheerbrant, 1986: 504), es necesario reparar en cómo en este texto se dotan de agencia (“huelen”, “se van desvestiendo”) de la misma forma que el cuerpo femenino comienza a expresar su placer a través de los distintos sentidos. Y, justamente, porque el alhelí es una flor difícil de encontrar, reflejará el mismo carácter secreto que definía el encuentro amoroso en “Fuga en los jardines”:

No he visto en las manos de ningún hombre, alhelíes; ni en ninguna mujer; ni en las habitaciones íntimas donde hubieron [sic] jacintos y hasta nardos... Ni siquiera en los jardines vi nunca alhelíes. (Conde, 1986a: 75-76)

En la medida en que esa plenitud sensorial del alhelí solo se percibe en las procesiones, uno de los rituales católicos que el franquismo potenció, cabe pensar que estas actúan casi como un estimulante para el discurso erótico. Esta interpretación es posible si se considera que, como ha señalado Manuel L. Abellán, durante el primer franquismo, la censura de toda manifestación que pudiera ser problemática desde el punto de vista de la estricta moral católica llevó a que novenas, devociones a los santos o la celebración del ‘mes de las flores’ dedicado a María adquirieran “un papel libidinal”, hasta provocar “un discurso, que en su obsesiva preocupación por la moral sexual, tiene más poder evocador que el objeto aludido” (Abellán, 1992: 195). Ante la complejidad de comunicar aquellas emociones vedadas por el poder, como mujer educada en el catolicismo, Carmen Conde encontrará en la simbología religiosa de las flores y en el erotismo asociado a la primavera una vía para la expresión del deseo erótico y, así, la clave para producir un texto que se libera de las restrictivas normas de género que dominan durante el franquismo.

Por este motivo, no se debe perder de vista el conjunto en el que se inserta este texto: el primer tomo de las memorias de la autora. José Luis Ferris ha observado que la vinculación de la composición con Amanda Junquera (que le confiesa en una carta a Carmen Conde su pasión por el aroma del alhelí) y la evidente expresión del deseo implícita en ella condicionan la publicación en un libro o en una revista (Ferris, 2007: 405). Por este motivo, el carácter autobiográfico en el que se enmarca hará que, en cierto modo, sea la autoridad de la propia experiencia la que

legitime la transgresión tanto de las normas que modelan la conducta femenina en el nacionalcatolicismo como la pasividad de los símbolos que identifican a la mujer, como es el caso de la flor. De modo que si, por un lado, las memorias ceden “al peso de una identidad nacional y de género que determina algunos comportamientos” (Alfonso García, 2007: 21), en otros muchos momentos, es el discurso identitario el que ayuda a detectar fisuras y encontrar los medios para autorrepresentarse.

A través tanto de este texto como de los poemas comentados previamente se comprueba que la reescritura del tópico del *locus amoenus* en la obra de Carmen Conde forma parte de un proceso de autorrepresentación que no puede deslindarse del tiempo y el lugar que habita como mujer. El sujeto femenino se apropia de un espacio, el jardín, que previamente lo limitaba a la inmovilidad y al silencio, y lo transforma en recinto para la seguridad, el conocimiento y el placer. Asimismo, a partir del motivo de la flor, uno de los elementos constitutivos del *hortus conclusus*, se expresa la propia identidad de género al margen del modelamiento que de la misma imponen la tradición literaria y la cultura franquista. El jardín y la flor permiten que, frente al temor al cuerpo, dominante en los discursos oficiales en los años en los que se componen y publican estos textos, la poeta hable a través de sus distintos sentidos (tacto, oído, olfato). De este modo, Carmen Conde participa del proceso de revisión de la historia literaria defendido por Adrienne Rich (Rich, 1972) y Hélène Cixous (Cixous, 1995) mediante el cual la lectura de la tradición de la que sistemáticamente las escritoras han sido expulsadas se convierte, a su vez, en una forma de resistencia a los poderes que han limitado su expresión.

Recibido: 15/01/2019

Aceptado: 01/04/2019

Referencias bibliográficas

Abellán, Manuel L. (1992), “El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.),

Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX, Madrid: Ediciones Tuero, pp. 183-198.

Alfonso García, M^a del Carmen (2007), “Revelar y revelarse: Los textos autobiográficos de Carmen Conde”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (coords.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Caja Murcia, pp. 9-32.

Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

Baños, Fernando (2011), “Notas”, en Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 3-197.

Bellver, Catherine G. (2002), “Hands, Touch, and Female Subjectivity in Four Spanish Women Poets”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27.2, pp. 317-347.

Bergmann, Emilie L. y Leah Middlebrook (1995), “La mujer petrarquista: ‘hollines y peces’. Poética renacentista a través de la óptica de sor Juana”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, pp. 145-158.

Cabello, Susan U. (1984), “Carmen Conde: On Being a Woman and a Poet”, *Letras Femeninas*, 10.1, pp. 27-32.

Casa, Frank P. (2000), “La confusión de los jardines”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez: UACJ, pp. 57-64.

Cixous, Hélène, (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Anthropos.

--- (2015), *La llegada a la escritura*, Buenos Aires: Amorrortu.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alan (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

Conde, Carmen (1986a), *Por el camino viendo sus orillas (I)*, Barcelona: Plaza & Janés.

--- (1986b), *Por el camino, viendo sus orillas (III)*, Barcelona: Plaza & Janés.

--- (2007), *Poesía completa*, Madrid: Castalia.

Curtius, Ernst Robert (1995), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Díaz-Diocaretz, Myriam (1992), “Introducción”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala (coords.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid: Ediciones Tuero, pp. 1-9.

Dijkstra, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Debate-Círculo de Lectores.

Disolvo, Gonzalo (2010), “*Hortus Deliciarum et Flos Spineti*: el jardín y las flores de María, de la poesía litúrgica a la lírica hispánica medieval”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 30.44, pp. 131-151.

Durand, Gilbert (2005), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Febo, Giuliana di (2005), “‘La cuna, la cruz y la bandera’. Primer franquismo y modelos de género”, en G. Gómez Ferrer, D. Barrancos y A. Lavrin (coords.) e Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid: Cátedra, pp. 217-237.

Ferris, José Luis (2007), *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Madrid: Temas de hoy.

Irigaray, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Akal.

Gallego Méndez, María Teresa (1983), *Mujer, falange y franquismo*, Madrid: Taurus.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1988), *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Cátedra.

Guijarro Lasheras, Rodrigo (2015), *Jardín y laberinto. La flor en el imaginario decadente*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

Jay, Martin (2007), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Tres Cantos: Akal.

López Baralt, Luce (1981), “Simbología mística musulmana en san Juan de la Cruz y en santa Teresa de Jesús”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30.1, pp. 21-91.

López Martínez, María Isabel (2007), *El tópico literario: teoría y crítica*, Madrid: Arco/Libros.

Nash, Mary (1996), “Pronatalismo y maternidad en la España franquista”, en Gisela Bock y Pat Tnene (eds.), *Maternidad y políticas de género: la mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, Madrid: Cátedra, pp. 279-308.

Ostriker, Alicia (1980), “Body Language: Imagery of the Body in Women’s Poetry”, en Leonard Michaels y Christopher Ricks (eds.), *The State of the Language*, Berkeley: University of California Press, pp. 247-263.

--- (1982), “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking”, *Signs*, 8.1, pp. 68-90.

Rich, Adrienne (1972), “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, 34.1, pp. 18-30.

Rubio Jiménez, Jesús (2007), “Carmen Conde y la literatura espiritual femenina española: diálogos de mujeres”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, (coords.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación Caja Murcia, pp. 359-387.

Sibbald, K. M. (2010), “Outing and Autobiography (Carmen Conde and María Elena Walsh)”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35.1, pp. 205-228.

ROCQ MORRIS, PSEUDÓNIMO DE MERCEDES BALLESTEROS SUS NOVELAS POLICIACAS DE QUIOSCO

ALBERTO GARCÍA-AGUILAR

Universidad de La Laguna
agarciaa@ull.edu.es

RESUMEN: Las cuatro novelas policiacas que Mercedes Ballesteros publicó con el pseudónimo de Rocq Morris en los primeros años del franquismo, en la colección de quiosco “La Novela Ideal”, incluyen muchos de los estereotipos usados en la narrativa criminal española de este periodo. En todas ellas, detectives aficionados, que viven entre ricos, tratan de descubrir al asesino enfrentándose al rechazo policial e incluso a la violencia física. De esta manera, la escritora ofrece historias destinadas al ocio de los lectores donde los detectives siempre triunfan.

PALABRAS CLAVE: novela policiaca, novela de quiosco, narrativa popular, Mercedes Ballesteros.

ROCQ MORRIS, MERCEDES BALLESTEROS'S PEN NAME: her Crime Kiosk Novels

ABSTRACT: The four crime novels published by Mercedes Ballesteros under the pen name of Rocq Morris in the first years of the Francoist dictatorship, in the kiosk series “La Novela Ideal” include many of the stereotypes deployed by the Spanish criminal narrative during this same period. In all of them, amateur detectives, who live among wealthy people, attempt to discover the murderer despite facing police rejection and even physical violence. In this way, Ballesteros offers popular narratives intended for the leisure of the readers in which detectives always succeed.

KEY WORDS: crime novel, kiosk novel, popular narrative, Mercedes Ballesteros.

1. Introducción

La obra de Mercedes Ballesteros (Madrid, 1913 - Madrid, 1995) ha recibido una escasa atención por parte de los estudiosos¹. Las investigaciones relacionadas con su producción literaria se centran en los textos teatrales (Plaza Agudo, 2012), en las novelas cortas (Pujante Segura, 2010) y en las novelas rosas (Soler Gallo, 2017), pero la narrativa policiaca de quiosco ha quedado olvidada. Ello se debe, sobre todo, al desdén general con el que se considera desde el ámbito académico este tipo de narrativa popular, destinada al ocio de los lectores. A pesar de formar parte del entorno de la Generación del 27 (Merlo, 2010: 71), de destacar como escritora de novela corta (Fernández Gutiérrez, 2004: 23) y de ser una de las primeras mujeres en publicar novela policiaca en los primeros años del franquismo,

¹ Trabajo cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Industria, Comercio y Conocimiento y por el Fondo Social Europeo (FSE) Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

tal como señalan Godsland (2007: 2) y Vosburg (2011: 76), de estas narraciones de Ballesteros no existe ningún estudio. Autores como Vázquez de Parga (1993: 100; 2000: 33, 64), Santiago Mulas (2002: 608-610), Charlo (2005: 109) y Reverón Alfonso (2007: 219) mencionan su faceta como novelista policiaca en la colección “La Novela Ideal” y en Ediciones Océano, pero no desarrollan ningún análisis sobre la cuestión. Por eso, el presente trabajo intentará realizar un estudio detenido de las cuatro narraciones de este subgénero² que la autora publicó con el pseudónimo de Rocq Morris: *City Hotel* (1938), *París-Niza* (1939), *El cofre de las piedras azules* (1940) y *Cena siniestra* (1944).

Para ello, se establecerá primero la relación que mantuvo Mercedes Ballesteros con “La Novela Ideal”, colección en la que aparecen tres de estas cuatro novelas. A continuación, se determinará cómo se reflejan en estas narraciones diversos aspectos que conformaban la idiosincrasia de la novela criminal española de los comienzos del franquismo. Así, recurriendo a las primeras ediciones de las obras, se analizará el modo en el que se favorece la evasión de los lectores gracias al ambiente aristocrático y lujoso en el que viven los personajes. También se estudiará la función que desempeñan los investigadores encargados de resolver los crímenes y la manera en la que consiguen el éxito, ligada a la búsqueda activa de evidencias, a la astucia y, en ocasiones, al carácter aventurero. De esta manera, se ofrecerá una visión detallada de cómo Ballesteros reproducía en sus obras las situaciones y los arquetipos propios del subgénero que triunfaban en los primeros años de posguerra.

2. Mercedes Ballesteros y la literatura de quiosco: la colección “La Novela Ideal”

Mercedes Ballesteros, desde su infancia, vivió en un estimulante ambiente intelectual. Tanto su padre, Antonio Ballesteros Beretta, como su

² Dada la confusión terminológica en torno al concepto de subgénero literario, en este trabajo se empleará con el sentido que le da el crítico Kurt Spang, quien entiende por tal las subdivisiones —en este caso temáticas— de las “formas de presentación literarias o géneros teóricos, es decir, la narrativa, la dramática y la lírica” (2000: 18).

madre, Mercedes Gaibrois Riaño, destacaron como historiadores, al igual que su hermano Manuel Ballesteros Gaibrois. Pronto sintió inquietudes literarias, de tal manera que, durante la adolescencia, publicó dos poemarios: *Poesías* (1925) e *Iniciales* (1929). No obstante, años después, su esposo, Claudio de la Torre³, en una carta que envía al escritor canario Fernando González Rodríguez en 1941, quita importancia a estos poemas aludiendo a la corta edad de Ballesteros cuando los escribió. Además, le informa de que ella ha abandonado la poesía: “No le he mandado ningún verso de mi mujer porque ya ella no ha vuelto a escribir ninguno desde hace muchos años, y los últimos que publicó, teniendo catorce, no merecen figurar en ninguna antología” (Torre, 1941 [13 de enero]: 1).

Su tercera obra, la pieza teatral *Tienda de nieve*, aparece en 1932, aunque nunca se representó (Plaza Agudo, 2012: 26). Al año siguiente, con dieciocho años, se casa con Claudio de la Torre, que ya había ganado en 1924 el Premio Nacional de Literatura por su novela *En la vida del señor Alegre*. En la revista *Blanco y Negro*, con motivo de este enlace matrimonial, se habla de los contrayentes como de “dos personalidades destacadas en la nueva literatura” (“Bodas recientes”, 8 de enero de 1933: 73). A partir de entonces se sucederán las publicaciones que conforman la mayor parte de su extensa producción literaria. Incluso, después de la Guerra Civil española, colabora en la revista *La Codorniz* con el pseudónimo de Baronesa Alberta. Además, en un concurso convocado por la colección “La Novela del Sábado”, especializada en novela breve, Ballesteros gana en 1954 el primer premio con su novela *Eclipse de tierra* (Fernández Gutiérrez, 2004: 23). Sin embargo, tras el comienzo de la Guerra Civil, sus primeras publicaciones aparecen en la colección “La Novela Ideal” (1938-1944), que surge como una iniciativa de su marido, de Josefina de la Torre⁴ —hermana de Claudio— y de la propia Ballesteros.

³ Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-Madrid, 1973) desarrolló actividades como dramaturgo, narrador, director de cine y de teatro, periodista y guionista.

⁴ Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907- Madrid, 2002), perteneciente a la Generación del 27, destacó sobre todo por su poesía y por su actividad como actriz.

El origen de este proyecto editorial se halla en los problemas pecuniarios que la familia de la Torre sufrió durante la guerra. La crisis económica afectó a la fortuna familiar, obtenida en gran medida gracias al comercio, actividad a la que se dedicaba el padre de Claudio y Josefina, Bernardo de la Torre y Comminges⁵. Ante esta situación, ambos hermanos, junto con Mercedes Ballesteros, fundan en Las Palmas de Gran Canaria⁶ “La Novela Ideal”, colección dedicada a la novela rosa y policiaca. El éxito de estas colecciones que se vendían en quioscos callejeros, su lugar de venta predilecto junto con “el garito en portales y los quioscos de estación” (Díez Borque, 1972: 136), les sugiere unos rápidos beneficios. Por eso, en el número uno de la colección, *City Hotel* (1938), ya se explicita que el objetivo principal de esta consiste en publicar obras destinadas al ocio de los lectores (Ballesteros, 1938: 2):

La Novela Ideal, que se presenta hoy a los lectores, aspira a ser una publicación popular. Funda su aspiración en el más escrupuloso criterio que la ha de regir al seleccionar sus novelas. Estas se dirigen, sobre todo, a ese extenso mundo de lectores, ávido de agradable solaz, de amena y fácil lectura, que, en la ajetreada actividad de nuestra vida nacional, no siempre encuentra a mano el libro interesante y económico, de cómodo formato, además, con que entretener el ocio fugaz de cada día.

En “La Novela Ideal”, Mercedes Ballesteros publica tres novelas policiacas: la ya mencionada *City Hotel*, *París-Niza* (1939) y *El cofre de las piedras azules* (1940), todas ellas con el pseudónimo de Rocq Morris. No obstante, Ballesteros se planteó también la publicación de una novela titulada *El misterio del doctor Jung*, que hubiera ocupado el número 14 de la colección. Así se deduce del comienzo del octavo libro de la colección, *Alarma en el Distrito Sur*, donde, en la lista en la que se indican los prime-

⁵ Reverón Alfonso indica que de este apellido también existe la variante Cominges (2007: 42), más utilizada (figura, según él, en el acta de bautismo de Claudio de la Torre).

⁶ A pesar de ser fundada en Las Palmas de Gran Canaria, a partir de 1939, tras el fin de la Guerra Civil, las narraciones de “La Novela Ideal” se publicarán en Madrid, en la imprenta de Gráficas Uguina.

ros quince números (Torre, 1939: 1), aparece este título que, sin embargo, nunca se publicó.

De un modo significativo, Ballesteros emplea para sus novelas rosas un pseudónimo femenino, Sylvia Visconti, que, como señala Charlo (2001: 228), en nada se parece a su nombre real. Bajo esta firma publica en “La Novela Ideal” estas doce obras: *Mi marido es usted* (1938), *La extraña boda de Glori Dunn* (1939), *La aventura de una chica audaz* (1939), *Una mujer de veinte años* (1939), *El pecado de ser guapa* (1940), *El viaje de Diana Lynn* (1940), *María Elena. Ingeniero de caminos* (1940), *¿Quiere usted ser mi viuda?* (1940), *El rapto de Valentina* (1941), *La telefonista del Gran Hotel* (1941), *Despedida de soltera* (1943) y *No te vayas* (1944)⁷. El uso en ellas de un nombre femenino supone una diferencia notable respecto a la decisión tomada por Josefina de la Torre, quien emplea tanto para sus novelas rosas como para las policiacas el mismo pseudónimo: Laura de Cominges. Al elegir el nombre de una mujer en sus narraciones policiacas reivindicaba la autoría femenina de estas novelas, algo poco frecuente en el ámbito de la literatura popular. En estos años, el nombre de una mujer en la portada se asociaba más a una narrativa de carácter sentimental, sobre todo si, como ocurre en este caso, bajo esa misma firma también se habían publicado novelas rosas. No obstante, con este pseudónimo Josefina de la Torre publica tres novelas policiacas en “La Novela Ideal”: *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *Villa del Mar* (1941).

También otras mujeres colaboraron con novelas policiacas en esta colección: María Teresa Largo, pseudónimo de María Teresa Sánchez Rodríguez (Charlo, 2005: 239), publica *¿Inocente?* (1944), y Consuelo Sáenz de la Calzada, manteniendo el nombre femenino de Consuelo de la Calzada⁸, *Un muerto en la casa gris* (1942). Su hermano, el pintor, actor y poeta Luis Sáenz de la Calzada, bajo el pseudónimo de Luis Marco, participa con dos novelas del mismo subgénero: *El pájaro y el reloj* (1941) y *La carta cifrada* (1943). Otro autor, Rafael García Valdés —firmando con la inicial

⁷ Fuera de esta colección, también como Sylvia Visconti, publica *Me acuerdo de Arturo* en 1945.

⁸ Con el pseudónimo de C. U. Pagate, esta autora había publicado otra novela policiaca en la editorial Moret: *Un muerto en la cancha* (1939).

de su nombre de pila—, publica *Por unos ojos* (1942). Con la firma de E. Berna se editan *El secreto de Eduardo* (1941) y *La sonata encantada* (1942); y, con la de Enrique de Silva, *John Doorlay reaparece* (1941), *El visitante misterioso* (1942) y *Un fantasma en el siglo XX* (1943). No obstante, como bien señala Vázquez de Parga, la mayoría de estos autores no “llegaron a profesionalizarse como escritores de novela popular” (2000: 33). Con la excepción de María Teresa Largo, que cuenta con una amplia producción de novela rosa, la publicación de narraciones de quiosco quedó limitada, para muchos de ellos, a “La Novela Ideal”.

Ventura Doreste, al hablar de Claudio de la Torre, alude a su relación con la narrativa criminal: “Suele no decirse que este autor se dedicó también a la novela policiaca, durante su estadía en la ciudad natal, al concluir la Guerra Civil española” (1997:178). Aunque aquí sugiere que escribió novela policiaca, no queda constancia de ello⁹. Todo indica que sus labores en esta colección se limitaron a las de editor y corrector de estilo, tal como afirma Reverón Alfonso (2007: 219). No obstante, sí se advierte que Claudio de la Torre pensó en colaborar con una novela titulada *A las once de la noche* —quizás policiaca—, que nunca se publicó. Al comienzo de *Alarma en el Distrito Sur*, donde aparece la lista ya mencionada anunciando los primeros quince números de la colección Torre, 1939: 1), figura este título con Alberto Alares como autor. El nombre, en principio desconocido, constituye el pseudónimo con el que Claudio de la Torre pensaba debutar como escritor en “La Novela Ideal”.

Eliseo Izquierdo explica que Claudio de la Torre, durante su juventud, usó en ocasiones el pseudónimo de Eduardo Alar, “que tomó del título de la novela [homónima] de su tío abuelo Agustín Millares Torres, publicada en 1871” (2019: 184). Más tarde, en 1940, Claudio de la Torre firma como Alberto Alar el guion de la película *Rápteme usted*. Bajo este pseudónimo, sin ninguna duda, se esconde el autor, tal como prueba el hecho de que, cuando se estrena en España la obra teatral *Una mujer entre*

⁹ Claudio de la Torre sí escribió una obra teatral de este subgénero, *El río que nace en junio* (1955). También las películas *Rápteme usted* (1940) —con guion suyo—, *Misterio en la marisma* (1943) —dirigida y escrita por él— y *Dora la espía* (1943) —en cuyo guion colaboró— guardan relación con el género policiaco.

los brazos, los periódicos anuncian que Josefina de la Torre y Alberto Alar han realizado la traducción a partir del texto original de Rafael Matarazzo (Marquerie, 1945: 27). Reverón Alfonso, sin caer en la cuenta de que tras ese pseudónimo se oculta Claudio de la Torre, no entiende por qué en esta ocasión se ha silenciado su nombre cuando él participó en esa obra (2007: 241). Por ello, dadas las evidentes similitudes que existen entre los falsos apellidos Alares y Alar, el anuncio de la novela *A las once de la noche* demuestra que Claudio de la Torre pensó en algún momento publicar una obra en la colección.

Tras el fin de “La Novela Ideal”, tanto Mercedes Ballesteros como Josefina de la Torre participarán con una novela en la nueva colección “Inventos, Viajes, Misterios, Aventuras”, de Ediciones Océano. Como explica Vázquez de Parga (2000: 33), esta editorial no contaba con originales suficientes, así que recurrió a algunos escritores de “La Novela Ideal”. Josefina de la Torre colabora en ella con su cuarta y última novela policiaca, *El caserón del órgano* (1944), firmada también con el pseudónimo de Laura de Cominges. Del mismo modo, en esta colección aparecerá la novela *Locura en la selva* (1944), firmada por B. de la Torre. Tras este nombre quizás se encuentra Bernardo de la Torre Millares, hermano de Claudio y Josefina que figuró como director de “La Novela Ideal”. No obstante, al compartir el mismo nombre, también puede tratarse del sobrino de Claudio, Bernardo de la Torre Barceló, quien, según Reverón Alfonso (2007: 220), escribió para “La Novela Ideal”, aunque no consta su nombre en ninguna obra de la colección¹⁰. Por su parte, Ballesteros publica en Ediciones Océano su última novela policiaca, que firma como Rocq Morris: *Cena siniestra* (1944).

¹⁰ Dado que Reverón Alfonso (2007: 220) afirma que Bernardo de la Torre Barceló terminó su primera novela en 1941, existe la posibilidad de que este empleara el pseudónimo de E. Berna, que figura en *El secreto de Eduardo*, publicada precisamente ese año. Así lo sugiere la equivalencia entre la primera mitad del nombre de Bernardo y el apellido Berna.

3. Lo extranjero, lo lujoso y el amor: la evasión en la novela policiaca de quiosco

La notable proliferación de las novelas de quiosco a finales de la Guerra Civil española y, sobre todo, en la década de 1940 surge gracias a la elevada demanda de una literatura de evasión. Las duras condiciones en que vivía la población durante los primeros años del franquismo, “en un país [...] sometido a durísimas condiciones materiales (son los años del hambre), y con el trauma de una reciente guerra y un clima político opresivo” (Eguidazu, 2008: 20), refuerza la búsqueda por parte de los lectores de un entretenimiento ocioso. Esta demanda constante provoca que los escritores que trabajan en estas colecciones populares no dispongan del tiempo suficiente para desarrollar tramas o personajes complejos. Bajo unas precarias condiciones laborales, acompañadas a menudo de una “escasa remuneración” (Colmeiro, 1994: 138), abandonan las pretensiones artísticas para llenar el mercado con narraciones de consumo rápido. Por ello, el objetivo fundamental de “La Novela Ideal”, al que se suman otras colecciones dedicadas a la narrativa criminal como “Biblioteca Oro” (Editorial Molino), “Serie Wallace” (Editorial Cisne), “Colección Misterio” (Editorial Clíper) y “Biblioteca Iris” (Editorial Bruguera) (Sánchez Zapatero/ Martín Escribá, 2011: 99), consiste en ofrecer lecturas de ocio que favorezcan la evasión. Los editores de “La Novela Ideal” conocen bien este problem, y en los anuncios que realizan de diversas narraciones se aprecia esta preocupación. Para mantener precios modestos y llegar a un público lo más amplio posible, recurren a ediciones baratas que justifican del siguiente modo (Ballesteros, 1938: 2):

Si su apariencia es hoy sencilla, de acuerdo con los actuales y gloriosos momentos por que atraviesa nuestra España, enemigos del lujo innecesario, “La Novela Ideal”, con su contenido, confiamos que llene, en cambio, los gustos más exigentes en esta clase de publicaciones.

Para atraer a estos lectores, los pseudónimos desempeñan un papel fundamental. El empleo de falsos nombres extranjero, o al menos poco frecuentes en español, al firmar las obras respondía a la necesidad de “dar verosimilitud a unas historias protagonizadas por extranjeros y en el ex-

tranjero” (Martín Escribá/ Sánchez Zapatero, 2011: 99). Además, como explica Charlo, el uso de estos nombres responde a un deseo de esconder la verdadera identidad: a veces, para ocultar el género, como evidencia el pseudónimo de Rocq Morris, pues una firma de mujer en una novela policiaca podía suscitar prejuicios en los lectores que asociaban nombres femeninos con textos sentimentales; en otras ocasiones, para que nadie identificara al autor en un trabajo del que “no se siente orgulloso, por lo que prefiere guardar el incógnito” (Charlo, 2013: 62). Así lo sugiere también una de las declaraciones de Josefina de la Torre, quien consideraba estas novelas “solo una forma de ganarse la vida” (Mederos, 2019: 104). De este modo, la localización de las tramas en ciudades extranjeras no solo acentúa el sentimiento de evasión, sino que, además, constituye una manera de salvar la censura. Por un lado, las leyes de la dictadura prohibían que los detectives privados colaboraran en la resolución de asesinatos. Por otro, situar crímenes violentos en territorio español resultaba imposible, pues “su sola mención podía ser interpretada como una muestra de debilidad del régimen” (Martín Escribá/ Sánchez Zapatero, 2011: 99).

La mayoría de estas novelas transcurren en Inglaterra, como se aprecia en dos de las obras policiacas de Ballesteros: *City Hotel* y de *Cena siniestra* se desarrollan en Londres. Por el contrario, en *París-Niza* la mayor parte de la acción ocurre en París, al igual que en *El cofre de las piedras azules*, donde el protagonista, sin embargo, proviene de Oxford. Pero, en cualquier caso, todas estas novelas presentan un mundo aristocrático y lujoso donde los personajes pertenecen a las clases altas o incluso a la nobleza. Dados los límites impuestos por la censura, la presentación de estos grupos humanos se aleja de la crítica social, sin aludir en ningún momento a problemas relacionados con las clases sociales. Así, los autores de novela popular de estos años no adaptan los cánones de la narrativa negra, vinculada con las denuncias sociales, sino “los modelos policiacos [que] acostumbraban a presentar una sociedad exótica y alejada del país” (Sánchez Zapatero, 2006: 74). La localización en el extranjero, el alto poder adquisitivo de los personajes y el ambiente por lo general feliz en el que viven favorece la evasión. Y, por tanto, el mundo en el que se desarrolla la historia le resulta lejano al público lector.

El lujo en el que viven estos personajes se advierte en ocasiones en sus nombres, precedidos muchas veces por fórmulas de tratamiento anglosajonas que señalan su alta posición social. De esta manera, en *City Hotel* el narrador omnisciente se refiere al abogado protagonista como *sir* Edward Norton. En *El cofre de las piedras azules*, el también abogado Eduardo Maxwell proviene de una familia acomodada; sus padres son tratados como *lord* y *lady* Maxwell. También varios de sus amigos pertenecen a la nobleza: el conde de Greville, los archiduques de Wisilow, el vizconde Ernesto Delbert, el marqués de Haricourt y *lady* Davonshire se encuentran en su círculo de amistades. En *Cena siniestra*, a pesar del extravagante comportamiento del detective protagonista, éste se codea con miembros de la clase alta londinense, como *lord* y *lady* Gipps, *lord* y *lady* Thynne, *lady* Eva Verner y *sir* Thomas Storry. Por último, en *París-Niza*, si bien no se explicita ninguna relación con la nobleza, sus personajes disponen de notables riquezas: el protagonista, Fausto Brier, ha conseguido un “magnífico puesto de ingeniero jefe a los veintiséis años” (Ballesteros, 1939: 6); su tía, la inglesa Agatha Dorry, posee un “histórico palacio” (Ballesteros, 1939: 7) en la ciudad francesa de Blois; y la estadounidense Irene Moore, perseguida por unos gánsteres, heredará la fortuna de su padre, “Moore, el millonario” (Ballesteros, 1939: 79). No se aporta más información sobre este magnate, pero la persecución de su hija ofrece una idea de la inmensidad de su riqueza.

No obstante, la armonía que existe en estos mundos se perturba por los crímenes cometidos contra alguno de los miembros de estos grupos privilegiados, aunque luego el investigador siempre resuelve el caso con éxito. Estos finales, en los que se restablece el orden inicial perdido, promueven “la visión de un ambiente social armónico [...] como respuesta defensiva a la disgregación de la forma de vida de la aristocracia afianzada parasitariamente” (Resina, 1997: 20). Alejadas, por tanto, de toda representación realista de la sociedad, las novelas policiacas de quiosco recurren a una sociedad en muchos aspectos idealizada donde no se cuestiona la jerarquía social.

Pero, debido a que suceden en una comunidad en apariencia pacífica, los asesinatos producen un mayor impacto entre los conocidos de la

víctima y en el resto de la alta sociedad. Además, estas muertes, junto con los procesos judiciales y las investigaciones que surgen en torno a ellas, generan un enorme interés en cada ciudad donde ocurren. Los periódicos publican varias noticias que recogen los hechos delictivos y los avances policiales que suscitan la curiosidad de los lectores. Si bien en muchas ocasiones tergiversan datos para señalar a algún culpable con rapidez, también exponen el éxito de los investigadores cuando consiguen resolver el caso, tal como se lee al final de *París-Niza*: “Fausto Brier se convirtió en el héroe de la prensa y su retrato, que había aparecido con el pie de ‘asesino’, lucía ahora en todos los periódicos, sonriente por el triunfo y colmado de elogios” (Ballesteros, 1939: 113). Sin embargo, los más ansiosos por conocer las últimas novedades ni siquiera esperan a la próxima publicación, sino que van a los juzgados: “Nunca, como en aquella ocasión, se amontonaron los coches y las personas alrededor del Palacio de Justicia” (Ballesteros, 1938: 83). Entre los que acuden como público se encuentra, por supuesto, el sector más rico de la ciudad: “Tres días más tarde volvió a reunirse lo más escogido de la sociedad de Londres en el Palacio de Justicia” (Ballesteros, 1944: 52).

Junto con la resolución de los asesinatos, que supone ese “orgasmo final del éxito del héroe” que, según Vázquez Montalbán (1989: 50), caracteriza esta narrativa, culmina la historia de amor que los detectives mantienen con alguna de las mujeres que se han involucrado en el caso. Este final feliz, propio de las novelas rosas, favorece del mismo modo la evasión. No solo se recupera la armonía que existía antes de los crímenes, sino que también los protagonistas —con la excepción de Robert Clay en *Cena siniestra*— viven una historia de amor ideal. Ninguno de los peligros a los que se han enfrentado ha impedido esa unión dichosa. *City Hotel* ya indica desde su subtítulo, “Novela de misterio y amor”, este aspecto de la trama. En ella, tanto Edward Morton, quien resuelve el caso, como su sobrino, Alfredo Cummings —acusado del crimen y luego absuelto—, expresan su amor por dos de las mujeres relacionadas con el difunto en un baile con el que termina la novela: “A los allí presentes se les planteó un problema difícil de resolver. El problema era el siguiente: ¿quiénes estaban más enamorados: Carlota Davis y Alfredo Cummings, o Peggy Brooks y el célebre Edward Morton?” (Ballesteros, 1938: 111). Fausto Brier, en *París-*

Niza, acaba también enamorado de Irene Moore, la mujer a la que ha salvado de un secuestro perpetrado por gánsteres estadounidenses: “Cuando entraron los *reporters*, que terminan siempre por enterarse de todo, a tomar información y fotografías, encontraron a Irene Moore y a Fausto Brier besándose” (Ballesteros, 1939: 114). Por su parte, Eduardo Maxwell, en *El cofre de las piedras azules*, se casa con Verónica, a quien ha salvado de un proceso judicial injusto en el que se le acusaba del asesinato de su padre: “Verónica y Eduardo acababan de casarse” (Ballesteros, 1940: 97).

4. Los investigadores de Rocq Morris: detectives aficionados y héroes de aventuras policiacas

La literatura policiaca de masas de los años cuarenta, para llegar a un público más amplio, recurría a detectives alejados de la figura tradicional del intelectual, tal como explica Dennis Porter: “the detective fiction of pure ratiocination [...] has never been genuinely popular. In order to appeal to a broader public, it needed the vital admixture of action or manners, violence or satire” (1983: 163). Este modelo de detective, aunque emplea en ocasiones sus habilidades de deducción, destaca por adoptar una actitud activa en la búsqueda de pruebas que a veces implica el uso de la violencia.

La caracterización de estos detectives como héroes de aventuras resultaba compatible con el ritmo frenético de redacción que seguían los escritores de narrativa popular. Bajo una presión considerable por publicar, y sin tiempo suficiente para pensar con detenimiento en las tramas, recurren a investigadores que resuelven los crímenes gracias a sus aptitudes como aventureros que persiguen, exploran lugares sospechosos o se pelean. Se trata, en definitiva, de un investigador que remite a la novela de aventuras delictivas, que llega a España cuando “la editorial Molino publica su colección de ‘Hombres Audaces’, copia de los *pulps* norteamericanos dedicados íntegramente a la narración de aventuras criminales de personajes como La Sombra, Doc Savage [...]” (Valles Calatrava, 1991: 97). Este modelo de detective posee admirables habilidades físicas y mentales, mucha valentía y un claro sentido de la justicia. Incluso cuando no pertenece

a ningún cuerpo policial, supera a los profesionales por este dechado de virtudes que encarna.

Los detectives de Mercedes Ballesteros presentan varios de estos rasgos, pero ninguno de ellos pertenece a los cuerpos oficiales de policía, sino al grupo de investigadores que Alemán Sainz define como “aficionados” (1975: 12). En ocasiones poseen trabajos alejados de la criminología, pero siempre muestran su espíritu detectivesco. Los intereses de los investigadores se inclinan hacia las pesquisas policiales, algo que en algunos casos se remonta hasta la infancia de los protagonistas. Eduardo Maxwell, en *El cofre de las piedras azules*, así lo reconoce: “Y mientras el coche recorría las solitarias calles de Neuilly fue pensando en sus aficiones policiacas que databan de su primera infancia” (Ballesteros, 1940: 11). Este mismo personaje, además, parece haber nacido para investigar crímenes, aunque se gane la vida como abogado: “¿Por qué desde pequeño había tenido tanta afición a los asuntos policiacos? Nadie había en su familia, ni lo había habido desde el siglo XVII, que se hubiese ocupado de asuntos parecidos” (Ballesteros, 1940: 42). Esta pasión por lo detectivesco convierte a Maxwell en la persona adecuada para resolver el asesinato del conde de Greville. Tras enterarse de que el día antes de morir celebró una fiesta en casa, elabora una detallada lista de los asistentes para interrogarlos, lo que revela su profesionalidad: “Se propuso escribirla por orden alfabético para hacer una investigación ordenada y perfecta” (Ballesteros, 1940: 41).

A pesar del interés que demuestra por resolver el caso, se entera de la existencia de varias evidencias por casualidad, como la del cofre de piedras azules que contiene la carta que señala al culpable. Lo encuentra, sin haberlo buscado, en una tienda de antigüedades. Su aspecto le recuerda de inmediato el del cofre que le había descrito una joven, loca en apariencia, que también casualmente se había metido en su taxi durante los primeros días de su estancia en Francia. Tras acompañarla a su habitación, ella le habla de una escena sangrienta en la que veía un cofre de piedras azules. Como luego descubrirá, esta joven, Verónica, describió la escena del asesinato de su padre, que sostenía en sus manos ese cofre. En él se escondía una nota que, de nuevo, encuentra por casualidad cuando un niño que juega con él descubre un doble fondo: “Moviendo una de las enormes piedras

azules quedaba al descubierto una especie de puerta” (Ballesteros, 1940: 88). Gracias a este papel y al análisis de las huellas dactilares que presenta, Maxwell demuestra que el vizconde Ernesto Delbert ha asesinado al conde de Greville. Este criminal planeaba casarse con la hija del difunto para, tras declararla loca, heredar su fortuna. Cuando esa nota, en la que el vizconde aludía a sus planes, cayó en manos del conde de Greville, Delbert lo asesinó para que no interfiriera en ellos. Ante estas evidencias, el prefecto de la policía agradece a Maxwell su colaboración: “Enhorabuena, amigo mío. Le doy las gracias por haberme enmendado la plana... Mucho me gusta no equivocarme. Pero más me gusta que la justicia se cumpla como debe cumplirse” (Ballesteros, 1940: 94).

También Edward Morton, el investigador de *City Hotel*, ejerce la abogacía. Tanto él como Eduardo Maxwell, al compartir este oficio, guardan cierta relación con el mundo del crimen y de la justicia. Pero, a pesar de ello, en varias ocasiones los narradores omniscientes resaltan su desvinculación de los cuerpos de policía oficiales, tal como se aprecia en esta cita sobre Eduardo Maxwell: “Una idea sin fundamento cruzó por su cerebro de *detective amateur*” (Ballesteros, 1940: 13). No obstante, este carácter de aficionado no influye en su prestigio. Al contrario, algunos policías, conocedores de su talento, se enorgullecen de colaborar en sus pesquisas para descubrir al verdadero criminal, como se advierte cuando Maxwell le pide al agente Henry que colabore con él: “M. Henry, que era un policía cien por cien, estaba encantado de desempeñar un papel misterioso y novelesco. Había tomado a Maxwell por un famoso detective americano” (Ballesteros, 1940: 92).

También Morton ha conseguido la fama en Londres gracias a los crímenes que ha resuelto como detective, no a su labor como abogado. En su caso, al igual que Sherlock Holmes, cuenta además con un ayudante: Anthony, su criado, colabora con él en sus investigaciones y le aclara las ideas. El propio Morton reconoce que su ayuda resulta indispensable, pues sabe que sin Anthony no habría obtenido tanto prestigio por su trabajo: “Y en verdad que su criado era a la vez un apreciable colaborador en todos los asuntos delicados. Su cerebro vulgar descubría, o inducía a descubrir a veces, detalles o coincidencias que inteligencias más cultivadas dejaban

escapar” (Ballesteros, 1938: 7). El caso al que se enfrenta en *City Hotel*, la muerte del famoso violinista Richard Brooks, pone a prueba sus habilidades como detective y como abogado, pues asume la defensa de su sobrino, Alfredo, en el juicio en el que, con pruebas mal interpretadas, se le acusa de ese asesinato.

Los policías de Scotland Yard que trabajan en el caso, Powell y Charles Wast, esperan que Morton fracase como abogado. Envidiosos de sus éxitos, desean que todos observen los errores que suponen que cometerá, y así lo expresa Wast: “Estaba ya harto de la infalibilidad de Morton. Me cargan estos tipos que siempre aciertan, que todo les sale bien. Acaban por darse en la cabeza. Esto le servirá para bajar los humos” (Ballesteros, 1938: 75). Sin embargo, la superioridad del detective aficionado frente a los investigadores oficiales queda acreditada durante el juicio, donde Morton exhibe las pruebas que ha reunido para exculpar a su sobrino y descubrir al verdadero culpable.

En esta recopilación de evidencias Morton cuenta con la ayuda de Anthony. Siguiendo instrucciones del abogado, este criado sigue a Peggy, una mujer que posee información relevante sobre el caso (Ballesteros, 1938: 40), acude en busca de cartas personales a casa de Alfredo (Ballesteros, 1938: 81) e incluso analiza junto con Morton la escena del crimen: “Sería demasiado largo de escribir el detallado examen efectuado por ambos hombres desde las diez de la noche hasta las seis de la mañana siguiente. No quedó mueble por remover, cortina por desplegar, cerradura por ser probada...” (Ballesteros, 1938: 97). Con las evidencias que ha recogido y basándose también en varios testimonios, Morton señala a Cecilia Bell como la culpable: despechada por la indiferencia con que Brooks, su antiguo amante, le había tratado, le disparó una noche sembrando determinados indicios que levantarán falsas sospechas contra Alfredo, su exnovio. El éxito de sus investigaciones se debe a la profesionalidad con la que han realizado las pesquisas, superando la eficacia de las actuaciones policiales.

Los riesgos que corren estos detectives suponen muchas veces un grave peligro para sus vidas, aunque esto no les detiene. Fausto Brier, el investigador de *París-Niza*, muestra un claro carácter aventurero, más intenso que el de los detectives anteriores. Sin embargo, él no guarda nin-

guna relación profesional con el mundo de la criminología; trabaja como ingeniero. De hecho, su vinculación con el caso que resuelve surge de una casualidad: conduciendo por la carretera que une Niza y París, se encuentra con una extraña escena en la que unos gánsteres amenazan a una joven, Irene Moore, y a su acompañante, Jean Hervier. Brier, exhibiendo su valentía, pone en riesgo su vida para defenderlos (Ballesteros, 1939: 9):

La actuación de Fausto fue rápida y eficaz. Bajó de su coche de un salto y asestó tan fuerte puñetazo en el brazo al poseedor de la pistola que el arma cayó al suelo. Una vez con la pistola en su poder, amenazó al bandido. Ni una palabra salió de sus labios. Los hechos eran bastante expresivos. El desconocido montó en el coche, que se puso en marcha enseguida. Por la imaginación de Fausto pasó la idea de seguirlo, pero ¿cómo iba a abandonar a aquella infeliz pareja, ella muerta de susto y él, mal herido [*sic*]? Sonó una detonación. Habían disparado del coche fugitivo. Fausto devolvió el disparo y, luego, lanzó un leve quejido. La bala había rozado su brazo izquierdo.

Aunque Brier les salva, la muerte posterior del financiero M. Chatain provoca que, sin pruebas suficientes, la policía le acuse de ese asesinato y le encarcele hasta la celebración del juicio. Sin embargo, mostrando una vez más su astucia, escapa de prisión para descubrir al verdadero culpable de ese delito. Con la ayuda de uno de los guardianes de la prisión, que también participa en su huida, averigua que Michael Curson, su antiguo jefe en la fábrica en la que trabajaba, ha cometido el crimen. La colaboración del guardián en esta tarea, aunque no se detalla, equivale a la de un investigador ayudante, pues Brier le considera “una especie de Sherlock Holmes” (Ballesteros, 1939: 111).

Para atrapar al criminal, Brier se adelanta de algún modo a los planes de los gánsteres, entre los que se encuentra Jean Hervier, que ha ocultado su verdadera identidad para convertirse en amigo de Irene y seguir de cerca sus pasos. Cuando la secuestran al retenerla en un coche, la joven descubre con sorpresa que Fausto Brier lo conduce. El gánster que acompaña en el asiento trasero a Irene, Michael Curson, tampoco sale de su asombro, pues eso significa que su plan ha fracasado. El joven ingeniero le

detiene y lo lleva ante la justicia. Entonces, Fausto asegura al juez que Curson no solo colaboraba en el secuestro, sino que también ha asesinado a una mujer, Martha Gwen, que poseía información que le hubiera delatado. Sin embargo, la autora demuestra que no ha dispuesto del tiempo necesario para elaborar una justificación detallada de la culpabilidad de Curson, pues Brier afirma que posee evidencias de ello sin mencionarlas: “Tengo pruebas que harían muy largo mi relato” (Ballesteros, 1939: 112). Brier ha triunfado y ha desenmascarado al culpable, pero lo ha conseguido tras haberse saltado las leyes que lo han encarcelado. Representa, por tanto, un tipo de detective que, según Martín Cerezo, “distingue inequívocamente entre la justicia de los hombres, codificada en leyes, y la idea de justicia, que atiende a una noción ideológico-moral” (2006: 59).

4.1. Robert Clay, un detective paródico

De los investigadores creados por Ballesteros, Robert Clay, el protagonista de *Cena siniestra*, resulta el más peculiar de todos, y por ello merece un análisis más detenido que el resto. Además, fue el único sobre el que la escritora pensó crear una serie literaria que, sin embargo, jamás continuó. Así se indica al final del libro de *El caserón del órgano*, donde se publicita esa entrega de la siguiente manera: “*Cena siniestra*. Este es el título del primer episodio de la serie ‘Hazañas de Robert Clay’” Torre, 1944: 72). También al comienzo se informa de modo similar de esta nueva publicación: “‘Hazañas de Robert Clay’. Este es el título general de la serie de aventuras del más original de los detectives modernos, creado por Rocq Morris” Torre, 1944: 1). Incluso la portada indica que forma parte de esta serie de hazañas. Estos anuncios han podido confundir a estudiosos como Vázquez de Parga (1993: 100), quien sugiere que Robert Clay protagoniza las cuatro novelas policiacas publicadas bajo el nombre de Rocq Morris. Este autor afirma incluso que “Rocq Morris inauguró precisamente ‘La Novela Ideal’ presentando al detective londinense Robert Clay” (Vázquez de Parga, 1993: 100), cuando en esa primera obra, *City Hotel*, no se menciona en ninguna ocasión a este detective. Por tanto, supone un error citarlo como uno de los ejemplos de “policías repetitivos” (Vázquez de Parga,

2000: 113) creados por los escritores populares de este periodo. En realidad, este investigador solo interviene en *Cena siniestra*.

Robert Clay se diferencia del resto de detectives de las novelas de Ballesteros por su carácter paródico. Esto revela que las narraciones policiacas ya formaban parte del imaginario colectivo en la sociedad española de la primera mitad del siglo XX, pues, tal como explica Rivero Grandoso, los “códigos parodiados debían ser reconocidos por un público amplio para que el humor fuera entendido” (2016: 46). El investigador aficionado Robert Clay, al igual que el también paródico Agapito Bermúdez creado por Joaquín Belda, supone en gran medida una parodia de Sherlock Holmes. Sánchez Zapatero (2017: 45), al analizar el influjo del personaje de Conan Doyle en *¿Quién disparó?* (1909)¹¹, determina que el detective de Belda muestra numerosas relaciones intertextuales con Holmes, como su afición a tocar un instrumento musical (la guitarra), el uso de expresiones anglosajonas y el hecho de contar con un ayudante que le acompaña en sus pesquisas. Del mismo modo, Robert Clay, londinense, expresa inquietudes artísticas, en su caso como pintor, y también cuenta con la ayuda de su criado, Brent, quien colabora con él en sus investigaciones: “Brent no sólo era un criado, [...] sino el auxiliar impagable de Robert en todo asunto policíaco” (Ballesteros, 1944: 13).

La aparente indiferencia de Clay ante los crímenes y su fingida torpeza no suponen ningún problema para resolver con éxito los casos. Al contrario, con ellas despista tanto a los que confían en sus capacidades como a los que no lo toman en serio por sus continuas bromas y ocurrencias. Ninguna de sus extravagancias ha mermado su prestigio. De hecho, al comienzo de *Cena siniestra* varios personajes, invitados por *lord* y *lady* Gipps a cenar en su casa, hablan sobre los éxitos de este detective aficionado. Aunque Clay se define a sí mismo como pintor, su fama la debe a los delitos que ha resuelto. La mayoría de estos invitados elogian sus habilidades detectivescas, superiores según ellos a las de los policías oficiales: “También tiene la ‘pose’ de ser sólo un detective *amateur*, pero encuentra

¹¹ Joan Ramon Resina considera que *¿Quién disparó?* constituye un ejemplo de “novela bufa que aprovecha aspectos de la novela policiaca” (1997: 27), y no de una parodia.

a los culpables mucho antes que la gente de Scotland Yard” (Ballesteros, 1944: 6). Insisten en que varios casos en los que colaboró habrían acabado con el triunfo de los delincuentes “si no es por su intervención” (Ballesteros, 1944: 6).

Precisamente un hecho que se produce antes de esta misma cena origina la situación perfecta para que Clay muestre su talento como investigador. Antes de ella, los invitados reciben una nota anónima en la que se anuncia una muerte durante esa reunión, y varios de ellos, asustados, rechazan la invitación. Sin embargo, a pesar de lo que sugiere el título y la ilustración de la portada, en la que una figura tenebrosa y con aparentes manchas de sangre se abalanza sobre un hombre y dos mujeres que cenan vestidos de gala, la novela no pertenece al subgénero del terror. Lo siniestro, en este caso, se manifiesta en la posterior muerte de Fred Gipps, el dueño de la casa. Al día siguiente de la cena se descubre el cadáver en su cuarto.

La complejidad de este caso se acrecienta al tratarse de un asesinato cometido, en principio, en una habitación cerrada, como declara la esposa de Fred: “Cuando ustedes se marcharon, Fred entró en su cuarto y cerró con llave, como tenía por costumbre. Ha sido necesario descerrajar la puerta para entrar esta mañana” (Ballesteros, 1944: 10). Analizando la habitación donde se encontró el cuerpo, Clay toma la última copa de la que bebió Fred, en la que aún queda un “extraño sedimento” (Ballesteros, 1944: 10), pero se le cae, le mancha la ropa y se rompe contra el suelo. David Tennant, amigo de la viuda, presiona a Clay para que convenza a esta mujer de que llame a la policía. Sin embargo, el detective no expresa el menor interés por el presunto asesinato, incluso afirma que no comprende a los que se preocupan por conocer la verdad: “¡Siempre la gente empeñada en saber los porqués de las cosas! ¡No puedo con esta tremenda curiosidad!” (Ballesteros, 1944: 13). Cuando se descubre que Fred había pensado en cambiar su testamento ante notario, todas las sospechas recaen sobre sus familiares cercanos.

Clay, a diferencia de otros investigadores de las novelas de Rocq Morris —como Fausto Brier—, se aleja del modelo heroico de detective. La búsqueda de pruebas, aunque la realiza con ingenio y discreción, no

requiere ningún tipo de violencia. Sus dotes de observación le bastan para descubrir detalles relevantes, como la similitud que existe entre un broche que lleva Olivia Gipps y Zoe Taitokis, una mujer de la alta sociedad de visita en Londres (Ballesteros, 1944: 8). De hecho, su aguda observación le aporta una importante suma de dinero en las carreras de caballos al apostar por el animal ganador (Ballesteros, 1944: 23).

No obstante, la extravagancia de Clay produce rechazo en los policías oficiales, quienes no comprenden su manera de proceder. Sheridan, investigador de Scotland Yard encargado del mismo caso, lo desacredita como detective por su comportamiento y sus comentarios: “Habla usted como un profano” (Ballesteros, 1944: 18). El propio Clay reconoce su extraño proceso de investigación al pedirle a Herbert Gold, amigo de los Gipps, que se olvide de la mujer que, en apariencia, ama, Patricia Lister, porque él también siente algo por ella: “Puede que encuentres mi manera de proceder poco corriente; pero es que yo he nacido cansado de las maneras de proceder corrientes” (Ballesteros, 1944: 56).

Pero, a pesar de estas consideraciones, Clay muestra más eficacia como detective que los policías, sobre todo tras el asesinato de Ronald Graham, amigo de Fred Gipps. Todo indica que Olivia lo ha asesinado al visitarlo en su despacho y que ella misma advierte del asesinato al portero de su vivienda para despistar. Este trabajador confirma que ella subió a la vivienda de Graham poco después de que este hubiera recibido a un agente de seguros. Y, aunque la policía encarcela a Olivia, Clay realiza pesquisas mucho más efectivas. Visita al criado de Graham, Alike, de origen malayo, y le contrata con la única condición de que cocine comida de su país (Ballesteros, 1944: 42). Así, descubre que las misteriosas cartas que se habían repartido entre los invitados a la cena en casa de los Gipps formaban parte de una broma de mal gusto de Graham. Alike, siguiendo órdenes, las repartió, pero no guardan ninguna relación con los crímenes.

En realidad, solo existe un culpable en los asesinatos de Fred Gipps y de Ronald Graham. Clay lo demuestra en el juicio, donde agota la paciencia del juez con explicaciones que se desvían del objeto de la acusación: “El presidente volvió a llamar la atención a Clay. Se estaba saliendo absolutamente del tema. No contestaba a las preguntas que se le hacían y

todo parecía que trataba de burlarse del tribunal” (Ballesteros, 1944: 61). Entre bromas y comentarios un tanto jocosos, Clay revela el porqué de muchas de sus acciones. Sus fingidas muestras de torpeza formaban parte de la investigación. La caída sobre su ropa de la última copa de la que bebió Fred Gipps antes de morir no fue casual. Gracias a ella descubrió que esta contenía veneno, tal como ha revelado su análisis químico: “[...] en el laboratorio, le dijeron a Brent que el líquido que había caído sobre la rodilla de mi pantalón contenía arsénico” (Ballesteros, 1944: 61).

Del mismo modo, había planeado con cuidado la exposición de varios de sus cuadros, inaugurada horas antes de su testimonio en el juicio. Entre los retratos que ahí se exhiben, que reflejan a varios de sus amigos y conocidos, el portero de la vivienda de Ronald Graham reconoce en el cuadro que representa a Herbert Gold al agente de seguros que visitó a este amigo de Fred Gipps el día en que lo asesinaron. Con esta prueba, Clay aclara que el verdadero asesino es Herbert y no Olivia. Cuando este supo que Graham había conseguido una carta de amor que él le había escrito a Olivia, le visitó para exigirle que se la entregara. Herbert pensaba que, si salía a la luz, se descubriría que él había envenado a Fred Gipps por celos. Pero, como Graham se negó, lo asesinó.

A estas conclusiones ha llegado gracias a la información que aparece en esa carta, en la que Herbert acusa a Olivia “de coqueta, de haber jugado con él, de haber roto su vida” después de haberle dicho que “adoraba a su marido y que no podía querer a ningún otro hombre” (Ballesteros, 1944: 62). Para no despertar sospechas, tomó el veneno que escondía el broche de Olivia. Sabía que en esa joya lo encontraría porque era igual que el de Zoe Taitokis, que también contenía arsénico. Al examinarlo entre sus manos, puso con facilidad el veneno en la copa. Para desviar las sospechas de la policía hacia él, Herbert fingió que estaba enamorado de Patricia Lister. Y, en gran medida, esta estrategia le funcionó. Por eso, Clay termina su explicación del caso con una afirmación que revela su visión de los cuerpos policiales, a los que él supera en profesionalidad a pesar de sus extravagancias: “¡Nada hay tan fácil como engañar a la policía!” (Ballesteros, 1944: 63).

A diferencia de las otras novelas de Rocq Morris, en *Cena siniestra* Robert Clay no termina enamorado de ninguna mujer. La ausencia de un desenlace romántico responde a la peculiar personalidad del detective, que elude los compromisos matrimoniales. En varias ocasiones la obra refleja su carácter un tanto mujeriego, pues aprovecha cualquier oportunidad para intentar seducir a diferentes mujeres, tal como le recuerda su tía Eva Verner: “¡Cuidado con lo que bebes y con lo que haces! Acuérdate del año pasado cuando, aquí mismo, te declaraste a mi sobrina Emily a las tres de la madrugada, me pediste su mano a las tres y media y al día siguiente no te acordabas de nada” (Ballesteros, 1944: 14). Incluso su afirmación de que está enamorado de Patricia Lister forma parte de su investigación: la reacción de Herbert Gold al escucharla le aportará información relevante sobre si el sospechoso guarda sinceros sentimientos de amor hacia ella. Clay, en realidad, no siente nada por esta mujer. Así, el detective se erige como un soltero empedernido que no expresa ninguna preocupación por encontrar una mujer con la que casarse.

5. Conclusiones

Las novelas policíacas que Mercedes Ballesteros firmó como Rocq Morris demuestran que la autora conocía bien los tópicos del subgénero y los reprodujo para satisfacer las exigencias del público de comienzos de la posguerra. En un ambiente marcado por el lujo que favorece una lectura de evasión, los detectives actúan en ocasiones como héroes de aventuras y resuelven los casos gracia a su astucia y a la búsqueda activa de pruebas. La resolución exitosa de los crímenes les aporta no solo un gran prestigio, sino también la oportunidad de vivir un amor pleno junto con alguna de las mujeres involucradas en ellos. No obstante, las diferencias que presentan entre sí estas novelas requieren una clasificación distinta para algunas de ellas.

City Hotel, *El cofre de las piedras azules* y *Cena siniestra* constituyen ejemplos de novela enigma, definida por Rivero Grandoso como el “tipo de novela criminal en el que el principal interés radica en el desvelamiento del autor del asesinato” (2016: 534). Se trata, además, del modelo policia-

co que, según Valles Calatrava (1991: 106), predominaba en esta época en España. Ninguno de los detectives de estas obras recurre a complejas cuestiones intelectuales o culturales, como “las trayectorias posibles de una bala de pistola o las costumbres de los animales exóticos reducidos a la cautividad” (Vázquez de Parga, 2000: 46), para explicar cómo se realizaron los asesinatos. La rapidez en la escritura que exige una colección de quiosco no permite la elaboración de explicaciones muy detalladas a los crímenes. Sin embargo, sus conclusiones se obtienen gracias a las evidencias aportadas por diversas pruebas que los propios detectives han recogido o que han encontrado por casualidad. Así, la solución del caso surge de la cuidadosa investigación que han llevado a cabo, que contrasta con las actuaciones precipitadas de la policía. El análisis de pruebas y la lógica señalan al culpable.

No obstante, este proceso de investigación, aunque también existe en *París-Niza*, apenas se describe en esta narración. A diferencia de las anteriores, esta constituye una novela de aventuras policiacas por la ausencia de un análisis detallado de los hechos y por el carácter heroico del protagonista. En el resto de obras criminales de Ballesteros existe una recopilación de evidencias que señalan a los verdaderos delincuentes, pero en *París-Niza* no se relata ningún procedimiento de investigación. Ni siquiera el detective aficionado muestra pruebas concretas al juez que demuestran la culpabilidad del criminal. El encargado de este caso, el ingeniero Fausto Brier, lucha contra las leyes que le han encarcelado y, con un claro sentido de la justicia, se enfrenta a los gánsteres que planifican el secuestro de la joven millonaria Irene Moore. Se ha comportado como un héroe y, desde luego, ha llevado a cabo una investigación que delata a los criminales. Pero nada de ella se describe a los lectores, que solo asisten a las aventuras a las que se enfrenta para salvar a Moore y detener a los mafiosos.

Asimismo, *Cena siniestra* cuenta con un detective que supone un alejamiento considerable de los estereotipos encarnados por Edward Morton, Fausto Brier y Eduardo Maxwell. El pintor Robert Clay, aficionado a la resolución de crímenes, ofrece una parodia de la figura del detective que remite al también paródico Agapito Bermúdez creado por Joaquín Belda. Sin embargo, Clay no abandona muchas de las características de los otros

investigadores de Ballesteros. Al igual que el resto, posee un talento superior al de la policía y su método de trabajo también se basa en la recopilación de evidencias. No obstante, la mayor diferencia radica en la manera en la que obtiene esas pruebas que señalan al culpable y en su carácter excéntrico. Nadie comprende su comportamiento, ni los personajes que le rodean ni los lectores, hasta que al final se revela el sentido de sus actuaciones. Sus constantes bromas, si bien forman parte de su personalidad, provocan que sus pesquisas no levanten sospechas entre los delincuentes ni entre los agentes oficiales, que desconfían de él hasta que corroboran su eficacia. Por tanto, aunque representa un modelo detective no demasiado frecuente en la literatura de quiosco de esos años, tampoco supone ninguna innovación literaria.

Por todo ello, el análisis de estas obras manifiesta la necesidad de incluir la narrativa popular en los estudios literarios para configurar un canon alternativo al que ha imperado hasta hoy. Aunque estas novelas no persiguen altas pretensiones literarias, sino más bien rápidos beneficios económicos, su incorporación al ámbito filológico dará lugar a avances significativos en el conocimiento de la producción novelística española del siglo XX. Por un lado, con ello se obtendrá una visión más completa de la narrativa de este periodo. Y, por otro, se conseguirá una imagen más precisa de diversos autores que, trabajando en distintos géneros, son recordados solo por alguna de sus facetas como escritores. Así ocurre con Mercedes Ballesteros, conocida por su teatro y por sus novelas breves, ya de por sí poco estudiadas.

Sin embargo, su narrativa policiaca de quiosco, a pesar del olvido en el que ha caído, la convierte, junto con Josefina de la Torre, en una de las primeras mujeres que se dedicaron a este subgénero durante el franquismo. Si bien Ballesteros, como el resto de autores de novela popular en estos años, imita modelos extranjeros y evita el tratamiento de problemas propios del país, cumple el objetivo que se propuso en estas narraciones: poner a disposición del público una historia entretenida y ofrecer una distracción. Se trata, desde luego, de un objetivo alejado de grandes ambiciones literarias. Pero no por ello merecen estas obras el desdén por parte de

la crítica, pues su estudio contribuye a un conocimiento más profundo de la labor literaria de Mercedes Ballesteros.

Recibido: 14/08/2019

Aceptado: 10/11/2019

Referencias bibliográficas

“Bodas recientes” (1933), *Blanco y Negro*, 2.169 [8 de enero], pp. 72-73.

Alemán Sainz, Francisco (1975), *Las literaturas de kiosko*, Barcelona: Editorial Planeta.

Ballesteros, Mercedes (1938), *City Hotel*, Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

--- (1939), *París-Niza*, Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

--- (1940), *El cofre de las piedras azules*, Madrid: Gráficas Uguina.

--- (1944), *Cena siniestra*, Madrid: Ediciones Océano.

Charlo Ortiz-Repiso, Ramón (2001), “La novela sentimental”, en Fernando Martínez de la Hidalga et al. (eds.), *La novela popular en España 2*, Madrid: Ediciones Robel, pp. 177-232.

--- (2005), *Autores y seudónimos en la novela popular*, Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.

--- (2013), *La novela popular en España*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Colmeiro, José F. (1994), *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos.

Díez Borque, José María (1972), *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid: Al-Borak.

Doreste, Ventura (1997), *Ensayos insulares*, Santa Cruz de Tenerife: Nuestro Arte.

Eguidazu, Fernando (2008), *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950)*, Guadalajara: Silente.

Fernández Gutiérrez, José María (2004), *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico literario*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Godsland, Shelley (2007), *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*, Wiltshire: University of Wales Press.

Izquierdo, Eliseo (2019), *Encubrimientos de la identidad en Canarias. Seudónimos y otros escondrijos en la literatura, el periodismo y las artes en Canarias*, Tomo I, San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

Marquerie, Alfredo (1945), “Calderón: Estreno de *Una mujer en los brazos*, original de Rafael Matarazzo, traducida por Josefina de la Torre y Alberto Alar”, *ABC* [23 de noviembre], p. 27.

Martín Cerezo, Iván (2006), *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Mederos, Alicia (2019), “Josefina de la Torre. La ‘muchacha-isla’”, en Yasmina Romero Morales y Alba Sabina Pérez (eds.), *Escritoras canarias del siglo XX: de la invisibilidad al reconocimiento*, Madrid: Ediciones La Palma, pp. 99-112.

Merlo, Pepa (2010), *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetisas en torno a la Generación del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Plaza Agudo, Inmaculada (2012), “Modelos de identidad femenina en la España de posguerra: el teatro de Mercedes Ballesteros”, *Hispania*, 95, 1, pp. 24-36.

Porter, Dennis (1983), *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven: Yale University Press.

Pujante Segura, Carmen M. (2010), “Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: a propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, pp. 38-59, <<https://bit.ly/2YGFhW>> [consulta: 06/08/2019].

Resina, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos.

Reverón Alfonso, Juan Manuel (2007), *Vida y obra de Claudio de la Torre*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Rivero Grandoso, Javier (2016), *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense, <<https://eprints.ucm.es/38286/>> [consulta: 06/08/2019].

Sánchez Zapatero, Javier (2006), “Apuntes para una perspectiva histórica del policiaco español”, en Álex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (coords.), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Salamanca: Librería Cervantes, pp. 69-84.

--- (2017), “Del pastiche a la transficcionalidad: reescrituras de Sherlock Holmes en España”, *Tropelías*, 27, pp. 39-55 <<https://bit.ly/2YsECuz>> [consulta: 04/08/2019].

Sánchez Zapatero, Javier y Álex Martín Escribá (2011), “Del quiosco al best-seller: la novela policiaca en España”, en Ana Cabello (coord.), *Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid: Los libros de la Catarata, pp. 93-108.

Santiago Mulas, Vicente de (2002), *Historia externa de la novela criminal en España (1939-1975)* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, <<https://eprints.ucm.es/3667/>> [consulta: 07/08/2019].

Soler Gallo, Miguel (2017), “El ideal de masculinidad en la novela romántica efalangista: análisis de *Una mujer de veinte años* de Mercedes Ballesteros”, *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 33, pp. 1-25 <<https://bit.ly/2Y8DHud>> [consulta: 05/08/2019].

Spang, Kurt (2000), *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis [1ª ed. 1993].

Torre, Claudio de la (1941 [13 de enero]), “A Fernando González Rodríguez” [carta inédita], *Red de Bibliotecas de Canarias*, Biblioteca Insular de Gran Canaria <<https://bit.ly/2KluURK>> [consulta: 06/08/2019].

Torre, Josefina de la (1939), *Alarma en el Distrito Sur*, Madrid: Gráficas Uguina.

--- (1944), *El caserón del órgano*, Madrid: Ediciones Océano.

Valles Calatrava, José R. (1991), *La novela criminal española*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

Vázquez de Parga, Salvador (1993), *La novela policiaca en España*, Barcelona: Ronsel.

--- (2000), *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Barcelona, Glénat.

Vázquez Montalbán, Manuel (1989), “Sobre la inexistencia de la novela policiaca en España”, en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada: Universidad de Granada, pp. 49-62.

Vosburg, Nancy (2011), “Spanish Women’s Crimen Fiction, 1980s-2000s: Subverting the Conventions of Genre and Gender”, en Nancy Vosburg (ed.), *Iberian Crime Fiction*, Wiltshire: University of Wales Press, pp. 75-92.

DESEO *QUEER* Y MASCULINIDAD EN LA NOVELA *DESEO, PLACER* DE BEATRIZ GIMENO

LUIS LEÓN PRIETO

Universidad de Oviedo
luisleonprieto@gmail.com

RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar el esquema subversivo sobre el que Beatriz Gimeno basa su novela *Deseo, placer* (2009), para el que utiliza principalmente teorías *queer*. A través de la reivindicación feminista y del deseo de transgredir las diferentes jerarquías sobre las que se asienta la sociedad de hoy, Gimeno presenta una obra cuyo argumento se estructura en torno a un gran tabú patriarcal: la imagen de un hombre penetrado. Este tabú es esencial en la construcción de una masculinidad estándar que, en la actualidad, está dando paso al surgimiento de diversas masculinidades. Con este análisis se pretende demostrar cómo esta novela representa nuevas perspectivas en el ámbito de la diversidad sexual, de la jerarquía de los órganos del cuerpo y abre opciones para expresar una masculinidad más abierta e inclusiva. .

PALABRAS CLAVE: literatura española, *queer*, estudios de género, feminismo, masculinidades, Novela, Siglo XXI.

QUEER DESIRE AND MASCULINITY IN BEATRIZ GIMENO'S NOVEL DESEO, PLACER (2009)

ABSTRACT: This article aims to analyze the subversive strategy of which Beatriz Gimeno bases her novel *Deseo, placer* (2009), based mainly on queer theories. Through a feminist vindication and the desire to transgress the different hierarchies on which society is based today, Gimeno presents a work whose argument is structured around a great patriarchal taboo: the image of a penetrated man. This taboo is essential in the construction of a standard masculinity that, at present, is giving way to the emergence of diverse masculinities. Through my analysis I intend to demonstrate how this novel represents new perspectives in the field of sexual diversity, the hierarchy among body organs and opens new options to express a more open and inclusive masculinity.

KEY WORDS: Spanish literature, queer, women studies, feminism, masculinities, Novel, 21st Century.

1. Introducción

El objetivo de este artículo es analizar el esquema subversivo sobre el que se construye la obra *Deseo, placer* (2009), la segunda novela publicada de Beatriz Gimeno hasta la fecha, así como los elementos con los que se mantiene el punto de partida de la autora, haciendo especial referencia a la manera en la que se refleja la masculinidad en el relato y en qué modo podría conectarse con el pensamiento *queer*. La principal hipótesis es cómo el deseo connotado bajo esa perspectiva *queer* se plasma como el motor que mueve tanto la trama como las acciones de la protagonista de la novela, desencadenando un mecanismo de adquisición del cuerpo y la masculinidad, de su subordinado, para luego deconstruirlos y someterlos a su voluntad; así pues, también se expondrá la situación actual de la masculinidad en sí, cómo su vertiente más hegemónica está dando paso al surgimiento de las llamadas “nuevas masculinidades”, motivo que está

apareciendo en diversas obras teóricas, y se comprobará si existe un reflejo de este hecho en la obra.

Como metodología para esta investigación, en primer lugar, se expondrá una somera aproximación a la figura y a las principales obras de Gimeno, incidiendo en su doble faceta de activista y creadora y la manera en que cada una de ellas afecta a la otra; en segundo lugar, se incluirá una serie de fundamentos acerca de las teorías *queer* y de su historia, que podrán servir como marco introductorio y base para el posterior análisis. Dentro de este, como bloque principal del trabajo, se hará alusión a esas “masculinidades” antes citadas, a cómo el personaje masculino es consciente del valor de su propio cuerpo y cómo se lo ofrece a la protagonista, adoptando una falsa posición “pasiva” que, en el fondo, le permitirá ostentar el poder dentro del juego de roles que han establecido. También se planteará la relación que mantienen los personajes con realidades como la prostitución o la consideración del ano en la jerarquía de órganos corporales y sexuales. Por último, se extraerán algunas conclusiones con el objeto de comprobar si las hipótesis de partida se cumplen, de qué manera o en qué grado.

2. Beatriz Gimeno: entre el activismo y la creación

Beatriz Gimeno es una autora española, con una trayectoria polifacética y de múltiples posibilidades, que se caracteriza en el fondo por su defensa del feminismo y de la diversidad sexual. Activista de largo recorrido, fue elegida diputada por el partido político Podemos en la Asamblea de la Comunidad de Madrid en 2015 y ha revalidado este cargo en las pasadas elecciones autonómicas del 26 de mayo de 2019. Además de este puesto actual, la relevancia de Gimeno como figura pública ha estado relacionada, básicamente, con su labor dentro de los movimientos sociales y, en su momento, con su presidencia en la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales (FELGTB). La gran visibilidad pública que le otorgó a la autora su mandato se debió principalmente a que durante el mismo se impulsó la aprobación de importantes leyes sociales bajo el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, entre las cuales las más em-

blemáticas fueron las del matrimonio igualitario y de identidad de género (Montilla, 2009: 87). La autora considera que esta labor activista ha ocul-tado, en parte, su trayectoria creadora: “No consigo quitarme el cargo de expresidenta de la FELGTB, no consigo que la gente me vea como literata o ensayista. Siempre acabo hablando de la militancia homosexual” (Mon-tilla, 2009: 103). Gimeno opina que “debido a mi activismo lésbico, a mí se me verá siempre como a una lesbiana que escribe” (León Prieto, 2018: 2).

A pesar de que la autora rehúya esa supuesta etiqueta de “escrito-ra lesbiana” y de que actualmente haya decidido renegar un tanto de las “posiciones identitarias” (León Prieto, 2018: 2), lo cierto es que se inició en la escritura de ficción con una colección de relatos titulada *Primeras caricias. 50 mujeres cuentan su primera experiencia con otra mujer* (2002). En esta Gimeno presenta una serie de testimonios reales, si bien adaptados a manera de relatos breves. En 2005 lleva a cabo su debut en la novela con *Su cuerpo era su gozo*, una obra de resonancias históricas que narra el despertar erótico de una pareja de chicas adolescentes durante el franquismo, cuya relación será objeto de una dura persecución por parte del régimen, desde los estamentos médicos, policiales y demás autoridades de la época. Su siguiente creación literaria fue *Sex* (2008), un recopilatorio de relatos en el que Gimeno se propone romper el silencio de las autoras lesbianas a la hora de escribir pornografía; pornografía explícita, no erotismo, tal como ella misma señala en el prólogo-manifiesto del volumen, de carácter reivindicativo y político. Si la pornografía heterocentrada y tradicional utiliza por lo general las relaciones lésbicas como un simple elemento de excitación para el potencial espectador heterosexual, en este texto la autora se propone escribir pornografía para lesbianas y, de hecho, presupone “lectoras”, no lectores (2008: 17). En su segunda novela, *Deseo, placer* (2009), Gimeno continúa reflejando tabúes poco visibles de la sexualidad no nor-mativa, como se podrá comprobar a lo largo de la presente investigación. Además del ámbito de la prosa, la autora tiene dos poemarios publicados: *La luz que más me llama* (2009), en el que, al igual que en la novela ante-rior, el deseo es uno de los ejes más sólidos de una voz poética que entra en contacto con la tradición hispánica, por ejemplo, de la mística; y *Al menos flores, al menos cantos* (2012), en el que se repiten temas como la soledad,

la pérdida, el miedo y el desamor, además de contener algunas composi-ciones de temática social, reflejando la situación del contexto de su época, la de un pueblo defraudado y empobrecido.

Por lo que se refiere al resto de su obra, al margen de un breve vo-lumen de autoayuda para adolescentes titulado *¿Seré lesbiana?* (2004), es-crito junto a Boti G. Rodrigo, Gimeno ha producido una serie de textos de carácter ensayístico. *La liberación de una generación: historia y análisis po-lítico del lesbianismo* (2005) es un completo tratado dividido en dos partes: la primera se dedica a analizar las relaciones afectivo-sexuales entre muje-res a lo largo de la historia, mientras que la segunda se centra en exponer varios discursos sobre el lesbianismo, desde una perspectiva más teórica. En *La construcción de la lesbiana perversa* (2008), que lleva por subtítulo *Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso Dolores Vázquez-Wanninkhof*, Gimeno recorre el mediático caso del asesinato de la joven Rocío Wanninkhof, que fue injustamente atribui-do a Dolores Vázquez, después de una campaña de desprestigio basada, en primer término, en sus preferencias sexuales. En 2012 aparece *La prosti-tución*, en el que la autora desarrolla uno de los temas más controvertidos dentro de las diversas corrientes feministas y uno de los más tratados por ella misma en la actualidad, a través de conferencias, debates o su interven-ción en diferentes redes sociales. En cualquiera de estas facetas, Gimeno nunca ha rehuido las materias más susceptibles de debate, en particular en temas que se enfrentan a las diferentes ramas del movimiento feminista; en el de la prostitución, por ejemplo, siempre ha mantenido una postura “abolicionista”, es decir, en contra de la prostitución al considerarla “una institución que sirve al mantenimiento del orden de género” (2012: 26) y, por lo tanto, un claro soporte y fundamento del sistema patriarcal. La últi-ma obra de Gimeno publicada hasta la fecha, *La lactancia materna* (2018), continúa con esa línea polémica al abordar, desde una perspectiva feminis-ta, este asunto que le ha acarreado numerosas críticas.

Observando el conjunto de sus publicaciones, podría afirmarse que gran parte de su obra es susceptible de ser catalogada, pese a las de-claraciones ya citadas de la propia autora, dentro de una temática de cariz lésbico. Jennifer Quiles, realizando un recorrido por la novela lésbica es-

crita en español de las últimas décadas, define el corpus como “aquellos textos que narran historias de lesbianas o cuyas protagonistas, aunque no se identifiquen como tales, tengan relaciones con una mujer” (2002: 276). La propia Gimeno, en la introducción a su obra *Primeras caricias* (2002), se hace eco de la escasa repercusión de esta clase de literatura en el mercado español, frente a lo que sucede en el resto de Europa y en Estados Unidos (2002: 7). Angie Simonis, que dedica un extenso artículo a la representación de los discursos lesbianos en la literatura española, afirma que no existe ningún estudio en profundidad sobre este tema: “Está pendiente de rescate la tradición lesbiana española en todos los ámbitos artísticos” (2008: 243). Para Simonis, la etapa actual, en la que se podría insertar la obra de Gimeno, es transitoria, porque combina la reivindicación con el intento de hallar un estilo propio. Esta autora, por otra parte, no incluye a Gimeno entre la selección de textos que menciona, salvo por una breve referencia a *Su cuerpo era su gozo*, como ejemplo de la revisión del “tópico de los amores pecaminosos entre alumna y profesora” (2008: 265), si bien no es esta la trama principal de la novela. La recepción de la obra de Gimeno, en todo caso, ha tenido una mayor repercusión en su vertiente ensayística, que es la más nítidamente relacionada con su larga trayectoria dentro del mundo del activismo social y de la política. La autora argumenta este hecho así:

Aunque creo que sí se me reconoce como teórica, también es verdad que mi actividad política ensombrece eso en el sentido de que soy excluida de foros y de encuentros debido a que represento a un partido político. Mi carrera como creadora, en cambio, no ha superado esto y no creo que vuelva a publicar ficción o poesía a pesar de que escribo constantemente y es, definitivamente, donde me reconozco. (León Prieto, 2018: 1)

De este modo, Gimeno admite que su carrera literaria se ha visto perjudicada por su actividad pública y la recepción política de sus textos creativos ha pasado a un segundo plano frente a la mayor influencia de sus obras ensayísticas. Una de las consecuencias de esto es la falta de estudios críticos sobre la faceta literaria de la autora, un hecho evidente a la hora de llevar a cabo investigaciones como la presente, que pretende, dentro de los

límites de espacio marcados, realizar un ejercicio de análisis sobre una de las creaciones de su trayectoria.

3. Aproximación a lo *queer*: conceptos e historia

Deseo, placer es una novela que, en este trabajo, será analizada bajo una perspectiva *queer*, por lo cual se expondrá a continuación una reseña breve —por razones de espacio y pertinencia respecto al objetivo de este texto— de cómo surgió este concepto, mencionando también algunas voces teóricas y obras relevantes en el espectro *queer*. Ugarte Pérez indica cómo “lo *queer* constituye actualmente una de las caras que exhibe la posmodernidad” (2011: 270), y que las figuras teóricas representantes de este fenómeno han recibido influencias de autoras y autores como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Michel Foucault y Jacques Derrida (2011: 272). Javier Sáez también alude a algunos de estos nombres, además de citar a Deleuze y Guattari, dentro del contexto posestructuralista que constituye uno de los precedentes de la Teoría *Queer* (2004: 62). Preciado afirma que la teoría posestructuralista es “el resultado de un intenso proceso de cuestionamiento sexopolítico de las categorías antropológicas, psicológicas y filosóficas que dominan la ecología conceptual de los años cincuenta” (2009: 151). Nombres como los citados por Sáez, pues, serían para Preciado “tan herederos del feminismo y de los movimientos homosexuales como estos son de la llamada filosofía posestructural” (2009: 151).

Por lo que respecta a la interpretación del propio término, López Penedo se remonta a los orígenes de este señalando que *queer* significa, literalmente, “raro”, pero con el sentido de “marica”: “*Queer* se ha utilizado en el mundo anglosajón históricamente como un insulto contra gays y lesbianas, quienes, al reclamar este término para autodenominarse, intentaban mostrar orgullo como respuesta ante la homofobia” (2008: 17-18). Según indica la autora, se atribuye a Teresa de Lauretis haber utilizado esta expresión por primera vez en su sentido actual, en la revista *Differences* en 1991 (2008: 35), siguiendo la estela de los trabajos teóricos de Eve Kosofsky Sedgwick y, en especial, Judith Butler, considerada la gran mentora del movimiento y a cuya obra se hará referencia con posterioridad. Para

Sáez, *queer* supone “una forma de autodenominación que procede principalmente de lesbianas negras y chicanas del sur de California” (2004: 11), y habría surgido a finales de los años ochenta del pasado siglo, en oposición a un tipo de identidad gay estándar, basada en el ideal del varón blanco, de clase media y alta. Este autor también se hace eco de la consideración primigenia de *queer* como insulto, y señala cómo estos colectivos marginales se apropiaron del término por no reconocerse en ese “gay” que se había convertido en un vocablo con cierto grado de respetabilidad y aceptación (2004: 30). Butler, de hecho, afirma que “la reevaluación de términos como *queer* sugiere que el habla puede ser devuelto al hablante de una forma diferente, que puede citarse contra sus propósitos originales y producir una inversión de sus efectos” (2009: 35).

Por otro lado, el movimiento *queer* supuso el surgimiento de una serie de grupos de activistas que aparecieron en Estados Unidos en los años noventa y desde allí se extendieron hasta el Reino Unido, teniendo como antecedente a los movimientos de liberación gay y lesbica. Lo *queer* aparece entonces como una escisión frente a los nuevos retos a los que se enfrenta este tipo de colectivos, como, por ejemplo, la epidemia del sida en los años ochenta. López Penedo señala una reacción conservadora dentro del colectivo gay y lesbico, lo cual llevaría a la creación de estos grupos *queer* que optarían por un activismo de calle, que buscaba un efecto inmediato y llamativo para mover las conciencias. Un claro ejemplo sería el grupo estadounidense *Queer Nation* (2008: 45-47), que a su vez fue formado por algunos miembros de *Act Up AIDS Coalition to Unleash Power*. A este último colectivo aluden Sáez y Carrascosa: “Este grupo nace en Nueva York y pronto ve cómo aparecen otros en las principales ciudades de EEUU y Europa. *Act Up* surge con un contenido claramente político y reivindicativo [...] convirtiéndose en un referente del activismo que posteriormente conocemos como *queer*” (2011: 141).

En cuanto a la extensión de esta corriente en el territorio español, Solá traza una breve cronología:

En 1993 aparece el término *queer* en el número tres de la revista *De un plumazo* del colectivo *La Radical Gay*. Un año después *LSD* lo usa en su fanzine *Non Grata* [...] A través de sus fanzi-

nes y debates introducen a autoras como Judith Butler, Teresa de Lauretis o Donna Haraway, entre otras, ajenas no sólo para militantes y activistas sino para el propio pensamiento feminista que se produce desde dentro de nuestras fronteras. (Solá, 2014: 9)

De este modo, lo *queer* sería una rebelión contra los colectivos gays y lésbicos, a los que acusarían no solo de haber tomado un giro conservador, sino además de haberse instalado en el llamado “consumismo rosa” y de no tener en cuenta las reivindicaciones de quienes no se ajustaban a un determinado canon por motivos étnicos, raciales, religiosos, relativos a la clase social o a la diversidad funcional, entre otros factores. Vidarte subraya este origen subversivo puesto que, si bien algunas de las figuras más relevantes asociadas al término pertenecen al estamento académico y universitario, “ni lo *queer* nació en la universidad, ni nunca entrará en sus aulas de forma pacífica” (2009: 77).

Uno de los textos fundacionales de estas teorías es *El género en disputa* (2007), de Judith Butler, que cuestiona la normatividad de las categorías tradicionales de género, considerando que lo “actuamos” a través de la performatividad, repitiendo una serie de actos que se consideran apropiados para uno u otro género. En el prefacio a su obra, afirma:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (2007: 17)

Serían ejemplo de esto los gestos o la iconografía que podemos encontrarnos en cualquier espacio público, una construcción social que refleja esa “estilización del cuerpo”, como pudieran ser los rótulos de entrada en aseos o vestuarios. Cuando no se cumplen esas expectativas de género, entonces nos encontraríamos ante el “*gender trouble*”. En *Deseo, placer*, la

estructura de género en que se basa el concepto de la masculinidad tradicional, ese hecho de “actuar” el género según una serie de directrices prefijadas exteriormente se verá desestabilizada porque ni el principal personaje femenino ni el masculino van a desplegar actitudes acordes a sus respectivos roles de género.

Dentro del apartado de críticas vertidas hacia la Teoría *Queer*, destacan las de autoras feministas como Ana de Miguel, quien, advirtiendo del proceso de hipersexualización en que se halla inmersa la sociedad actual, señala lo *queer* como una serie de enfoques teóricos y académicos que “presentan determinadas prácticas sexuales —sexo anal— como especialmente valiosas. Son las llamadas sexualidades disidentes o sexualidades no normativas” (2015: 123).

Para la autora, la filosofía *queer* no supone una transgresión de por sí, sino que se encuentra alineada con un sistema “que coloca la sexualidad en el centro de los media y del mercado” (2015: 139), provocando un mecanismo de banalización de esta. La propia Gimeno, que otorga al sexo anal un papel muy simbólico en *Deseo, placer*, también subraya que en la época actual el erotismo se está convirtiendo en un objeto de consumo más (2012: 60), y, respecto a la Teoría *Queer*, advierte que “nos presenta un género despolitizado” (2005: 256), y que podría correrse el riesgo de que, en su afán transgresor, se olvidaran algunos de los factores más importantes en la lucha feminista, como la estructura de género en que se inscriben tanto hombres como mujeres, que oprime de forma predominante a estas últimas. Para López Penedo esta teoría “no altera ni rompe con la opresión en la que viven sometidos los homosexuales ni los heterosexuales” (2008: 304). Además, el espectro *queer* corre el riesgo de ser mercantilizado como una moda pasajera, algo que apuntan Sáez y Carrascosa a través de esta expresión: “*Queer is business!*” (2011: 81).

No obstante, a pesar de que las ideas teóricas de Gimeno adviertan de las carencias políticas del movimiento, esta autora también ha abordado esta temática en un artículo titulado “Deseo *queer*” (2013). En este deja constancia de esa clase de deseo, que va más allá de las prácticas concretas o de la orientación sexual de cada persona, aunque no se identifique como *queer* (2013: 26-27). Entre estos deseos “raros” o “no normativos”, que se-

gún la autora pueden mezclarse con diversas identidades, orientaciones, roles o prácticas, Gimeno pone como ejemplo a los hombres heterosexuales que buscan mujeres transexuales con genitales masculinos funcionales y por lo general solo las encuentran en el ámbito de la prostitución (2013: 26). La autora cuestiona la creencia de que dichos hombres no sean más que homosexuales que no asumen su condición, puesto que esta clase de deseo *queer* resulta independiente de la orientación sexual, algo que se puede comprobar en su novela objeto de análisis, con una mujer que desea a un hombre, pero no de manera convencional. Lo *queer* implica un replanteamiento de la sexualidad, una nueva forma de entender este ámbito que se refleja en la propuesta de prácticas no normativas, como las de la obra de Preciado, que aboga por sexualizar todo el cuerpo y terminar con la tiranía genital en el monopolio del placer que se ha dado a nivel biológico y cultural, a través de una jerarquización de los órganos sexuales:

Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos sexuales, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo a su “naturaleza” (relaciones heterosexuales). (2011: 23)

Así, el ano, órgano que ostenta un especial protagonismo en *Deseo, placer*, no sería considerado como órgano sexual según esta lógica “natural”, que privilegia un tipo particular de relación, considerada “heterosexual”; en la novela de Gimeno, el ano es el eje sobre el que se sostiene el tipo de compromiso, también de cariz heterosexual, establecido entre la protagonista y su ayudante.

4. Deseo *queer* y masculinidad: el cuerpo (im)penetrable

El deseo, como tópico, constituye uno de los motivos más recurrentes dentro de la trayectoria literaria de Gimeno, y se encuentra presente ya en el título de la novela analizada en este trabajo. En su estudio sobre la prostitución, que se centra de manera especial en la vertiente femenina, la autora afirma: “Meter la lengua en los genitales o en el ano de otra per-

sona, chupar su saliva, introducirnos sus genitales en la boca, o en general chupar, besar, lamer... otro cuerpo es algo que con deseo resulta placentero pero que sin deseo puede resultar terrible, hasta el punto de llegar a desestabilizar el propio Yo” (2012: 228). Gimeno plantea este argumento para atacar la prostitución, que le parece un modo de practicar sexo sin deseo y, por lo tanto, no lo considera como sexo en sí (2012: 226). En esta novela, que presenta otro tipo diferente de prostitución, como se podrá comprobar en su análisis, el deseo es la fuerza, el motor que mueve los hechos, se plasma como “una enajenación con la que cualquiera sabe que hay que tener cuidado” (2009: 73) y, además, como una realidad susceptible de desaparecer: “El principal miedo de la directora no es tanto a la muerte como a que el deseo desaparezca definitivamente, porque el principal aprendizaje de la vejez debe ser el de la renuncia, y la directora aún no ha aprendido a renunciar” (2009: 48). Por esto, cuando Horario aparece en su vida, el personaje desconoce cómo librarse de un sentimiento que llega a convertirse en una carga o incluso en una enfermedad, incidiéndose en que tiene “el cuerpo dolorido de deseo” (2009: 96).

El suyo es un tipo de deseo *queer*, como aquel al que aludía la propia Gimeno en su artículo antes citado, que ostenta un potencial transgresor susceptible de derribar barreras establecidas y prohibiciones fuertemente fijadas en la sociedad. El eje mismo de la trama en esta obra se estructura en torno a uno de los mayores tabúes de la cultura occidental y judeo-cristiana: el hecho de penetrar analmente a un hombre. La dimensión de esta práctica implica abordar el concepto de la masculinidad entendida como “tradicional”. Esta sería una masculinidad “verdadera”, como aquella a la que alude Connell (2005: 45), que se entendería como una realidad inherente al cuerpo del hombre, aunque, como indica esta autora, el concepto de masculinidad hegemónica es relativo, según los patrones culturales que ocupen una posición predominante en cada época (2005: 76-77). Schippers, a partir de las teorías formuladas por Connell, considera por su parte que el significado de conceptos como la masculinidad o la feminidad dentro de la hegemonía de género es que establecen valores simbólicos en las relaciones entre hombres y mujeres, facilitando una legitimación de la estructura social que favorece la dominación masculina

(2007: 91). Azpiazu Carballo, frente a la variante canónica, contrapone el surgimiento de unas “nuevas masculinidades”, que serían aquellas que no encajan dentro del modelo tradicional, citando como ejemplo “hombres que encarnan masculinidades femeninas, hombres gais, hombres que no muestran emociones violentas...” (2017: 33). El autor cree que la virilidad normativa debería desplazarse hacia esta serie de “masculinidades alternativas” o “nuevas masculinidades” (2017: 35), un modo menos lesivo y más proclive a la igualdad.

Gómez Beltrán también se refiere a este concepto, a través del cual “se ha dotado de entidad teórica, tanto a la ruptura de la homogeneidad masculina como a su jerarquización interna y a sus relaciones con las prácticas hegemónicas” (2017: 144), siendo ejemplo de esta clase, para el autor, “toda aquella variación de la masculinidad normativa —que serán consideradas en su mayoría como femeninas y por tanto degradantes para el sujeto y en mayor medida si es realizada por un varón— concebida como un ideal constituyente y constituido a través de prácticas discursivas hegemónicas” (2017: 144). Moncó incide en la existencia, en los nuevos tiempos, de “un interés por deconstruir un modelo de masculinidad, dominante y hegemónico, que tomaba al sujeto-hombre como parámetro de lo universal y humano” (2011: 172). Para esta autora, esa virilidad normativa vendría a ser un constructo, basado no tanto en lo que el hombre “es”, sino en lo que el hombre no debería “ser”, por ejemplo, mujer, niño u homosexual (2011: 178). “¿Dónde está el hombre nuevo?”, es lo que se pregunta Ana de Miguel (2015: 341), quien señala cómo la masculinidad tradicional puede resultar muy negativa para los propios varones, celebrando la aparición de grupos de “hombres por la igualdad” (2015: 342). Salazar, en la línea de de Miguel, menciona la toma de riesgos y el incremento de “actividades peligrosas” (2018: 67) asociadas a la hombría, así como Clare, quien vincula las altas tasas de suicidio entre varones con el fenómeno oculto de la depresión masculina, “oculto solo porque se considera que los hombres o bien son demasiado orgullosos o están demasiado bloqueados emocionalmente para admitir que no pueden controlar sus sentimientos” (2002: 12). Frente a esta realidad, Despenes aboga por implementar una revolución masculina como complementaria a la feminista, que ya considera en marcha, y cree que resultaría una liberación para todos los hombres que no

quieren o no pueden amoldarse al ideal masculino que se les ha impuesto desde el exterior. La autora se pregunta: “¿Para cuándo la emancipación masculina?” (2018: 167).

En *Deseo, placer* esta clase de virilidad normativa se encarna en una serie de símbolos, situaciones y personajes, incluyendo a la innominada protagonista, ella misma representante de las clases más privilegiadas de la sociedad, ostentando un cargo que, como podrá observarse, se relaciona con una posición de poder más propia de una figura masculina. En la obra ella es simplemente identificada como la directora de una gran empresa situada en una ciudad de provincias. Es, en cierto modo, una mujer que podría relacionarse metafóricamente con el edificio desde el que dirige su negocio, el cual aparece ya en la primera página de la novela como el icono central de la organización de patriarcado y capitalismo que representa la protagonista:

Horacio ha llegado hace apenas unos días a este edificio que es la sede de la empresa y que es mucho más que un edificio, que se alza como un enorme falo erecto sobre las vidas de unas gentes que por depender tanto de él le deben mucho, y lo reconocen por eso como el principal símbolo de poder de la ciudad. (2009: 15)

Así pues, esta edificación es un signo de jerarquía, como se señala: “el estatus aquí se mide por el piso en el que se encuentre el despacho o la mesa de cada uno” (2009: 18). Y este símbolo del poder establecido domina desde las alturas una ciudad sin nombre, a sus habitantes sin nombre; incluso, la figura central del relato carece de uno propio, dentro de un proceso de deshumanización que hace resaltar el contraste con el objeto de su deseo, único personaje al que sí se le otorga uno: Horacio. De hecho, el joven representa el vitalismo frente a la grisura y mediocridad en que está inmersa la pequeña urbe. En esa anónima “ciudad provinciana” (2009: 16), el poder total del que dispone la directora parece encontrar un único pero sólido obstáculo, satisfacer el deseo que choca frontalmente con los valores que la mantienen en la cúspide de su edificio: “El deseo nunca da tregua” (2009: 34). Frente a este sistema ideológico que se le impone al personaje, se yergue el tabú que la protagonista pretende traspasar. Según Freud, en su obra *Tótem y tabú*, “el tabú no es una neurosis, sino una construcción

social” (1967: 99). Este autor habla de cómo, en las sociedades en que el sistema de tabúes permanece vigente, la transgresión de estos implica el riesgo de su naturaleza contagiosa. Si un individuo consigue satisfacer su deseo reprimido y no es castigado de inmediato, el efecto de imitación se puede transmitir al resto de miembros de la comunidad. Es por ello por lo que, como afirma Freud en otro fragmento de su obra, “el temor es más fuerte que el deseo” (1967: 49).

Por lo que respecta a la protagonista, su posible temor a represalias queda amortiguado al constituirse ella misma en cabeza visible del poder. Además, a pesar de que Gimeno subraye el símil del carácter erecto del edificio sede de la empresa, lo cierto es que el personaje aborrece el pene, hasta el punto de dirigirle estas palabras a Horacio: “No me gusta tu polla, ninguna en realidad. No me gusta nada de ellas, ni verlas, ni tocarlas y, mucho menos, sentirlas” (2009: 192-193). La directora, que ha alcanzado su posición a través del férreo ejercicio del sistema de jerarquías, se dispone a trastocar el orden de otro sistema jerárquico, el de los órganos del cuerpo humano, entre los cuales el pene, como señala Leonelli, en su versión erecta “se convierte en un signo triunfal. El falo es el dios, el cetro del rey, el obelisco que apunta hacia el cielo para afirmar su superioridad sobre la naturaleza que aflige a la mujer; es más, la propia naturaleza es femenina” (1986: 19). Bourdieu se refiere también a esta figura, que suele aparecer, de forma metafórica pero muy presente, como una fantasía colectiva relacionada con la fecundación, con la virilidad en su vertiente más física y sexual que, como recuerda el autor, muchas veces implica violencia (2000: 24). Como indica Hocquenghem, “la sociedad es fálica, hasta tal punto que el acto sexual sin eyaculación se vive como un fracaso [...] El goce fálico es la razón de ser de la heterosexualidad, sea cual sea el sexo considerado” (2009: 72). De esta manera, “el maestro, el general, el jefe de oficina, son el padre-falo porque todo está organizado sobre ese modo piramidal en el que el significante edípico distribuye los niveles y las identificaciones” (*ibidem*). La directora general de esta novela, desde luego, ostenta un puesto todavía de mayor relevancia que el “jefe de oficina” al que alude el autor francés. Gómez Beltrán señala también el carácter protagónico de esta parte del cuerpo: “El pene es el cetro del varón masculino, el que sirve como fuerza tautológica de su propia existencia y su poder. Cuanto más grande

más virilidad y por lo tanto más seguridad personal en sus capacidades como hombre” (2017: 148).

Y, sin embargo, aunque la protagonista evite esta clase de sexualidad normativa, que proporciona una posición central al pene, en su entorno no desaparece la atmósfera de cosificación respecto a las mujeres, que llega hasta el acoso sexual, una realidad que Osborne incluye dentro de la violencia de género y afirma que es “un componente extremo de las relaciones de poder” (2009: 137) y que se relaciona con el hecho de que las mujeres sean vistas como “intrusas” en el entorno laboral, como si aquel no fuese su espacio (2009: 158). La empresa de este relato refleja conductas de este estilo, frente a las que el personaje ha logrado mantenerse en una posición de poder, evitando situaciones como la que describe, “en la que los hombres, cualquier hombre, se siente en el derecho de dirigirse a ella con alusiones sexuales, de dirigirla miradas, palabras, gestos insinuantes” (2009: 32). La directora general distingue entre las categorías “directiva” y “mujer”, siendo consciente de que pertenece a la primera y que no tiene la menor intención de regresar a la segunda (2009: 32). Ella misma opina que “lo peor que le puede pasar a un directivo —a una directiva, en realidad—, que deje de ser un directivo para pasar a convertirse simplemente en una mujer” (2009: 32). Este personaje, por otro lado, ha conseguido derribar el “techo de cristal”, expresión que Varela usa al referirse a “las dificultades que tienen las mujeres para acceder a los puestos de poder y responsabilidad” (2013: 220). Y la directora no solo es vista como una anomalía desde un plano económico, al acumular tanto poder, sino también porque no responde al concepto de mujer que muchos de sus subordinados o colegas esperarían. No es madre, no está casada ni siquiera tiene una pareja estable masculina. En el entorno en que vive, “no haber hecho nunca nada para integrarse en la normalidad —como casarse o tener hijos— ya es algo bastante peculiar, una falla de carácter, algo que demuestra que no está cumpliendo con sus obligaciones, con lo que debe a la sociedad” (2009: 86).

Deseo, placer se basa, desde la premisa inicial de su argumento, en una transgresión, la que pretende llevar a cabo una protagonista cuyo deseo es *queer*, aunque no revolucionario, no busca cambiar la sociedad. Como ya se observó en el anterior epígrafe, autoras como López Penedo

han puesto en duda la eficacia del espectro *queer* a la hora de obtener ventajas sociales, al considerar, por ejemplo, que no mejora las condiciones del colectivo LGTBI al mantenerse al margen de las reivindicaciones políticas y que la mera transgresión no es, de por sí, revolucionaria (2008: 304). Es decir, le reprocha el mismo vacío político del que ya había advertido Gimeno (2005: 256) y que parece alejarse de los inicios del movimiento, con esas actuaciones callejeras reivindicativas de colectivos como aquellos a los que se referían Sáez y Carrascosa (2011: 141). Lo cierto es que la novela de Gimeno data de 2009, año en que a nivel global se padecían las consecuencias de la última gran recesión económica. La onda expansiva que provocó cristalizaría en el año 2011, cuando sí surgieron una serie de movilizaciones sociales en el contexto español, asociadas al fenómeno conocido como 15M, algunas de cuyas ramificaciones derivaron en el partido Podemos, al que pertenece la propia Gimeno. Esta alude en su novela a “un llamado mercado en el que no se vende nada que pueda tocarse, pero en el que se venden las vidas de las gentes que ignoran que están en venta” (2009: 61). Aunque esta obra no abunda en referencias políticas de carácter explícito, sí pueden rastrearse detalles como este, que conectan con el contexto en que fue creada y con la propia sensibilidad activista de Gimeno. Macías señala cómo todos esos avances que por un lado han jugado un papel clave en el surgimiento y extensión de movimientos como el 15M, por el otro no están consiguiendo facilitar la vida de las generaciones presentes y futuras, antes bien lo contrario: “Vivimos rodeados de cada vez más mercancías muy sofisticadas, y sin embargo somos cada vez más pobres en todas las dimensiones de nuestras vidas” (2017: 139). El mundo que describe Macías en su ensayo, así como Gimeno en su novela, es un mundo mercantilizado, en que las relaciones se rigen a través de una serie de códigos de poder, un ejercicio del “juego de poder” (2009: 22) al que se alude en esta obra. La protagonista es consciente de que lo que ella entiende como una necesidad erótica puede alcanzarse a través de ese juego, sabedora de que “las leyes del sexo están muy ligadas a las leyes del poder” (2009: 23).

En este juego, sin embargo, Horacio no se muestra como una víctima, sino que es “plenamente consciente del poder de su cuerpo” (2009: 44), y la directora “necesita hacerse con el cuerpo de Horacio —y nunca es fácil hacerse con un cuerpo nuevo—, y necesita también enseñarle a

él a avanzar por el suyo” (2009: 158). El personaje afronta un doble reto: conseguir acceder a la anatomía de su asistente y transformarlo, cambiar el paradigma de su masculinidad para que se adecue a las necesidades de su propio cuerpo. Para ello tendrá que comprar, literalmente, su voluntad y así lo expresa: “En seis meses, Horacio tiene que ser absolutamente suyo de manera que no exista aquí otra voluntad que la que ella imponga. Excluido desde luego el amor, excluido también el deseo por parte de él” (2009: 87). Se trata de un tipo de prostitución, en la que no existe el sexo con deseo compartido por ambas partes, pero que alberga un distinto significado de la vertiente mayoritaria, según expone la propia Gimeno: “Los hombres no buscan sexo en la prostitución sino ejercer su masculinidad tradicional” (2012: 224). Así pues, esta clase de actividad reforzaría el canon tradicional del género masculino, pero considerada en su enfoque más predominante y hegemónico. En cambio, desde una perspectiva teórica como la que sostienen Guasch y Lizardo (2017: 32), la prostitución que protagonizan los propios hombres, por lo general manteniendo relaciones con otros hombres, no solo no refuerza aquel canon, sino que constituye una grave transgresión. Los autores se refieren al contexto de las subculturas gays, pero su reflexión también podría ser extrapolable a la obra de Gimeno, porque en esta se está “comprando” la masculinidad de Horacio, para luego degradarla al hacerle aceptar un papel pasivo, una “posición de menor masculinidad” (2017: 158), como indican los autores, dentro de la dicotomía establecida entre la posición activa y la pasiva dentro del acto sexual, por la cual la persona que adopta la primera ostenta una consideración más alta que la que se adscribe a la segunda. En la obra, exponer el ano se relaciona con la indefensión, y la voz narrativa utiliza la expresión “indefenso culo abierto” (2009: 236) cuando Horacio se lo presenta a la directora para que lo penetre. Sin embargo, a pesar de que pudiera inferirse que el personaje ha adoptado una postura subordinada, se indica cómo “él lo sabe todo, lo controla todo, él es quien ordena, quien decide, organiza, ofrece y toma, y por eso ahora mete la mano debajo del sofá y saca un condón y lubricante y se los entrega” (2009: 236). De este modo, este personaje, que se presenta como más experimentado en la actividad que van a llevar a cabo, controla en cierto modo la situación y, si se produce una “posición de menor masculinidad”, como antes se indicaba, debe entenderse en el contexto de la

masculinidad hegemónica que se citaba al comienzo de este epígrafe, la cual no puede englobarse dentro del contrato que Horacio ha firmado con la directora.

Iván Zaro ofrece en su obra *La difícil vida fácil* (2016) doce testimonios sobre prostitución masculina, en varios de los cuales se incide en el carácter más igualitario que supone esta clase de actividad, así como en el hecho de que si es minoritaria respecto a las mujeres que la solicitan, es por la propia estructura asimétrica de la sociedad: “Una clienta mía siempre dice que los hombres se pueden ir de putas, pero las mujeres no, simplemente porque vivimos en una sociedad machista. Esa es una gran verdad” (2016: 233). De este modo, algunos de estos trabajadores sexuales aseguran que si pierden clientas en potencia, es porque a la mujer se le ha negado de forma sistemática “el derecho a disfrutar de su sexualidad” (2016: 190). Mertureuil también se expresa en una línea similar: “¡La igualdad llevará a las mujeres a asumir sus deseos y les permitirá recurrir, ellas también, a servicios sexuales ofrecidos por hombres!” (2017: 47). En *Deseo, placer*, ambos protagonistas establecen un contrato en el cual se detallan las condiciones y servicios que Horacio va a prestar a la directora (2009: 158). Gimeno afirma, para diferenciar esta transacción de otras asociadas a la prostitución femenina:

Falta el elemento patriarcal. Si no existiera el patriarcado la prostitución no sería lo que es y puede que no me suscitara ningún tipo de juicio moral. Si no hay un poder real no hay más que un juego de poder del que cualquiera puede salirse en cualquier momento. Los protagonistas de *Deseo, placer* firman un contrato de placer, en realidad. Nadie sufre, nadie está obligado a sufrir. (León Prieto, 2018: 3)

De este modo, aunque no sea comparable en los parámetros del patriarcado y las relaciones de género, resulta evidente que entre los dos personajes de esta obra se produce una operación de compraventa, que además queda oficializada a través del aludido contrato y la declaración explícita de la directora: “Se le ocurre que puede tener a Horacio si lo compra” (2009: 146). Además, el proceso de transformación de su masculinidad tradicional no solo se basa en las prácticas sexuales, sino también

en adoptar un juego de roles, en el que Horacio se ocupará, incluso, de la limpieza de su casa (2009: 182), como si le hubiera convertido en la tradicional imagen de una asistente doméstica. Y, como indica Gómez Beltrán, “la masculinidad hegemónica debe mantenerse en el exterior a lo feminizado porque, en caso contrario, entra en un espacio de contaminación que desestabiliza los principios que rigen su inteligibilidad” (2019: 58); para este autor, “la degradación de la masculinidad supone caer en la temida feminización y consecuente pérdida de parte de los privilegios inherentes a la estructura desigual de género” (2019: 48).

El proceso de degradación al que se refiere Gómez Beltrán se pondrá en marcha, en la novela, a través de la minusvaloración del pene erecto, que, como ya se señaló, ostenta un estatus privilegiado, regio podría decirse, que en la obra cede su cetro a otra parte de la anatomía, cargada con una serie de connotaciones mucho más negativas. Una zona-tabú, de hecho, y a este respecto uno de los momentos más significativos del texto es cuando por primera vez la directora le pide al joven que le enseñe su trasero desnudo y, como si se tratara de las palabras de un encantamiento, el mero hecho de pronunciarlas supone una liberación para el personaje, en cuanto a que hasta ese entonces había sido incapaz de dirigirlas a hombre alguno:

“Muéstreme tu culo. No me enseñes nada más, no pronuncies palabra alguna ni muevas un solo músculo, solo enséñame tu culo y esperemos que sea hermoso, que sea alto y fuerte, y esperemos que se abra con facilidad, para que yo pueda penetrarlo”. Esas son las palabras secretas que hubiera querido pronunciar y que no ha dicho hasta ahora, cuando ya puede hacerlo, porque está pagando para poder decirlo. (2009: 175)

La admiración que el personaje siente por esta parte de la anatomía no se limita al exterior, las nalgas, cuya exuberancia sería más susceptible de merecer una admiración estética, sino que desciende hasta el ano en sí, símbolo de lo oscuro, lo fecal y, en el sentido en que ella lo busca, de lo prohibido. Los musculosos glúteos, específicos del género humano tal y como remarca Morris, podrían ser considerados como una parte noble y característica de nuestra anatomía si no fuese por la cercanía del ano, que

les otorga una pátina de ridiculez, como señala el autor (2009: 224). El ridículo y el asco se entrecruzan al considerar esta área, que contiene un especial tabú cuando se trata, además, de un ano masculino, algo que se puede deducir de este extracto de la novela:

(...) lo que verdaderamente le gusta a la directora de un hombre es el culo, porque el culo es la frontera que marca el territorio propio y el ajeno, la frontera que siempre está ahí por conquistar y traspasada la cual no se sabe lo que viene, porque pocas mujeres han estado dentro. El culo es la frontera de la masculinidad y, después de penetrado, lo es de la masculinidad vencida. (2009: 172)

El ano del hombre debe permanecer impenetrable, para evitar “la pérdida de la hombría” a la que aluden Sáez y Carrascosa (2011: 17). No obstante, estos autores exponen la difícil adscripción del ano a un género concreto, siendo presentado en su obra como un órgano sin sexo, agénrico, que escapa a la retórica de la diferencia sexual, si bien, “dentro de un régimen heterocentrado y machista, el culo sí tiene género: si es penetrable, es femenino; si es impenetrable, es masculino” (2011: 172). El sexo anal, en el contexto occidental, es un símbolo de la homosexualidad masculina, como indica Connell (2005: 62), a pesar de que, como señala esta autora y como se comprueba en la novela, nada impide a una mujer realizar esta práctica también. Preciado propone iniciar en el ano un proceso de “desgenitalización de la sexualidad reducida a penetración pene-vagina” (2009: 171). Frente a este centralismo de la práctica heterosexual, presenta el cuerpo *queer* “(ni masculino ni femenino, ni infantil ni adulto, ni humano ni animal)” (2009: 168), como aquel que escapa del proceso de normalización pedagógica y se constituye en un espacio de empoderamiento y acción revolucionaria. Si, continuando con la obra de Freud, el totemismo es un sistema que en algunos pueblos reemplaza a la religión (1967: 134), entonces la directora ha escogido elevar a lo divino una parte estigmatizada por innoble. Y, en sus relaciones con otros hombres que se muestran en la novela, el personaje no había sido capaz de lograr superar ese estigma, porque “ningún hombre se presta tranquilo a eso, porque ofrecer el culo es desposeerse, descentrarse y ofrecerse, y los hombres no saben entregarse,

convencidos como están de ocupar el centro del universo y de que sus poderes están siempre en la parte frontal y en el mantenimiento del control” (2009: 111). De esta manera, la masculinidad tradicional no solo se basa en la sobredimensión de esa parte frontal, de ese tótem erecto que la directora desprecia, pese a que “convencidos de la importancia del tamaño de la polla debían de estar todos los hombres que ella ha conocido” (2009: 170), sino también, según la opinión del personaje, en el rechazo a las perspectivas placenteras que podrían encontrarse en el ano: “A los hombres les cuesta donar su cuerpo pasivamente, que no han aprendido hasta qué punto es gozoso darse” (2009: 119). Por ello, en la obra Horacio procura ocultar su pene, “ya que la directora siempre ha mostrado el mayor de los desprecios por su estéril e inútil erección” (2009: 224).

El cumplimiento de la premisa sobre la que se cimienta el argumento de esta novela, que es la posibilidad de penetrar el supuestamente “impenetrable” ano masculino, llega con la aparición de una especie de “órgano sin cuerpo”, como aquellos de los que habla Braidotti (2000): el *strap-on*. La traducción más aproximada sería la que proporciona la propia Gimeno, como “el arnés del que cuelga el *dildo*” (2009: 235). Una especie de pene sustituto, si bien, siguiendo a Preciado, cabría preguntarse cuál es en realidad el auténtico, dado que no existen órganos sexuales “naturales” como tales (2011: 23). El arnés que la directora se coloca ciertamente se proyecta como una extensión de su personalidad deseante, un dispositivo *cyborg* que funde carne y plástico con el objeto de apagar su deseo y extender su dominio sobre Horacio. Preciado, de hecho, presenta el *dildo* como un ejemplo de “tecnología ciborg biosocial” (2011: 156), dentro del hecho de que considera que “ya somos ciborgs que incorporan prótesis cibernéticas y robóticas” (2011: 156). Este concepto del *cyborg* remite al pensamiento de Haraway, también con un fuerte sustrato *queer* a la hora de considerar cómo el concepto del género no tendría por qué constituirse en una identidad global, a pesar de toda su profundidad histórica (2016: 66).

Deseo, placer, en su representación de esta clase de prácticas sexuales, se acerca al ámbito de la pospornografía, en cuanto a que, a diferencia de lo que suele suceder en las producciones de porno *mainstream*,

en la novela la mujer no aparece como un objeto para el disfrute voyeurístico de un potencial espectador varón, sino que ella misma se dispone a ejecutar la transgresión que la llevará al cumplimiento de sus propias fantasías. Torres indica: “Si entendemos la pornografía como una forma subjetiva de representar la sexualidad humana, la pospornografía sería esa misma representación [...] pero desde puntos de vista feministas y no normativos” (2015: 140). Este es el enfoque que Gimeno plantea en su obra. La figura de la directora equipada con un pene artificial parece responder a las célebres teorías psicoanalíticas de Freud acerca de la “envidia del pene”, que tanto fueron criticadas por el movimiento feminista, por ejemplo, por Simone de Beauvoir. La identificación freudiana de la mujer como un varón mutilado, con la niña deseosa de tener pene, es atacada por esta autora ya que este miembro del cuerpo, en su fragilidad, difícilmente podría provocar envidia, si acaso indiferencia e incluso repulsión (Beauvoir, 2002: 104-105). La mecánica del aparato con el que la directora suplente esa carencia anatómica para conseguir su objetivo no se basa en un mero sustituto, biológico y frágil, sino en una máquina que se apropia del concepto de pene y le permite revestirse del poder que, según Freud, resultaría objeto de envidia.

El poder, no obstante, es un concepto que, como otros a lo largo de la novela, se muestra relativo. Y no es ajeno a la culpa. La cultura y la educación judeocristianas de la directora florecerán cuando, de la misma manera que suele suceder con otros placeres prohibidos, comience a sentir remordimientos mientras aún está disfrutando del suyo propio. Anticipa el castigo, la revancha de un modo u otro, “porque se ha atrevido a gozar de una manera que no se debe” (2009: 239). Por ello, la reversión de roles se produce al final con un simple gesto: una leve caricia de Horacio que le recuerda a la protagonista en manos de quién está el poder, el único que importa (2009: 241). Tras todo el dinero, tiempo y poder empleados en adquirir su meta, comprueba cómo el deseo que siente, lejos de extinguirse, la deja a merced de su supuesto subordinado, frente al que ya no se siente fuerte: “Te daré mi empresa, venderé mis acciones, todas, te las daré. Te daré todo lo que tengo, pero no te vayas” (2009: 242). Su indefensión constituye el último movimiento sarcástico en la historia de una mujer cuyo deseo es obtener especialmente aquello

que no puede comprar. La paradoja, similar a la que Chancer expone para el BDSM, es que la figura dominante, la que se supone que ostenta la independencia, el poder, en realidad es más dependiente de la dominada (2003: 279-280), y la novela parece concluir con el hecho de que es la parte a priori pasiva quien ostenta en verdad el control en la relación. Hocquenghem indica que “a las categorías activo-pasivo bajo las cuales encasillamos normalmente al homosexual, el que da por culo y el que recibe por culo, se hace corresponder las categorías analíticas del sadismo y del masoquismo” (2009: 107); de este modo, “el que recibe por culo es masoquista aunque no lo sea” (2009: 107), debido a la culpabilización del placer anal en conjunto, a su carácter asocial dentro de una sociedad de “machos” que portan su pene con orgullo (2009: 80). En *Deseo, placer*, la pasividad que de forma temporal Horacio adquiere para cumplir su compromiso con la directora es un artefacto *queer* con el que se inscribe fuera de esa sociedad de varones adscritos a la norma hegemónica.

5. Conclusiones

Como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, la realidad *queer* en todos sus aspectos resulta demasiado amplia, controvertida e incluso contradictoria como para exponer todas sus facetas en el espacio limitado de un artículo. La intención al escribir este texto, pues, ha sido la de analizar esta novela utilizando algunos fundamentos teóricos básicos asociados a esa realidad. El deseo, ya desde el título de la obra, es el motor de la historia y de su protagonista, un deseo *queer* que no se avergüenza de sí mismo, transgresor al menos en el plano de la sexualidad. La directora general es un personaje acomodado, no pretende un cambio de paradigma que altere su estatus, su ánimo subversivo podrá ser *queer* y revolucionario en cuanto a los roles de género y la masculinidad, no en otros ámbitos. Su posición de poder es lo que le permite liberar dicho deseo y adquirirlo para su uso y disfrute, al menos mientras lo estipule el contrato, tanto del cuerpo como de la propia virilidad de Horacio.

Este, al renunciar a la concepción de “impenetrable” que, según reflejaban Sáez y Carrascosa, era indispensable para evitar “la pérdida de

la hombría” (2011: 17), también se aleja de la masculinidad hegemónica para adoptar un papel “pasivo” según la dicotomía erótica patriarcal, pero no respecto a su voluntad, que es la que, debido al inagotable deseo de la directora, acaba triunfando. El deseo *queer* implica asimismo una libertad y descentralización de los órganos corporales, tal y como tradicionalmente han sido concebidos. Recuperando para el placer zonas que antes se habían constituido en tabúes, la novela no solo plantea alternativas al papel central del pene, sino que además ofrece fórmulas para una nueva masculinidad que se enfrente a esos mismos tabúes que han coartado su expresión física, así como su horizonte erótico. La obra, pues, muestra cómo ambos elementos, el *queer* y el masculino, se entrelazan en su ideario de forma significativa y lo bastante sólida como para validar las hipótesis del presente análisis.

Recibido: 12/02/2019

Aceptado: 04/06/2019

Referencias bibliográficas

- Azpiazu Carballo, Jokin (2017), *Masculinidades y feminismo*, Barcelona: Virus Editorial.
- Beauvoir, Simone de (2002), *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida*, Madrid: Cátedra (trad. Alicia Martorell).
- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona: Editorial Anagrama (trad. Joaquín Jordá).
- Braidotti, Rosi (2000), *Sujetos nómades*, Buenos Aires: Paidós (trad. Alcira Bixio).
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa*, Barcelona: Paidós (trad. María Antonia Muñoz).
- (2009), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid: Editorial Síntesis (trad. Javier Sáez y Paul B. Preciado).

Chancer, Lynn (2003), "Definiendo una dinámica básica: paradojas en el corazón del sadomasoquismo", en José Antonio Nieto (ed.), *Antropología de la sexualidad y diversidad cultural*, Madrid: TALASA ediciones, pp. 275-295 (trad. Pablo Fernández-Castaño Uría).

Clare, Anthony (2002), *Hombres. La masculinidad en crisis*, Madrid: Santillana Ediciones Generales (trad. Irene Cifuentes).

Connell, R.W. (2005), *Masculinities*, Cambridge: Polity Press.

Despentes, Virginie (2018), *Teoría King Kong*, Barcelona: Penguin Random House (trad. Paul B. Preciado).

Freud, Sigmund (1967), *Tótem y tabú*, Madrid: Alianza Editorial (trad. Luis López-Ballesteros de Torres).

Gimeno, Beatriz (2005), *Historia y análisis político del lesbianismo*, Barcelona: Editorial Gedisa.

--- (2008), *Sex*, Barcelona y Madrid: Editorial EGALES.

--- (2009), *Deseo, placer*, Santiago de Compostela: InÉditor.

--- (2012), *La prostitución*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

--- (2013), "Deseo queer", *Pikara Magazine*, 2, pp. 26-27

Gómez Beltrán, Iván (2017), "Resistencias estratégicas a la feminidad masculina en aplicaciones móviles (*app*) de contacto homosexual entre varones: 'las plumas a otro lado'", *Arte y Políticas de la Identidad*, 15 (15), pp. 137-154.

--- (2019), "Grindr y la masculinidad (hegemónica): aproximación comparativa del rechazo a los hombres femeninos", *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 109 (37), pp. 39-68.

Guasch, Oscar y Lizardo, Eduardo (2017), *Chaperos. Precariado y prostitución homosexual*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Haraway, Donna (2016), *Manifestly Haraway*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hocquenghem, Guy (2009), *El deseo homosexual*, Barcelona: Melusina (trad. Geoffroy Huard de la Marre).

León Prieto, Luis (2018), "Entrevista con Beatriz Gimeno", *León y Madrid*, 9/5/18.

Leonelli, Elisabetta (1986), *Las raíces de la virilidad*, Barcelona: Editorial Noguer (trad. Gloria Rossi).

López Penedo, Susana (2008), *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Barcelona y Madrid: Editorial EGALES.

Macías, Alfredo (2017), *El colapso del capitalismo tecnológico*, Madrid: Escolar y Mayo Editores.

Mertuil, Morgane (2017), *Liberad el feminismo*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Miguel, Ana de (2015), *Neoliberalismo sexual*, Madrid: Cátedra.

Moncó, Beatriz (2011), *Antropología del género*, Madrid: Editorial Síntesis.

Montilla, Javier (2009), *La sociedad arco iris*, Pamplona: Editorial uLaetoli.

Morris, Desmond (2009), *The Naked Man*, Londres: Vintage.

Osborne, Raquel (2009), *Apuntes sobre violencia de género*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Preciado, Paul B. (2009), *Terror anal*, Barcelona: Melusina.

--- (2011), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona: Editorial Anagrama (trad. Julio Díaz y Carolina Meloni).

Quiles, Jennifer (2002), *Más que amigas*, Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Sáez, Javier (2004), *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid: Editorial Síntesis.

--- y Sejo Carrascosa (2011), *Por el culo. Políticas anales*, Barcelona y Madrid: Editorial EGALES.

Salazar, Octavio (2018), *El hombre que (no) deberíamos ser*, Barcelona: Editorial Planeta.

Schippers, Mimi (2007), "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony", *Theory and Society*, 36 (1), pp. 85-102.

Simonis, Angie (2008), “Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española”, en Raquel Platero (ed.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Barcelona: Melusina, pp. 233-279.

Solá, Miriam (2014), “El transfeminismo y sus transgresiones”, *La Madeja*, 5, pp. 8-10.

Torres, Diana J. (2015), *Coño Potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*, Tafalla: Editorial Txalaparta.

Ugarte Pérez, Javier (2011), *Las circunstancias obligaban. Homoerotismo, identidad y resistencia*, Barcelona y Madrid: Editorial EGALES.

Varela, Nuria (2013), *Feminismo para principiantes*, Barcelona: Ediciones B.

Vidarte, Paco (2009), “El banquete *unikeersitario*. Disquisiciones sobre el s(ab)er *queer*”, en David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.), *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona y Madrid: Editorial EGALES, pp. 77-109.

Zaro, Iván (2016), *La difícil vida fácil. Doce testimonios sobre prostitución masculina*, Madrid: Punto de Vista Editores.

RESEÑAS

Martos, María y Julio Neira, coords., *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, 579 pp. ISBN: 978-84-362-7392-2.

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.25987

Reseña de AMBRA CIMARDI

Università degli Studi di Bergamo

El libro recoge veintiocho contribuciones de académicos internacionales de renombre que analizan la escritura epistolar de literatas españolas, italianas, francesas, portuguesas e inglesas desde el siglo XVI hasta la postmodernidad. Como afirman los coordinadores en el prólogo, profundizar en este tema significa, por un lado, recuperar la identidad autorial de mujeres silenciadas durante siglos y, por otro, observar mediante perspectivas interdisciplinares la difusión y el desarrollo de este género literario poliédrico. La existencia de las escritoras se refleja en las cartas que se convierten en el medio principal para examinar la conciencia autorial femenina a lo largo de los siglos.

El volumen está dividido en tres secciones en orden cronológico. La primera contiene ensayos sobre autoras europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII. Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán estudian el diálogo entre los textos y las miniaturas de las trovadoras representadas en el *Cancionero de Béziers*: Castelloza, Azalais de Porcairagues y la Comtessa de Dia. El análisis de la literatura francesa da paso a la italiana con Mariela Maitti, quien explora la identidad autorial de sor Maria Marta Bicuti, una monja capuchina del siglo XVII de Pavía. Se trata de un corpus de doce cartas inéditas de carácter prevalentemente familiar y espiritual. Otros estudios de caso aparecen también en los artículos que continúan el volumen. Nieves Romero-Díaz proporciona un análisis pormenorizado de las relaciones epistolares de María Teresa de Austria, quien expresa sus ideas, sentimientos y emociones ofreciendo un testimonio de la sumisión de las mujeres en la vida cortesana de la Edad Moderna. Por su parte, Gabriela Martínez Pérez comenta el epistolario de Lucía Carrillo de Albornoz, obra que la investigadora considera como una “muestra única del discurso privado femenino del Perú colonial” (2018: 95). Vanda Anastácio examina la

ambigüedad del discurso epistolar femenino de la Época Moderna centrándose en la figura de la Marquesa de Alorna. Por último, Catherine M. Jaffe y Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe analizan las cartas de María Lorenza de los Ríos y Loyo, marquesa de Fuerte-Híjar. A lo largo de los textos, la escritora pasa de joven esposa tímida a mujer decidida, convirtiéndose en un miembro activo de la Junta de Damas que escribe para mejorar las condiciones de los más débiles y denunciar el horror de la guerra contra el Imperio napoleónico. La primera sección de *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar* (2018) termina con el artículo de Antonio Ballesteros González, que se centra en la obra *Lady Susan* y estudia la relación entre Jane Austen y el género epistolar. Ballesteros González argumenta que el abandono de esta forma narrativa por parte de la autora a lo largo de su carrera responde al hecho de que, en épocas represivas, el narrador en tercera persona se considera menos subversivo con respecto a la forma individual y directa de las cartas.

La segunda parte del volumen contiene diez ensayos dedicados al siglo XIX. Helena Establier Pérez examina detalladamente las cartas de María Rosa de Gálvez, que reflejan sus ideas artísticas, sus objetivos económicos y sus preocupaciones; Ángela Magdalena Romera Pintor se centra en la Comtesse de Salm, quien expresa en las misivas sus ideales poéticos y morales; Dídac Llorens Cubedo describe los textos de Charlotte Brontë a Robert Southey, a Hartley Coleridge y a G. H. Lewes, que dejan patentes su inteligencia, su fuerza y su ironía. En esta segunda sección destaca el ensayo de Mercedes Comellas. La investigadora analiza desde múltiples perspectivas la identidad autorial de Cecilia Böhl de Faber, quien se desdobra en sus cartas mediante el personaje de Fernán Caballero. Como afirma Comellas “la duplicidad que debía servir como salvaguardia se vive también como atormentada contradicción” (2018: 224). En los artículos siguientes, Ángeles Ezama Gil se centra en la producción de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien logra ser reconocida oficialmente como mujer y escritora en una sociedad machista; y Ana María Freire profundiza de forma muy exhaustiva en la correspondencia entre Blanca de los Ríos y siete mujeres, entre otras, Sofía Casanova, Concha Espina, la Marquesa de Dos Hermanas y Emilia Pardo Bazán. El trabajo de Dolores Thion Soriano-Mollá se centra en esta última. La académica se acerca desde el

punto de vista de la pragmática al epistolario de la escritora española, que atestigua el reconocimiento público de su identidad autorial. Los capítulos consecutivos presentan a otras dos literatas gallegas: Rosalía de Castro y Concepción Arenal. Por su parte, M.^a Pilar García Negro analiza las pocas cartas que se han podido conservar de Rosalía de Castro, en las que aparece como una mujer progresista cuya vida, dedicada a la literatura, quedó marcada por problemas económicos. Patricia García Sánchez-Migallón, por su parte, explora los poemas inéditos contenidos en las misivas que Concepción Arenal envía a su amiga Facunda Asuero. En ellas, la autora se aleja del propósito educativo típico de la prosa para refugiarse en una realidad privada donde la voz poética dialoga libremente con su receptor. En el último ensayo de la segunda parte, Pura Fernández atrapa al lector con sus revelaciones sobre la oculta relación amorosa entre Emilia Serrano García y José Zorrilla. La Baronesa de Wilson confiesa sus secretos en su correspondencia con Narciso Alonso Cortés.

En la tercera sección se abordan los siglos XX y XXI. A partir de los documentos publicados en 1987 por Patricia O'Connor, Laura Lozano Marín profundiza en la comunicación epistolar entre María Lejárraja, Gregorio Martínez Sierra y unos amigos de la pareja. Las cartas permiten silenciar el debate sobre la autoría de Lejárraja y proporcionan información sobre su activismo político y sus ideales morales y artísticos. En los ensayos siguientes, Alessandra Scappini analiza el epistolario de Margherita Sarfatti y Ada Negri, del que se desprende la intensa amistad entre las dos, su conciencia literaria y su posición a favor del fascismo; Ivana Calceglia estudia la personalidad de Elena Fortún, quien presenta en sus cartas una identidad inestable y en constante mutación; Pepa Merlo describe la gran producción epistolar de Elisabeth Mulder, precioso testimonio del panorama socioliterario del siglo pasado. Luca Cerullo observa el reflejo de la identidad de Carmen Laforet en las misivas entre la escritora y Ramon J. Sender. Los textos reflejan la crisis literaria y matrimonial de la autora, su descontento con la situación española y su compleja relación con la escritura, rebosante de altibajos. Tras resumir la obra de Ana Inés Bonnin, María Payeras Grau analiza atinadamente unas cartas inéditas que la autora mandó a su editor, Manuel Arce, cuyo tema principal es la publicación de *Luz de blanco*. En los textos queda patente la profesiona-

lidad de la escritora, su energía, su solidaridad con los colegas y el amor por sus creaciones: la poeta corrige de forma minuciosa las galeras y se preocupa por las modalidades de difusión de su obra. Mercedes Arriaga Flórez estudia desde una perspectiva intertextual las misivas escritas por Alda Merini a su médico psiquiátrico Enzo Gabrici. Como concluye la misma Arriaga, “la verdad personal y privada del delirio de Merini termina convirtiéndose en verdad pública, en reivindicación de los sentimientos, pasiones y emociones que nos hacen humanos” (2018: 499). El ensayo de Sharon Keefe Ugalde no se centra en una sola autora, sino que examina las cartas enviadas por varias poetisas entre 1987 y 2012. En su interesantísimo análisis, la investigadora considera tanto el componente material de las misivas como su contenido, haciendo hincapié en las fórmulas discursivas, en el léxico y en las funciones comunicativas. En el artículo siguiente, Manuel Brito estudia el intercambio epistolar entre Carla Harryman y Lyn Hejinian, aparecido por primera vez en la revista *Aerial* (1989) y publicado con modificaciones en su obra conjunta *The Wide Road* (2011). El investigador profundiza en las estrategias discursivas de las autoras, quienes producen cartas que “van más allá de reflejar una identidad única o las relaciones personales, promoviendo el análisis, la descontextualización y el no reconocimiento último de la verdad” (2018: 535). En los dos capítulos finales se analizan formas de intercambio realizadas mediante el desarrollo de Internet: Carmen Escobedo de Tapia propone un estudio sugerente de *Witness the Night* (2010) de Kishwar Desai, novela epistolar que, dialogando con la tecnología, presenta una nueva forma de lucha contra el violento sistema patriarcal indio; Isabel Logroño Carrascosa examina los correos electrónicos entre cinco poetisas navarras y observa cómo han cambiado las relaciones en la era digital: las autoras abandonan la extensión y las pausas de la carta tradicional y hablan de poesía con mensajes rápidos, breves y coloquiales.

Por tanto, *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar* (2018) es sin duda un volumen indispensable en el campo de estudio de la literatura de género. Examina material inédito y se recuperan existencias olvidadas a lo largo de los siglos. Mediante ensayos rigurosos y originales, el volumen ofrece una panorámica exhaustiva de la condición socioliteraria de la mujer en las distintas épocas. *Identidad autorial femenina y*

comunicación epistolar (2018) no es simplemente un valioso conjunto de ensayos académicos, sino un intento de sensibilizar al lector: en el mundo todavía falta mucho para llegar a la paridad de género.

Sanmartín Bastida, Rebeca y María Victoria Curto Hernández, *El “Libro de la oración” de María de Santo Domingo. Estudio y Edición*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2019. 190 pp. (Col. Medievalia Hispanica; 29). ISBN: 978-84-9192-080-9 (Iberoamericana); 978-3-96456-868-7 (Vervuert); 978-3-96456-869-4 (e-book).

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.26008

Reseña de M. MAR CORTÉS TIMONER

Universitat de Barcelona (UB)

Nuevamente Rebeca Sanmartín, esta vez con la colaboración de María Victoria Curto, publica un estudio riguroso y sugestivo en torno a María de Santo Domingo (1486? - 1524): una mujer que alcanzó relevante autoridad en el contexto religioso y político de la Castilla que se abría a la Edad Moderna. El estudio antecede a la edición completa y conservadora de *Libro de la oración*, que recoge textos compuestos oralmente por la mencionada terciaria dominica. El análisis preliminar (dividido en dos partes) diseña diversas líneas de acercamiento a la figura y la obra de esta religiosa teniendo muy en cuenta el contexto cultural y la tradición medieval (en especial, la mística femenina europea). Asimismo, el volumen se presenta con un prólogo firmado por el religioso dominico Javier Carballo en el que se destaca el valor de religiosas como María de Santo Domingo —defensoras de una relación más afectiva e íntima con lo divino— para comprender mejor “la historia de la espiritualidad cristiana” (p. 13) y, por tanto, la necesidad de dar a conocer mejor los textos que de ellas hemos podido heredar.

Cabe señalar que *Libro de la oración* es el “primer libro de revelaciones de una mujer castellana que se lleva a la imprenta” (p. 123), que

seguramente saldría de las prensas de Jorge Coci en torno a 1520 y lo conservamos en un único ejemplar guardado en la Universidad de Zaragoza. La obra ofrece unos paratextos (cuya autoría se desconoce) que, como analiza Rebeca Sanmartín, responden hábilmente a la necesidad de autorizar la doctrina de sor María y contienen: la dedicatoria al cardenal Adriano de Utrecht (quien llegaría a ser Papa entre 1522 y 1523), la justificación de la estructura cuatripartita de la obra, una hagiografía de la Beata y un prólogo al lector indicando que se ha seleccionado parte de la admirada enseñanza de la dominica. El libro propiamente integra: dos visiones y una revelación —en forma de preguntas y respuestas—, recogidas por escrito de la mano de su confesor o gente de su entorno y, finalmente, una carta consolatoria que María dirige a un caballero de Segovia (y que también habría sido transcrita a partir de la comunicación oral de la religiosa, quien era analfabeta).

Como se indica en el primer capítulo del estudio (a cargo fundamentalmente de Rebeca Sanmartín), María de Santo Domingo se vincula al grupo de mujeres visionarias que fueron reconocidas como maestras en la Castilla de los siglos XV y XVI (entre ellas, la jerónima María Ajofrín y la franciscana Juana de la Cruz). El magisterio y el carisma de estas religiosas se relacionan con un modelo de santidad femenino surgido en torno al siglo XIII y proyectado por beguinas nacidas en el centro de Europa y también beatas o terciarias del Mediterráneo (p. 19). Algunas de estas mujeres llegaron a alcanzar relevante poder en el ámbito cortesano y contaron con el apoyo de nobles o monarcas y personajes importantes de la Iglesia. El propio Cardenal Cisneros, quien avaló la mística femenina haciendo imprimir obras de Catalina de Siena, Matilde Hackebourn y Ángela de Foligno, posiblemente incitó a poner por escrito los discursos emitidos en trance por la llamada Beata de Piedrahita (quien contó con el favor del duque de Alba). Durante un tiempo, la dominica visionaria llegaría a ser inspectora de conventos masculinos así como predicadora y defensora de una piedad más ascética; de esta manera, su labor se hermanó con los deseos reformistas de Jiménez de Cisneros y los Reyes Católicos.

En la documentación conservada en torno a sor María, que Rebeca Sanmartín ha completado con nuevos hallazgos, descubrimos una

mujer carismática que desarrolló un comportamiento peculiar y, al menos aparentemente, contradictorio que llamó la atención de adeptos incondicionales y, a la vez, examinadores suspicaces. Averiguamos que lucía una larga cabellera que —se decía— enrubiaba con lejía, vestía ropas de color vistoso, podía caer en trance jugando al ajedrez o acompañar sus discursos con danzas; además, fue visitada en su celda por religiosos que la consolaban ante diversos dolores físicos que padeció (en especial, los estigmas). Curiosamente no se cuestionó su don de lágrimas, que ya en esa época había causado reticencias. En sus revelaciones, reproducía entre sollozos diálogos de la Virgen, María Magdalena, los apóstoles y Cristo llevando a cabo un *teatro de la presencia* donde el público se sumaba a la atmósfera conmovedora (p. 53). Asimismo, las lágrimas podían surgir en la comunión o al rogar por los pecadores y las personas que sufrían. En palabras de las editoras y en relación a la piedad característica de sor María: “la retórica de las lágrimas constituyó no solo una parte fundamental de su mensaje y de su *performance*, sino que podemos decir que fue un éxito, pues no se cuestionó en ella ni tampoco sus efectos en los otros, aunque sabemos que al final del Medievo existía un recelo europeo hacia las lágrimas femeninas” (p. 57).

Otro aspecto a distinguir, y que centraliza el segundo capítulo del estudio (en el que ha participado más activamente María Victoria Curto), es el motivo de la música que enriquece la espiritualidad de María y que fundamenta (a nivel formal y de contenido) la segunda visión recogida en el *Libro de la oración* que, según su epígrafe, fue enunciada “oyendo tañer un manacordio o clavicímbalo” (p. 168). El discurso extático desarrolla una prosa lírica y rítmica que combina motivos y conceptos de larga tradición (comentados con cierto detalle en el análisis), que remarcen la idea de que el cuerpo de Jesucristo y su sangre vertida en la pasión son melodía que permite despertar las almas con el fin de armonizarse con su Creador. En esta visión, sor María se convierte en ejemplo vivo de sagrada confesión y devoción del alma humana que desea afinarse para anegarse en la música divina.

En conclusión, Rebeca Sanmartín Bastida y María Victoria Curto Hernández nos presentan un interesante estudio y una esmerada edición

crítica de *Libro de la oración* que evidencian su significativo valor literario, espiritual e histórico.

Lejárraga, María de la O (María Martínez Sierra), *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista*, ed. de Juan Aguilera Sastre. Sevilla, Renacimiento, 2019, 559 pp. ISBN: 978-84-17550-48-6

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.24697

Reseña de ÁNGELES EZAMA GIL

Universidad de Zaragoza

Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista es uno de los dos relatos memorialísticos publicados por María Martínez Sierra; el otro es *Gregorio y yo (medio siglo de colaboración)*; ambos salieron a la luz en el exilio (en Buenos Aires, 1952 y México, 1953, respectivamente), tras la muerte de su esposo Gregorio Martínez Sierra. Los dos constituyen un conjunto unitario, un díptico en el que el yo se identifica primero con la colectividad (*Una mujer...*) y luego con la subjetividad individual (*Gregorio y yo*) (Blanco, 2002).

Su autora niega en varias ocasiones que se trate de relatos autobiográficos; así lo escribe para el primero de ellos: “Este libro no es una autobiografía ni siquiera parcial” (p. 297); y también para el segundo: “En este libro, sin continuidad rigurosa ni pretensión autobiográfica, quiero consignar el recuerdo de unas cuantas horas” (*Gregorio y yo*, p. 49). La razón de esta afirmación es que en ambos, señala María, “paso de ser protagonista de mi propio vivir a espectadora del vivir ajeno” (p. 298); no escribe sólo sobre su vida, sino también sobre la vida colectiva y la historia contemporánea de España en los años 30 (*Una mujer por caminos de España*) y sobre intelectuales y artistas destacados con los que ha convivido y compartido experiencias (*Gregorio y yo*): “no quiero hablar de mi vida ni en los años mozos, ni en los años adultos, ni en los de madurez, porque no los puedo considerar exclusivamente míos” (p. 300). Tal vez habría que tildarlos de *memorias* y no de *autobiografía*. Con todo, es inevitable que las

vivencias personales se cuelen entre los recuerdos de la colectividad y de los escritores y artistas contemporáneos, de ahí que en los intersticios de su relato asomen esporádicamente episodios dolorosos de la guerra civil española y de la guerra europea, aunque su intención es no referirse a ellos: “*Horas serenas* se titula este preámbulo. Porque son las únicas que quiero recordar” (*Gregorio y yo*, p. 51), afirmación que podría aplicarse también en parte a *Una mujer por caminos de España*.

El único relato incuestionablemente autobiográfico de cuantos escribiera María fue “Una infancia feliz y llena de curiosidad”, un breve texto pensado para la edición americana de *Una mujer por caminos de España*, que no llegó a ver la luz y que es una autobiografía de infancia, modalidad habitual en la escritura autobiográfica femenina: por ejemplo en Carmen Conde (*Empezando la vida*, 1955), María Campo Alange (*Mi niñez y su mundo*, 1956) o Rosa Chacel (*Desde el amanecer*, 1972).

Desde los años de la guerra civil la escritura memorialística por parte de las mujeres experimenta un crecimiento paulatino e ininterrumpido que se hará significativamente más acusado a partir de los años 80. Son memorias publicadas en otros idiomas y fuera de España (Pilar Fidalgo, Sofía Blasco, Constanza de la Mora, Isabel Oyarzábal), o en español y desde los dos bandos en conflicto (Ana María Foronda, Margarita Olanda, Rosario Queipo de Llano, Regina García, Federica Montseny). En los años 50 aumenta el número de autobiografías de mujeres y estas parecen alejarse del conflicto para centrarse más en lo personal: Misia Sert (*Misia*, 1952), Piedad Yturbe (*Érase una vez... Bocetos de mi juventud*, 1954), Isabel del Castillo (*El incendio. Ideas y recuerdos*, 1954), María Pía Heredia y Grund (*Memorias de una nieta de D. Manuel Agustín Heredia*, 1955), María Campo Alange (*Mi niñez y su mundo*, 1956), Carmen Conde (*Empezando la vida*, 1955), Margarita Parera Galmés (*La novela de una vida. Memorias de Margarita Parera Galmés*, 1959) y María Martínez Sierra.

Esta edición de Renacimiento es la tercera de *Una mujer por caminos de España*; la primera se editó en Buenos Aires en 1952 y la segunda fue la de Alda Blanco en Castalia/Instituto de la Mujer en 1989. Esta tercera es obra de Juan Aguilera Sastre y supera con creces la anterior, puesto que el investigador realiza una magnífica edición crítica con el

conocimiento atesorado sobre María Martínez Sierra a lo largo de los años. Aguilera es uno de los mejores conocedores de la vida y la obra de María, ha publicado al menos una decena de trabajos sobre ella y varias ediciones de sus textos; con todo ello ha hecho una edición ejemplar y muy poco frecuente en el ámbito de los relatos autobiográficos.

Una mujer por caminos de España cuenta las andanzas de María por España para predicar la buena nueva socialista, en particular durante la campaña electoral de 1933 (la primera en que pudieron votar las mujeres), en la provincia de Granada, por la que resultó elegida diputada. Pero como en todo relato memorialístico no lo cuenta todo: “seleccionó momentos y vivencias de entre sus recuerdos para contar la verdad, su verdad, sobre un momento de la historia de España que vivió apasionadamente como protagonista privilegiada” (Aguilera, 2019: 77). Como tal libro de memorias es un relato contado en primera persona de forma retrospectiva a lo largo de quince capítulos, que vienen precedidos por un “A manera de prólogo”, estructurado como un diálogo entre “La propagandista y su conciencia”, y seguidos de un epílogo, “Una infancia feliz y llena de curiosidad”, al que ya me he referido; prólogo y epílogo se anclan en el presente de la escritura (Balibrea, 2008).

El volumen se presenta con una larga introducción en la que Aguilera resume varios de los trabajos ya realizados sobre la autora y añade datos nuevos, como el poco conocido sobre la militancia política de María en el PSOE en sus años de exilio; insiste en la importancia de la República en su biografía y profundiza en el asociacionismo, fundamental en su compromiso y en su proyección pública.

Uno de los aspectos más interesantes de esta introducción es la reconstrucción de la génesis del libro, en la que ya había trabajado Alda Blanco (2002) y que Juan Aguilera completa. El largo proceso de gestación de este relato se inicia en 1948 y está lleno de modificaciones: de título (*España triste* fue el inicialmente escogido), de número de capítulos (de 11 a 15, más el prólogo) y de orden de los mismos; además, la escritora pensaba incluir en el volumen algunos artículos de propaganda publicados en prensa que finalmente no recogió, pero sí aprovechó para componer varios capítulos. Si añadimos que algunos de estos fueron publicados

previamente en la prensa, sobre todo en *El Socialista* de París y Toulouse, el resultado es que el libro tal y como hoy lo conocemos no surgió así de las manos de su creadora, sino que fue el resultado final de un largo proceso en el que intervino su propio designio y las condiciones impuestas por los editores; ello explicaría los errores, inexactitudes y confusiones ocasionales y también el carácter fragmentario y la falta de un orden cronológico riguroso. Habría que añadir que esta forma de construir los libros resulta bastante habitual en la literatura española de la primera mitad del siglo XX y es así como suelen pergeñarse los ensayos feministas, como los de Margarita Nelken (*La condición social de la mujer en España*, 1919), Carmen de Burgos (*La mujer española*, 1927) y la propia María¹.

Sigue a la introducción una extensa bibliografía muy actualizada sobre la persona y la obra de la autora, en la que están presentes todos los nombres fundamentales en la investigación sobre ella, además del del editor del texto: M^a Paz Balibrea, Alda Blanco, Nuria Cruz Cámara, Iker González-Allende, Sarah Leggott, Isabel Lizárraga, Antonina Rodrigo, Eva Soler y otros.

El texto de María se reproduce tal como fue publicado por Losada en 1952, con sus escasísimas notas. Aguilera añade un extenso aparato de notas complementarias en el que documenta y aclara casi cualquier aspecto de la vida, el compromiso político y otras facetas del personaje, con el apoyo de una amplia documentación periodística, deshaciendo errores, precisando datos. Como colofón de una edición tan esmerada se añaden al conjunto dos apéndices: el primero que ofrece una serie de artículos de propaganda publicados por la autora en la prensa y de temas afines a los tratados en el libro; y el segundo sobre los numerosos actos electorales en que participó entre 1931 y 1936, de los cuales sólo un parte se recogen en las memorias. Son especialmente interesantes las notas sobre la oratoria política de María Martínez Sierra, que retrotrae el autor de la edición a 1901 y que habría que vincular con la profesión de maestra de la propagandista (pp. 346-351) (Ezama, 2017).

¹ En *ABC* y *Blanco y Negro*, entre 1915 y 1930 aparecieron buena parte de los libros de *Cartas* publicadas por la firma Gregorio Martínez Sierra (Aguilera 2004).

Con todo ello, Juan Aguilera hace una aportación fundamental a la bibliografía de María Martínez Sierra tanto en su aspecto textual como en lo relativo a la oratoria y al trabajo periodístico de la autora; y es que la profesión de fe socialista de María se expresa verbalmente por estos dos cauces, de modo que su figura pública resulta enormemente coherente. La edición resulta tanto más necesaria cuanto que hace ya treinta años que el texto se editó por última vez.

Referencias bibliográficas

Aguilera Sastre, Juan (2004), “María Martínez Sierra: Artículos feministas. A las mujeres republicanas”, *Berceo*, 147, pp. 7-40.

Balibrea Enríquez, Mari Paz (2008), “Memoria de la modernidad: Viajando por España en textos autobiográficos de María Martínez Sierra y Max Aub”, en Antolín Sánchez Cuervo (coord.), *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*, Madrid: Tébar, pp. 151-187.

Blanco, Alda (2002), “Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política”, en Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 173-188.

Ezama Gil, Ángeles (2017), “Tras las huellas de Santa Teresa, María Martínez Sierra y la buena nueva socialista”, en Ángeles Ezama *et al.* (eds.), *La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 223-233.

Martínez Sierra, María (2000), *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* [1953], ed. de Alda Blanco, Valencia: Pre-textos.

Lewandowska, Julia, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2019. 529 pp. ISBN: 978-84-9192-046-5

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.26248

Reseña de MARÍA LUENGO BALBÁS

Fundación Colegio Estudio

Escritoras monjas ofrece un brillante análisis de los mecanismos discursivos que desarrollaron las escritoras religiosas de la Alta Edad Moderna para validar su autoridad en un tiempo en el que esta no les era reconocida. La obra analiza en un amplio corpus las diversas estrategias (tanto de reapropiación como de transgresión) de las que se sirvieron estas escritoras para otorgar validez a su palabra, alcanzar una autoridad simbólica y literaria, y crear un discurso propio. Lewandowska, a partir del concepto de *innovación* enunciado por Collins, sumerge a los lectores en una nueva interpretación de los textos femeninos de los siglos XVI y XVII.

El ensayo se divide en cuatro capítulos, que se cierran con un apéndice compuesto por diecisiete reseñas biográficas de las escritoras estudiadas en la obra, con el que se pretende ampliar los horizontes del repertorio más transitado por la bibliografía de estudios sobre escritura conventual femenina. Julia Lewandowska expone una interesante propuesta de los modelos de autoría femenina conventual, para lo que divide su obra en dos partes: una primera compuesta por los dos capítulos iniciales, que incardinan la producción de las autoras en los procesos históricos, religiosos y culturales de la época en que se concibieron; y una segunda parte formada propiamente por la enumeración de los modelos de escritura, las conclusiones finales y el corpus de autoras.

El primer capítulo (“¿Cómo acercarse a los textos de autoría femenina?”) apunala las bases metodológicas y bibliográficas a partir de las cuales se desarrolla posteriormente la propuesta interpretativa. El capítulo parte del reconocimiento de los estudios sobre la escritura conventual,

pero a la vez alerta sobre la necesidad de abordar la escritura de *autoría femenina* altomoderna desde una perspectiva más polifónica, que trate a un mismo tiempo los niveles socioculturales, discursivos, pragmático-textuales e historiográficos en los que los textos fueron producidos.

El análisis expuesto en el capítulo se convierte en el centro neurálgico del ensayo, que revisa los procesos de negociación de las autoras con la *doxa*. La cuestión central a la que atiende esta sección (desde una bibliografía que tiene como fuente principal a Collins, Foucault, Bajtin, Zavala, Díaz Diocaretz y Bobes Naves) es revisar cuáles fueron los mecanismos de aceptación, adaptación y negociación con la cultura dominante, dentro de la cual las escritoras conventuales construyeron sus discursos. El capítulo aborda el texto y el constructo social de sus emisoras como individuos sexuados, construcción desde la que tuvieron que acreditarse y legitimarse.

Para demostrar la necesidad de realizar esta revisión de la lectura de los textos, Lewandowska plantea un examen de la importancia del concepto de autor en la época, estudiando para ello, entre otros procesos, el paso de la escritura anónima medieval a la escritura individual y no anónima de los Siglos de Oro. Además, da una aproximación a las características del momento transitorio de la Alta Edad Moderna (a caballo entre el régimen feudal y el moderno), apunta las mutaciones de las relaciones entre los productores de textos de la época y señala los procesos medievales que seguían vigentes en los siglos XVI y XVII en la producción de los libros. Por otro lado, examina cómo el libro sin autor fue perdiendo veracidad durante este período y recuerda también que, a lo largo de los siglos de los que se ocupa la obra, se desarrolló la cultura de la imprenta y se produjeron una serie de cambios sociales y económicos que pusieron en valor al individuo, de manera que el concepto de imitación se fue perdiendo a favor de la escritura propia.

Uno de los problemas con los que ha contado la recepción de la literatura escrita por mujeres ha sido la tradicional consideración de que los ejemplos atendidos por el canon eran valiosos por su carácter extraordinario. Como se señala en esta primera parte y se insiste en la segunda, a lo largo de la historia se ha incurrido en la idea de que la producción

femenina en la Alta Edad Moderna contó con ejemplos puntuales, tratados como *rara avis*, lo cual ha derivado en la *ghettoización* de los textos femeninos, que han sido presentados tradicionalmente como anexos de lo universal. Por ello, el presente estudio defiende que ha de romperse de una vez por todas con esta visión limitadora, para lo que se habrá de entender la identidad de género como una construcción cultural interdiscursiva, en la que se han englobado diferentes modelos de femineidad, que de manera rica y variada participaron en la cultura.

En el segundo capítulo (“Condiciones de recepción y producción literaria”), se analizan los factores que favorecieron la proliferación literaria dentro del monacato femenino español. Para ello se revisa la evolución del pensamiento dominante de la ortodoxia a lo largo de los dos siglos y se presta atención especial al paso de una religiosidad intimista a una estrictamente controlada, al tiempo que se conecta esta evolución con los diferentes géneros literarios que se fueron favoreciendo, desde aquellos que promovían la *devotio moderna* en el siglo XVI, a las hagiografías, *vidas*, crónicas conventuales y teatro religioso en el XVII. El capítulo no descuida otros aspectos extraconventuales que afectaron a la producción literaria, como la reforma de la educación y la relación de la alta cultura con la literatura popular.

A lo largo de estas páginas, se compara la situación legal y económica de la mujer seglar y la religiosa. El capítulo señala que en los espacios conventuales las mujeres disfrutaban de una personalidad jurídica legal ventajosa en algunos aspectos respecto a la secular, a pesar de la acentuación tridentina del voto de pobreza, que en la práctica sí permitió a las religiosas la posesión de objetos. En los espacios urbanos existieron mujeres que llevaron a cabo la fundación de comunidades religiosas, ya que estas eran concebidas por ellas mismas y por sus familias como espacios más seguros en los que salvaguardar su honra; al mismo tiempo, se recuerda que para muchas mujeres con inclinaciones artísticas la entrada en el convento suponía la única vía para poder desarrollarlo.

Especialmente importante para el tema del ensayo resulta la comparativa entre el acceso a la cultura en los dos mundos, apartado en el que se cuenta especialmente con las aportaciones de Nieves Baranda Leturio.

En este capítulo se detalla la formación que se consideraba necesaria para los diferentes grupos de mujeres, de lo que se desprende una ventaja de las religiosas respecto a las seglares, ya que, como mínimo, estarían expuestas de forma cotidiana a la lectura en voz alta. Además, el capítulo revisa otros hábitos en relación con lo textual, como la lectura en la intimidad o la escritura, desarrollados especialmente por las monjas de procedencia social alta. En estas páginas se detallan los diferentes cargos que se podían ocupar dentro del convento, la relación que estos tenían con la procedencia social de las mujeres, las diferentes ocupaciones y espacios conventuales, como locutorios, que permitían una relación con el mundo extramuros; así como la evolución de la ubicación urbana de los conventos, que con las reformas posconciliares se fueron desplazando de los centros de las ciudades y de la cercanía a los límites de las murallas. En estas páginas se detallan los diferentes cargos que se podían ocupar dentro del convento, la relación que estos tenían con la procedencia social de las mujeres, las diferentes ocupaciones y espacios conventuales que permitían una relación con el mundo extramuros como locutorios, así como la evolución de la ubicación urbana de los conventos, que con las reformas posconciliares fueron eliminando los conventos femeninos de los centros de las ciudades y de la cercanía a los límites de las murallas.

El capítulo recoge también otros fenómenos seculares de lectura y formación femenina, como los círculos lectores y el fenómeno cortesano de las *puellae doctae* (Juana Contreras o Beatriz Galindo), con lo que se ubican ejemplos de mujeres que no temían a la fama ni a la ambición y que intervinieron en el orden simbólico masculino, negociando con este los límites de su horizonte de lecturas. Por otro lado, se sigue la evolución de la querella contra las mujeres, se visita el caso de Christine de Pisan, se recuerda el impacto que produjo la suma de Teresa de Jesús al Parnaso español y se prueba que la creación literaria femenina en los Siglos de Oro fue prolífica, como demuestra la participación de mujeres en certámenes poéticos.

Esta parte de *Escritoras monjas* la cierra un análisis de la evolución de la relación del monacato femenino con el poder. Para ello se recuerda cómo se pasó del favorecimiento de las órdenes mendicantes en el siglo

XV, a la propagación de la clausura estricta por Carlos V y el propósito de Felipe II de unificar las órdenes bajo una misma. Resultado de este proceso fueron dos consecuencias aparentemente contradictorias: de un lado, las ramas femeninas se fueron subordinando a las masculinas al tiempo que perdían libertades, tales como la imposibilidad de venta de bienes o la censura de su correspondencia; por otro lado, sin embargo, el espacio monacal femenino se fue resignificando como un lugar de producción cultural especialmente propicio para que se desarrollara la literatura mística. Además, en el final del capítulo se analizan los procesos de negociación simbólica colectiva, centrándose en el paso de los beaterios hacia comunidades institucionalizadas; así como las relaciones individuales de las religiosas con las autoridades competentes masculinas, especialmente con la figura de los confesores, con quienes negociaban la inscripción o desviación del modelo de la religiosa ideal, construido especialmente por Hernando de Talavera, quien diseñó una religiosa carente de individualidad.

La segunda parte del ensayo comienza con un extenso capítulo tercero (“Práctica literaria”), que se propone abordar la variedad de los textos y de las autoras, así como señalar el elemento común de todas ellas: la falta de autoridad, pero también la aportación individual de cada una al modelo sobre el que se construyeron. El capítulo ofrece una tipología variada de las estrategias discursivas empleadas para justificar y validar la palabra a partir de cinco argumentos, que se presentaban tanto en el cuerpo de las obras como en los paratextos de las mismas.

Dentro de las autoras que inscribieron su discurso en una genealogía del saber femenino, en el ensayo ocupan un lugar especial las *nuevas teresianas*, que legitimaron su discurso al proclamarse herederas de la santa abulense empleando el *argumentum ad verecundiam*, que cada una utilizó para posicionarse desde un lugar diferente como sucesora. Así, María de San José aparece como mediadora y continuadora de la obra de su maestra (lo que le sirve para dar un sentido positivo al encarcelamiento al que fue sometida por la Inquisición); Ana de Jesús revela su conflicto con su maestra, y Ana de San Bartolomé se reivindica como hija predilecta, única heredera e intérprete de santa Teresa. En el caso de Estefanía de la Encarnación, quien busca en las santas doctas como Catalina de Siena, santa

Clara y la Virgen, Teresa de Jesús se presenta como la clave que le faltaba para su genealogía femenina.

A continuación, en el análisis del *argumentum ad feminam*, Lewandowska se detiene en el análisis de la obra de Valentina Pinelo y en su reinterpretación de la doctrina para reivindicar el papel central de santa Ana dentro de la historia del cristianismo, en una obra con la que, al tiempo que se disculpa con tópico de la falsa humildad, deja constancia de su voluntad como autora para intervenir en el debate teológico. El capítulo recoge los ejemplos de otras autoras como Ana Francisca, María de Santa Isabel o Marcia Belisarda, que buscaron un matrilineado y señalaron en sus prólogos una tradición establecida de mujeres escritoras.

La siguiente estrategia que se describe, *argumentum ad auditorem*, revisa la validación de la autoría a partir de la circunscripción de esta al mundo del convento, para el cual las escritoras se presentaban a un mismo tiempo como maestras espirituales y como *conciencia* de sus comunidades. En el subcapítulo dedicado a este tópico, se presta una especial importancia a la obra de sor Marcela de San Félix, quien, mediante su tono irónico, critica la situación de la vida conventual o los vicios de sus compañeras, y en cuya obra trasluce un modelo diferente al de la monja ideal (sumisa, casta, humilde, ajena a las cosas mundanas) que había proyectado su discípula sor Francisca, a cuyo teatro conventual también se dedica atención en este subcapítulo. Del mismo modo, se analiza cómo se puede apreciar en la monja terciaria el conflicto producido entre la faceta mística y la artística. En el análisis del teatro de sor Francisca, se apunta que en este ya no se ve tan claramente que fuera un teatro hacia dentro, por la conciencia del mundo extramuros cortesano con el que dialoga. El capítulo cierra con el análisis de la obra poética y dramática de las hermanas Sobrino Morillas.

La importancia heredada de la Edad Media del cuerpo dolorido de la religiosa, que exalta la enfermedad, los castigos corporales y el sufrimiento como la mejor representación de la imitación de Cristo y la configuración del imaginario de sus esposas, así como las prácticas de la comunión diaria, hace que autoras como Teresa de Jesús María y Luisa de Carvajal y Mendoza hagan de sus cuerpos materia de su discurso (*argumentum ad experientiam*), al mismo tiempo que autorizan su palabra por

el desplazamiento que hacen de la autoría de sus textos a uno externo, la divinidad.

Por último, se trata la evolución del profetismo femenino, aclamado en la Edad Media y controlado y rehabilitado en el período de la Contrarreforma. El capítulo explica que la argumentación *ad divinam voluntatem* tuvo que ser especialmente cuidadosa en este momento histórico, pues estas escritoras eran admiradas por ser el soporte del mensaje divino, que las presentaba como autoridad sin autoría, pero, al mismo tiempo, con el paso de los siglos fueron un modelo de autoría que con facilidad recibió la acusación de brujería. El capítulo se detiene en analizar la apasionante relación epistolar entre María de Jesús de Ágreda y Felipe IV, y muestra que esta modalidad de argumentación le sirvió a sor María para profesionalizar su rol de consejera y para moverse con extrema destreza entre lo admitido y lo prohibido.

Con el caso de sor María de Jesús de Ágreda se cierra el enriquecedor modelo de análisis de los diferentes procesos de autorización de la palabra de un amplio corpus de escritoras que tuvieron que negociar con la *doxa* la legitimación de sus discursos para validar sus obras en la cultura oficial y en el diálogo público. Como se recoge en las “Conclusiones generales”, resulta imperativo revisar los estudios colectivos desde una perspectiva multidisciplinar. Por ello, estudios como *Escritoras monjas*, que tienen la voluntad de atender al complejo universo de las escritoras conventuales como un fenómeno global pero no homogeneizador, son fundamentales para realizar una relectura seria del canon.

La obra aporta una revisión de este corpus desde una perspectiva contemporánea, que al mismo tiempo tiene el rigor de una lectura historicista y filológica. Cuenta con una amplia bibliografía que refleja la lectura multidisciplinar realizada; no obstante, sería enriquecedor que esta se hubiera actualizado, dados los avances realizados en los últimos años dentro de los estudios de la escritura conventual femenina; además, desde la fecha en la que se debió de terminar el manuscrito, ha habido novedades que no han podido incorporarse respecto a la tumba de Cervantes, a la que se hace una breve alusión en el estudio de sor Marcela. Por último, cabe destacar que la lectura de la obra resulta muy satisfactoria dada la cuidada prosa,

que entrelaza el rigor académico con la expresividad literaria. Si bien en algunos momentos se concentra una cierta densidad conceptual, la cohesión del análisis, que vuelve de manera circular a las tesis centrales al tiempo que se avanza en el panorama histórico, social y literario, permite al lector sumergirse en el apasionante universo al que nos acerca su autora.

Atienza López, Ángela (ed.), *Mujeres entre el claustro y el siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI y XVII*. Madrid: Sílex Ediciones, 2018. 407 pp. ISBN: 978-84-7737-973-7

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.26116

Reseña de LAURA OLIVA ESTEBAN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

El presente libro es el fruto del encuentro de historiadores e historiadoras de diferentes universidades nacionales, europeas y americanas en la Universidad de La Rioja y en la Fundación San Millán de la Cogolla en noviembre de 2017. Este acontecimiento científico internacional se inscribió dentro del proyecto de investigación que dirige la coordinadora de este libro, la profesora Ángela Atienza López. La monografía está compuesta de diecinueve capítulos de diferente autoría con un tema en común que recoge su título: *Mujeres entre el Claustro y el Siglo. Autoridad y poder en el mundo religioso femenino siglos XVI y XVII*.

Un hecho fundamental del que parte el análisis de varios autores y autoras de esta colección es la concepción y regulación del papel social de las religiosas en el Concilio de Trento. La historiografía y la documentación han puesto de manifiesto que el programa formulado por el sistema eclesiástico y patriarcal para estas mujeres se reducía a la contemplación y a la oración en un marco de clausura rigurosa. Sin embargo, en la presentación se afirma que, frente al silencio e invisibilidad que habían concebido para ellas, las investigaciones han descubierto un mundo de voces femeninas influyentes que participaron activamente en la vida pública y religiosa. Además, en estas páginas se recogen diversas manifestaciones rebeldes y

muestras de desafío y resistencia. Por ejemplo, en el libro se recogen varios testimonios y discursos de religiosas que se enfrentaron a los prelados afirmando que su obediencia no era incondicional, sino que se limitaba a lo que habían votado al entrar en el convento. En definitiva, el objetivo general de esta colección es el análisis de las diferentes facetas del poder y la autoridad ejercidas por prioras, abadesas, monjas y otras religiosas. Esta contribución colectiva se inscribe dentro de una corriente de investigación que está contribuyendo a derribar lo que se ha denominado como “imaginario pasivo de la feminidad”.

En la presentación de la obra, Ángela Atienza López nos recuerda que la idea de clausura conllevaba una imagen de aislamiento de la esfera pública que se recogía en ideas como “dejar el siglo”, “adiós al siglo”, “adiós al mundo”, etc. Sin embargo, la realidad histórica fue otra, ya que la condición de religiosas fue lo que ofreció a estas mujeres la posibilidad de tener un papel protagonista en los espacios sociales, desarrollar una influencia política, escribir cartas, informes, orientaciones, consejos y, en definitiva, conseguir una proyección mayor de lo que podían tener las mujeres de su tiempo. Por lo tanto, la elección del título “entre el claustro y el siglo” no es arbitraria, ya que pretende plasmar la presencia social y la intervención de las religiosas en su mundo y en su tiempo. La idea de la importancia de analizar el convento como centro de poder cuya naturaleza religiosa conllevaba intrínsecamente un papel de orientador moral e influencia política y privada está presente en varios trabajos de Ángela Atienza López. Asimismo, en el capítulo que suscribe nos habla de cómo las relaciones de las religiosas con las jerarquías eclesiásticas y las autoridades seculares han permitido estudiar tanto las relaciones de género como la conexión entre desobediencia y autoridad femenina.

Un elemento clave para la investigación es el análisis de la correspondencia de estas mujeres. A este respecto, María Leticia Sánchez Hernández realiza un análisis del papel de la carta como medio de comunicación en el mundo conventual femenino. El intercambio epistolar permitió a las religiosas romper su encerramiento y relacionarse más allá de sus muros. Así, consiguieron crear redes entre conventos y entrar en contacto con esferas del poder civil, religioso y cultural. Además, dejaron por escri-

to su concepción sobre su cargo y posición. Así, en el capítulo V se recogen muestras del epistolario de la carmelita descalza Ana de Jesús. Estos fragmentos muestran la autonomía de las monjas a través de la interpretación del honor y de la virtud que proporcionaban autoridad. Otro claro ejemplo lo encontramos en las cartas de Mariana de San José a María del Espíritu Santo (cap. IV). Se trata de una correspondencia entre amigas, sin censura de ningún tipo y con la conciencia de que no serían leídas por terceros. En ellas la priora refleja sus actuaciones respecto a las monjas, su ejercicio del priorato y la visión que tiene de sí misma como priora y fundadora. Sin embargo, Marina de San José no solo escribió cartas sino que fue una de las principales autoras del género denominado “escritura conventual femenina”. Especial relevancia poseen los 16 cuadernos que escribió de su puño y letra y que fueron recogidos en la obra *La vida de N. M. Fundadora, la madre Mariana de san Joseph*. Paralelamente, varias monjas contemporáneas escribieron varios testimonios sobre su vida y virtudes.

Otras fuentes de las que se han servido los investigadores a la hora de analizar el tema propuesto han sido las crónicas franciscanas españolas. Estos documentos originales de la época permitieron realizar un estudio sistemático del arquetipo de la abadesa dentro del modelo regular femenino como garante del rol de clausura que se estableció a partir del Concilio de Trento. Fernando Muñoz Sánchez nos habla de que en ellos se exaltaban valores y principios como la obediencia a los prelados, la responsabilidad del cargo, el sacrificio, el carisma personal y la capacidad de liderazgo. Por otra parte, los cronistas utilizaron como fuente inagotable autobiografías donde las monjas protagonistas narraban sus experiencias místicas.

Asimismo, se estudian los tratados y manuales de confesores sobre la mística y sus fenómenos asociados. Estas obras de carácter normativo intentaron desarrollar un sistema jerárquico legitimado por la tradición canónica y por la autoridad eclesial que aprobaba o condenaba los fenómenos visionarios. En el capítulo XVII Juan Ibáñez Castro analiza la prevención especial que recibía la espiritualidad femenina y su relación con la concepción de la mujer como “instrumento predilecto del diablo para arrastrar a los hombres a su caída, herederas directas de Eva”. Este apartado especial dentro de estos tratados no era más que un intento de controlar e

imponer la autoridad masculina de la iglesia frente a los casos de monjas, beatas y laicas que protagonizaron diversos casos de experiencias místicas.

La afirmación del poder de las preladas también se expresó en el plano simbólico y ceremonial. Los aspectos litúrgicos y rituales eran la expresión visible de su autoridad. Además, los sermones fúnebres han sido otra fuente para la investigación, ya que en ellos aparecen elementos que ayudan a analizar el significado y expresión histórica del papel de estas mujeres como “figuras de recordación” y la conciencia que se tenía de su autoridad. En el sermón se incluían informaciones de carácter histórico como citas textuales de cartas, escritos íntimos y datos verificables de las vidas de las monjas. En el primer capítulo, Asunción Lavrin analiza los sermones fúnebres como un género ambiguo entre la historia y la retórica de la didáctica cristiana, que trasmitían el deseo de preservar valores instituciones y personales a través de la sublimación de la realidad con herramientas intelectuales perfectamente reconocibles y aceptables en su momento histórico.

A la luz de estas muestras, se pone de manifiesto cómo la presencia de mujeres en posiciones de poder tuvo un desarrollo particular en el mundo religioso desde los claustros. Las abadesas, prioras, superiores, etc. que protagonizan varios de los capítulos de este libro tenían una serie de atribuciones y competencias que las situaban en una posición excepcional en términos de autoridad y poder femeninos. No existe un modelo único, sino una realidad histórica multiforme, por lo que los autores y autoras han estudiado diferentes trayectorias y modelos de autoridad, y han abordado distintas facetas del ejercicio de su acción de gobierno. Por ese motivo se dedica gran parte del análisis a la trayectoria vital de varias de las mujeres religiosas más importantes de la época. Entre ellas destaca María de San José Salazar. Los capítulos II y III dedicados a esta priora analizan su trayectoria desde diferentes perspectivas. Alison Weber realiza un pequeño esbozo de la biografía de su vida para posteriormente centrarse en el análisis de su labor como maestra de diagnósticos de males conventuales. María de San José en *Instrucción de novicias* (1602) recoge su visión de la melancolía como una enfermedad nociva para el individuo y para la comunidad monástica. Especial interés tiene el desarrollo que

realizó sobre la idea teresiana del convento como un cuerpo orgánico en *Consejos que da una priora* (1590). Tras su elección como priora del convento de San Alberto en Lisboa se vio involucrada en las hostilidades entre su confesor, Gracián de la Madre de Dios, y Nicolás Doria, el superior de los Descalzos. Cuando María se enteró de la intención de Doria de acabar o limitar las horas de recreación en el convento por entenderlas como una señal de laxismo, se opuso al plan y como protesta escribió alrededor de 1585 el *Libro de las recreaciones*. Se trata de un diálogo humanista en que varias monjas se reúnen durante la hora de recreación y conversan sobre una gran variedad de temas como la reforma teresiana, la vida de la madre fundadora, los efectos del amor de Dios etc. El objetivo de esta obra fue poner de manifiesto que las horas de recreación eran una sana oportunidad de recreo y consuelo espiritual.

Por su parte, María José de la Pascua Sánchez analiza la opinión que la priora suscitó en su época. “De talento tan desigual al de las mujeres, que la sacaba de su esfera y tocaba en extravagante” o “no parecía mujer” son algunos de los comentarios que hicieron sobre ella sus coetáneos y que ponen de manifiesto su carácter rebelde. Su labor, la gran seguridad que demostraba en sí misma y su vocación intelectual supusieron un desafío para la sociedad de su tiempo. Sabemos que además del conocimiento que tenía del latín en sus escritos se manejaba con soltura sobre diferentes materias como teología, Sagradas Escrituras, arquitectura, pintura, música, poesía o botánica. Esta vocación intelectual permite vincular a María de San José con la tradición humanista en espacios hispanos entre mediados del siglo XV y finales del XVI.

El tema de la rebeldía es también protagonista en el capítulo XIV. M.^a Luisa Candau Chacón analiza las muestras de rechazo entre mujeres destinadas a la vida monacal en algunos espacios de Andalucía. El deseo de renovación de muchas monjas recogido en sus cartas, informes y entrevistas con las autoridades eclesiásticas son una fuente de información fundamental para estudiar los problemas derivados del enclaustramiento no asimilado. Las respuestas de estas mujeres fueron desde la adaptación a su nueva vida, combinando una vida secular y conventual, hasta comportamientos que la autora denomina como “díscolos”, que se materializaron

en actitudes trasgresoras. Algunas, incluso, intentaron liberarse por la vía de la exclaustación y anulación de los votos contraídos. Otra muestra nos ofrece Jaime Elipe (cap. XVIII), que se centra en una nueva figura de poder dentro del claustro: Doña María Esperanza de Aragón. Fue abadesa de Santa María la Real de Las Huelgas durante más de diez años. Cuando la hija ilegítima de Fernando el Católico llegó al monasterio se encontró una lamentable disciplina y un deleznable comportamiento de sus integrantes, así como una gestión corrupta y deficiente. En su labor como abadesa se dedicó a imponer su autoridad y reformar completamente el monasterio con gran éxito.

El objetivo de los profesionales que han analizado las trayectorias de estas mujeres ha sido presentar a las religiosas *en acción*. En sus capítulos han profundizado en la dimensión de la idea de *poder y autoridad en ejercicio*. Han remitido a la intervención, gestión, influencia o dominio, sin olvidar las dinámicas de confrontación, resistencia, desacuerdo y rebeldía. Ángela Atienza López afirma que podemos considerar a estas mujeres como “herederas de Teresa de Jesús”, en el sentido de considerarlas religiosas que mostraban que desde el claustro se podía actuar, intervenir y, en definitiva, se podía alcanzar una proyección pública que permitía franquear el espacio de acción limitado y apartado de los espacios públicos que la clausura tredentina proyectó. Superando, así, la asignación de tareas reducidas a la oración y la contemplación que el sistema eclesiástico y patriarcal les había reservado.

Junto al análisis y trayectorias de estas figuras y otras como sor María de las Llagas (cap. XV, estudiada por Miguel Luis López y Guadalupe Muñoz), Doña Mariana Pignatelli Fernández de Híjar (a la que Laura Malo Barranco dedica el capítulo XVI) o Ángela Serafina (cap. VII, analizada por Rosa María Alabrús), entre muchas otras, que ostentaban posiciones de poder dentro del claustro, también se han investigado otras manifestaciones de vida religiosa alternativas que enriquecen el conjunto de esta monografía. Así, M.^a de los Ángeles Pérez Samper (cap. IX) se centra en la figura de la Sierva de Dios Madrona Clarina, un claro ejemplo de mujer que vivió entre el mundo y el convento. Además del estudio de estas trayectorias se analizan varias manifestaciones en diferentes regiones de

España. Elena Catalán Martínez analiza la regulación de la religiosidad femenina en el País Vasco (cap. VIII). Por su parte, Ofelia Rey Castelao estudia los conflictos de las monjas con los jueces en la Galicia de fines del antiguo régimen (cap. X). Además, Elisabetta Marchetti analiza la historia de los monasterios de las Carmelitas Descalzas en Italia (cap. XI). Encontramos también un capítulo sobre los espacios de los monasterios, la clausura y el arte en Florencia durante el siglo XVI, de Silvia Evangelisti (cap. XIX) y uno específico que analiza la religiosidad e interés dinástico en la Italia del seiscientos, de Sara Cabibbo (cap. VI). Por otro lado, Rosalva Loreto López nos acerca a las abadesas en el mundo colonial. En las líneas que suscribe pone de manifiesto que el proceso de conquista espiritual del Nuevo Mundo supuso que aumentara, todavía más, la importancia de resguardar la castidad y la pureza femenina. En su capítulo analiza el desarrollo de diferentes esquemas de poder y control por el clero, tanto desde el exterior como desde el interior de los claustros, a través de las funciones de prioras y abadesas.

En definitiva, todos los estudios, análisis y trayectorias vitales que recoge el libro reseñado se basan en la concepción de la historia de las mujeres como la historia de una lucha. Estas mujeres a través de sus obras, cartas, informes, peticiones etc. pusieron de manifiesto una autoridad que desafiaba al imaginario pasivo de la feminidad. Su voz revestida de autonomía en ocasiones llegó a ser de franca oposición y rebeldía, mostrando un forcejo y una voluntad de contestación frente al deseo de dominación de las autoridades religiosas. La forma como históricamente se desarrollaron las relaciones de género apunta a una realidad en tensión y a negociaciones en diferentes grados en cada tiempo, espacio y circunstancia.

Mendes, Paula Almeida, *Paradigmas de papel: a escrita e a edição de “vidas” de santos e “vidas devotas” em Portugal (séculos XVI – XVIII)*, Porto: CITCEM, 2017, 511 p., ISBN: 978-989-8351-82-1

DOI 10.5944/rei.vol.7.2019.22838

Reseña de ROSA MARÍA SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) Universidade do Porto

A obra objecto desta recensão vem preencher o vazio até agora existente em Portugal no âmbito da literatura hagiográfica e biografia devota, mais particularmente, no período compreendido entre os séculos XVI e XVIII. A autora, Paula Almeida Mendes, chama a atenção para a falta de interesse e o “quase completo silêncio” (p. 13) que este género literário tem merecido nas antologias, nos dicionários especializados e nas diversas histórias da literatura, onde as referências a este tipo de textos são praticamente nulas ou inexistentes. Nesse sentido, *Paradigmas de Papel* representa um excelente e muito bem-vindo contributo para todos os estudiosos desta temática, quer no âmbito da história da espiritualidade quer no campo da historiografia ou dos estudos literários.

A obra está cuidadosamente estruturada em três grandes blocos temáticos, subdivididos em diversos capítulos e subcapítulos, dada a extensão do trabalho. A primeira parte, “Escrita de Memória”, tenta estabelecer a diferença entre biografia e hagiografia, propriamente dita, delimitando as características específicas de cada um dos géneros, com base na origem dos mesmos e a sua posterior evolução. Para tal, a autora traça um pertinente percurso histórico do género hagiográfico, desde a antiguidade até ao século XVIII, o que torna mais facilmente compreensível a aceitação e enorme difusão que este tipo de obras teve na Época Moderna.

Resultam especialmente interessantes os capítulos dedicados aos prólogos das hagiografias (pp. 67-86) e às dedicatórias e dedicatários (pp. 87-121), pelo que o seu conteúdo revela em relação às motivações e aos objectivos dos autores, para o primeiro caso, e as figuras a quem estas obras

eram dedicadas, no segundo caso. Tratava-se, na sua grande maioria, dos próprios benfeitores e/ou patrocinadores da impressão da respetiva biografia. Prólogos e dedicatórias, assim como prefácios, privilégios, licenças, protestações, poemas laudatórios ou gravuras formam, no seu conjunto, o grupo dos paratextos, fontes de informação adicional que a autora considerou na sua análise, por constituírem “um espaço importante no sentido de uma afirmação do autor enquanto tal” (p. 67).

No caso das dedicatórias, estamos perante textos que contêm informação preciosa sobre os respectivos dedicatários e/ou dedicatárias. Um dos exemplos com os que a autora ilustra o capítulo a elas dedicado faz referência a uma grande senhora como o foi D. Juliana de Lara de Meneses, duquesa de Aveiro, a quem André de Resende dedicou *Há Sancta Vida, e religiosa conversação de Fr. Pedro Porteiro do Mosteiro de Sancto Domingos de Évora* (1570), editada em Évora por André de Burgos (p. 91). O dominicano Fr. António da Piedade, no primeiro tomo do seu *Espelho de Penitentes, Chronica da Provincia de Santa Maria da Arrabida, da regular e mais estreita observância da Ordem do Seráfico Patriarca S. Francisco, no Instituto Capucho* (1728), faz questão de ressaltar as “heróicas virtudes praticadas por esta ilustre senhora, nas quais perseverou no estado de viúva” (p. 93). Eram estas virtudes a assistência aos pobres e as generosas e repetidas esmolas que lhes oferecia.

Estes paratextos chamam a atenção para alguns aspectos importantes e pouco valorizados pela historiografia portuguesa —como ressalta oportunamente Paula Mendes— relacionados “com a vida espiritual e devota, que nos permitem equacionar a problemática das leituras femininas” (p. 20), e com a formação cultural de clérigos, religiosos, leigos ou nobres, “de forma a compreender o sucesso de certas devoções ou correntes de espiritualidade e modelos femininos entre a aristocracia” (p. 121). De aí a necessidade da revalorização do estudo deste tipo de obras.

Na segunda parte da obra, “Escrita e Representação”, a autora faz questão de estabelecer a diferença entre relato hagiográfico propriamente dito e ficção literária, apresentando seguidamente uma análise das diversas formas em que são expostas as sucessivas etapas cronológicas da vida dos “santos”: infância, adolescência, formação académica, dificuldades na con-

cretização da vocação religiosa, morte e imortalização. Com todo este manancial de informação, a jovem investigadora portuguesa consegue caracterizar diversas tipologias e modelos de santidade masculina —o mártir, o bispo, o sacerdote, o religioso, o missionário, o rei/nobre e o eremita— e feminina —a mártir/virgem, a religiosa, as santas penitentes, a casada/viúva, a mulher humilde e o modelo de “Santa Rainha”— enquadrando cada um deles no marco das circunstâncias históricas, sociais e religiosas em que foram venerados.

Vejam-se, a modo de exemplo ilustrativo, as figuras do mártir e da religiosa. No primeiro caso, este tipo de santidade apresenta-se como revitalizador do ideal heróico, da “virtude heróica”, numa época em que as circunstâncias históricas favoreceram o aparecimento desta figura, no âmbito de uma “revalorização da história da santidade do reino português, que acompanha a história política e constitucional” (p. 226). Para a tipologia da religiosa, a autora nos dá a conhecer, entre outros, o curioso caso de Soror Brízida de Sto. António, transformada num autêntico oráculo da aristocracia portuguesa, que a venerava e “tinha fé nas suas orações” (p. 331). Entre eles destacavam-se os duques de Aveiro ou o duque de Cadaval, D. Nuno Alves Pereira, por citar só alguns, que a procuravam para pedir-lhe aconselhamento. Deste modo “não havia na Corte nenhum fidalgo, nem senhora, que não buscasse, nem tratasse com grande amor aquella serva do Senhor, que visivelmente conhecião ser um oráculo do Espírito Santo” (p. 332). No último capítulo deste bloco, “Da morte à imortalização”, a autora realça de forma particular a origem e a evolução do culto às relíquias, assim como a sua revitalização no contexto do concílio tridentino e da “forte polémica reformista em torno da sua veneração, polarizada por Erasmo e Calvino” (p. 373).

A terceira parte da obra é dedicada às funções da santidade, um aspeto que não terá recebido a atenção que merece por parte da historiografia. Paula Mendes mostra como a grande proliferação de hagiografias surgida durante a Época Moderna terá sido, em muitos casos, influenciada por motivos bem específicos, de carácter prático, relacionados com a “concessão de uma continuidade de poder, muito característica das sociedades aristocráticas tradicionais” (p. 391). As “Vidas” editadas por membros do

próprio clã do biografado, “ilustre em virtude” e falecido com *fama sanctitatis*, contribuía para a exaltação e legitimação do prestígio social da família do “santo”, mediante o “reconhecimento de uma superioridade quase carismática” (p. 391). Um outro aspeto que a autora faz questão de ressaltar nesta terceira parte da obra é o fenómeno dos textos hagiográficos como elementos que contribuía na preparação dos processos de beatificação e/ou canonização dos contemplados.

A obra, bem estruturada, que não descarta nenhuma das dimensões do tema abordado, ganha consistência com a referência periódica à figura do jesuíta João Cardim —personagem amplamente estudada pela autora— transformada neste caso no elemento unificador que atua como o exemplo ilustrativo constante ao longo dos sucessivos capítulos. Completa este excelente trabalho uma rica bibliografia assim como uma extensa lista de fontes hagiográficas, que facilitará o acesso a este tipo de obras a todos os interessados.

Não poderíamos concluir esta resenha sem dedicar uma palavra de louvor ao trabalho de edição realizado pelo Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM) da Universidade do Porto, que contribui com mais uma impecável publicação na divulgação do trabalho desenvolvido pelo grupo de investigação Sociabilidades e Práticas Religiosas, integrado por três gerações de investigadores, nacionais e estrangeiros, trabalhando conjuntamente no campo dos estudos religiosos e de espiritualidade na Época Moderna.