

**REPENSAR LAS IDENTIDADES CULTURALES
EN EL MUNDO HISPÁNICO I:
Interpretaciones, poéticas y resistencias
desde España**



**DIANA NASTASESCU y
SOLEDAD CASTAÑO SANTOS (eds.)**



Repensar las identidades culturales en el
mundo hispánico I:
Interpretaciones, poéticas y resistencias
desde España

Diana Nastasescu y Soledad Castaño Santos (eds.)

NASTASESCU, DIANA Y CASTAÑO SANTOS, SOLEDAD (eds.). *Repensar las identidades culturales en el mundo hispánico I: Interpretaciones, poéticas y resistencias desde España*.

València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 7, 2022, 180 pp.

ISBN: 978-84-09-43352-0 DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-7

Cubierta: Ilustración de Ferran Miquel Cortés Benlloch, 2022.

Diablotexto Digital

Universitat de València

Departamento de Filología Española

Av. Blasco Ibáñez, 32

46010 Valencia Tel. +34 - 963864862

diablotextodigital@uv.es

URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Luz C. Souto (Universitat de València)

Secretaría

José Martínez Rubio (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Carla Juárez Pinto (Universitat de València)

Consejo de redacción

Luis Bautista Boned (Universitat de València)

Alejandro García Reidy (EMYRhd - USAL)

Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)

Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)

Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)

Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)

Federico Gerhardt (CONICET)

Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum- Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)

Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)

Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)

Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)

Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)

Pura Fernández (CSIC)

Luis García Montero (Universidad de Granada)

José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)

Jo Labanyi (New York University)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)

José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)

Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)

Marí Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)

Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)

Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)

José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)

Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)

Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)

Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)

Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)

Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Presentación	4
I. Sujetos dominantes. La construcción identitaria fuera y dentro del canon en los Siglos de oro y el Romanticismo	9
1. “Yo soy la mujer, pues ella no lo quiere ser. identidades y representaciones de la mujer en <i>El Cortesano</i> (1561) de Luis Milán, SOLEDAD CASTAÑO SANTOS	10
2. La identidad nacional en la poética de Francisco de Quevedo, ALESSANDRA CERIBELLI	26
3. Identidad femenina y discurso poético en el siglo XIX, ALEXIA MANUELA ÚBEDA MARTÍNEZ.....	38
II. Sujetos incómodos. Reflexiones en torno a la otredad en el siglo XX....	58
4. Otredad y feminismo a través de la memoria: <i>He de tener libertad</i> (1940), de Isabel Oyarzábal de Palencia, FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN.....	59
5. De cuerpos y deseos: una relectura queer de la obra de Pepe Sales, NÚRIA GUAL I GAJU	78
6. La juventud marginal, el suburbio y la transición: contramemoria en <i>Los jóvenes de barrio</i> (1982) y <i>Aquells joves</i> (2012), CLEMENS HAGEN	95
III. Sujetos cambiantes. Representaciones interculturales de la identidad en la literatura contemporánea	110
7. Reformulaciones identitarias y tercer espacio en Lucía Asué Mbomío, ELISABET SÁNCHEZ TOCINO	111
8. La reconstrucción de la identidad lingüística y cultural en <i>Desencajada</i> (2020) de Margaryta Yakovenko, DIANA NASTASESCU.....	128
9. “No hay nada más peligroso que una mujer que baila”. <i>Akelarre</i> (2020) y sus miradas a los procesos de brujería en el País Vasco, IRIS DE BENITO MESA	143
10. Androginia, travestismo lingüístico y metamorfosis. Una propuesta teórica para analizar las identidades “otras” en la literatura hispánica desde mediados del siglo xx, ALEXANDRA RODRÍGUEZ	161
Notas biográficas.....	175

REPENSAR LAS IDENTIDADES CULTURALES EN EL MUNDO HISPÁNICO: INTERPRETACIONES, POÉTICAS Y RESISTENCIAS DESDE ESPAÑA

PRESENTACIÓN

SOLEDAD CASTAÑO SANTOS

Universitat de València/Universität Basel

DIANA NASTASESCU

Universitat Jaume I

¿Qué entendemos por identidad? ¿Cómo se ha resignificado este término a través de los siglos? En el Diccionario de Autoridades (1734) se recogía en su entrada de "identidad" la acepción de similitud entre dos cosas que parecían distintas, pero no se hace referencia en ninguno de ellas a la identidad social, excepto el actual DRAE que recoge en su segunda acepción: "Conjunto de rasgos propios de una colectividad que los caracterizan frente a los demás" (s/n). Este último incluye también su etimología, especialmente interesante para el tema que nos atañe: "del lat. tardío *identītas*, *-ātis*, y este der. Del lat. *idem* 'el mismo', 'lo mismo'" (s/n).

Más allá de su interpretación terminológica, la identidad personal y colectiva nunca ha dejado de ser objeto de estudios, de (re)(de)construcciones

y de discusiones semánticas y conceptuales desde diversas disciplinas. Y es que este concepto representa el crisol donde se juegan cuestiones cruciales como la memoria y el olvido, lo interno y lo externo, la mismidad y la alteridad, la historia personal y la historia colectiva. La identidad puede ser una frontera, pero puede ser también lo que queda a ambos lados de ella. Tal y como hemos visto, la etimología de la palabra identidad remite a "lo mismo", por lo que el *hacer(nos)* se entrelaza con el *contar(nos)*. Según Hannah Arendt, acción y narración tienen una raíz común, y así, la comprensión del *yo* y del *nosotros* pasa necesariamente por indagar en los instrumentos que la literatura, el arte y la cultura nos brindan. Esta clave interpretativa ya late en los orígenes de lo que hoy llamamos poesía, poética o arte, pues los griegos denominaban *poiēsis* a la "creación", término derivado del ποίεω *poieō*, es decir, "hacer" o "crear".

En el primer volumen de *Repensar las identidades culturales en el mundo hispánico*, subtítulo *Interpretaciones, poéticas y resistencias desde España* se recogen aportaciones diversas sobre artistas y obras cuya limitación geográfica es la Península Ibérica. Su hilo conductor es una crítica a la noción de identidad única e inmutable de los filósofos clásicos con estudios que buscan identidades performativas y narrativas que se encuentran en un proceso de constitución nunca acabado.

Las aportaciones del presente volumen se organizan en tres bloques ordenados internamente bajo un criterio cronológico. El primer bloque, titulado "Sujetos dominantes. La construcción identitaria fuera y dentro del canon en los Siglos de Oro y el Romanticismo" reúne tres estudios de obras desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. Soledad Castaño Santos ("«Yo soy la mujer, pues ella no lo quiere ser»: Identidades y representaciones de la mujer en *El Cortesano* (1561) de Luis Milán"), doctoranda en la Universitat de València y en la Universität Basel de Suiza, analiza las figuras femeninas presentes en *El Cortesano* de Luis Milán, reflexiona sobre la existencia de ciertas transgresiones subyacentes en sus conductas e intervenciones y estudia de

forma detallada a dos de las mujeres protagonistas, la Reina doña Germana de Foix y Jerónima Beneito.

Alessandra Ceribelli ("La identidad nacional en la poética de Francisco de Quevedo"), doctora por la Universidad de Santiago de Compostela y docente en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Italia, estudia cómo la identidad nacional, tanto desde el punto de vista español como desde el punto de vista hispánico, se ha desarrollado y cambiado a lo largo de la carrera literaria y política de Francisco de Quevedo, esta última muy olvidada en las investigaciones actuales. La primera parte la cierra Alexia Manuela Úbeda Martínez ("Identidad femenina y discurso poético en el siglo XIX"), doctoranda de la Universitat de València, con un estudio que expone las circunstancias que llevaron a las mujeres de principios del siglo XIX a irrumpir en la esfera pública y a perfilar un discurso poético entendido no solamente como la exteriorización de su interioridad e identidad, sino también como forma de configurarlas.

El segundo bloque, "Sujetos incómodos. Reflexiones en torno a la otredad en el siglo XX", reúne tres capítulos con perspectiva de género sobre identidades *queer* y marginales. Francisco David García Martín ("Otredad y feminismo a través de la memoria: *He de tener libertad* (1940), de Isabel Oyarzábal de Palencia"), doctorando en la Universidad de Salamanca, analiza la reconstrucción identitaria de un exiliado político a través de la obra *He de tener libertad* de Isabel Oyarzábal. En el quinto capítulo, Núria Gual i Gaju ("De cuerpos y deseos: una relectura *queer* de la obra de Pepe Sales"), doctora en Filología Catalana por la Universitat Autònoma de Barcelona y doctoranda en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad, plantea una interpretación de la alteridad a partir de algunos poemas de Pepe Sales. Clemens Hagen ("La juventud marginal, el suburbio y la Transición: contramemoria en *Los jóvenes de barrio* (1982) y *Aquells joves* (2012)"), estudiante de máster en la Universidad de Colonia de Alemania, analiza cómo los documentales *Los jóvenes de barrio* y *Aquells joves*

componen una contramemoria de la Transición a través de los relatos de la juventud marginal en la España de los primeros años 1980.

Los últimos cuatro capítulos conforman la tercera sección del libro, "Sujetos cambiantes. Representaciones interculturales de la identidad en la literatura contemporánea". Elisabet Sánchez Tocino ("Reformulaciones identitarias y el tercer espacio en Lucía Asué Mbomío"), máster en estudios de género e identidades por la Universidad de Cádiz y la Universidad de Huelva, realiza un estudio de género con mirada interseccional de la novela *Hija del camino* (2019) de Lucía Asué Mbomío y analiza la formación de identidades híbridas y de Terceros Espacios que rompen con el binarismo de las sociedades contemporáneas. En la misma línea de las identidades migrantes e híbridas, Diana Nastasescu ("La reconstrucción de la identidad lingüística y cultural en *Desencajada* (2020) de Margaryta Yakovenko"), doctoranda de la Universitat Jaume I, observa el punto de vista narrativo, la (re)construcción de la identidad a partir de nuevos contextos lingüísticos y culturales y las estrategias retóricas con las que Margaryta Yakovenko (*Desencajada*), Clara Obligado (*Una casa lejos de casa*), Fede Nieto (*Niño Anómalo*) y Reyna Grande (*La distancia entre nosotros*) narran la experiencia migratoria.

Iris de Benito Mesa ("«No hay nadie más peligroso que una mujer que baila». *Akelarre* (2020) y sus miradas a los procesos de brujería en el País Vasco"), doctoranda de la Universitat de València, parte del estudio de Silvia Federici en *Calibán y la bruja* para hacer un análisis crítico de la película *Akelarre*, dirigida por Pablo Agüero. La última aportación es de Alexandra Rodríguez Rodríguez ("Androginia, travestismo lingüístico, metamorfosis: una propuesta teórica para analizar las identidades «otras» en la literatura hispana desde mediados del siglo XX"), doctoranda de la Universitat Autònoma de Barcelona, quien propone los ejes teóricos para abordar un corpus de literatura hispánica del siglo XX en el que se despliegan identidades consideradas "otras".

Presentados los bloques y sintetizados los capítulos, es necesario valorar la concepción de identidad de Fernando Savater en su libro *Diccionario del*

ciudadano sin miedo a saber (2007: 27): “La identidad soy lo que parezco ante otros, lo que represento para los demás.”. Por consiguiente, el estudio de estas producciones culturales nos proporciona nuevas claves de interpretación y desarrollo de la identidad social y su relación con la cultura.

A modo de advertencia previa, es recomendable una lectura activa de los textos, ya que uno de los objetivos fundamentales de nuestra publicación de Anejos es promover la reflexión sobre las diferentes concepciones y discusiones en torno a la identidad. Asimismo, deseamos que todo aquel que se aproxime a estos textos sean de su interés, así como el contenido del segundo volumen centrado en Hispanoamérica.

No querríamos finalizar este prólogo sin dos agradecimientos. El primero de ellos dirigido a la revista *Diablotexto Digital* y a sus encargados –en especial a Javier Lluch y a Luz Souto– por permitir publicar nuestro volumen monográfico, así como a la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de Literatura Hispánica. El segundo, pero no menos importante, a todos y cada uno de los jóvenes investigadores que han participado en la elaboración de esta publicación. Animamos encarecidamente a los lectores no solo a adentrarse en los capítulos e interpretar entre sus líneas, sino también a dialogar con las ideas y ampliar nuevos horizontes en el campo de los estudios de la identidad en relación con las producciones culturales hispánicas.

I. Sujetos dominantes. La construcción identitaria fuera y dentro del canon en los Siglos de oro y el Romanticismo

**“YO SOY LA MUJER, PUES ELLA NO LO QUIERE SER”:
IDENTIDADES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN *EL
CORTESANO* (1561) DE LUIS MILÁN**

SOLEDAD CASTAÑO SANTOS
Universitat de València/Universität Basel

Introducción

“Y assí cuando las damas me preguntan qué haze doña Hierónyma, vuestra muger, yo les digo: Señoras, no se puede bivar con don Hierónymo, mi marido, que yo soy la muger, pues ella no lo quiere ser” ([1561] 2001: 364). Este fragmento de *El Cortesano* (1561) de Luis Milán se observa en la Tercera Jornada de la obra. Forma parte de una de las tantas discusiones del matrimonio de Joan Fernández de Heredia y doña Jerónima Beneito. La afirmación “Yo soy la mujer, pues ella no lo quiere ser” es el origen y la motivación principal de este capítulo. ¿Cuál es el concepto de mujer en la Valencia del siglo XVI? ¿Qué implicaba ser mujer en la nobleza del Quinientos valenciano? ¿Cómo se representa a las mujeres en la obra de Luis Milán?

Con el propósito de responder estas cuestiones, realizaremos una contextualización social e histórica de la obra, elaboraremos una clasificación de las figuras femeninas aparecidas en *El Cortesano* y detallaremos la

caracterización de las dos protagonistas con un mayor número de intervenciones, la Reina doña Germana y doña Jerónima Beneito.

***El cortesano* (1561) en el contexto de la corte virreinal valenciana**

El cortesano de Luis Milán es uno de los principales documentos literarios de los que el historiador de la literatura y de la vida cotidiana se puede servir a la hora de ilustrar la actividad cultural de la corte virreinal valenciana de Germana de Foix y el Duque de Calabria en la primera mitad del siglo XVI. Distribuida en seis jornadas, el narrador, identificado con el poeta y músico Luis Milán, va desgranando, como si de un reportaje periodístico se tratara, toda una sucesión de episodios de caza, banquetes, torneos, espectáculos teatrales y diálogos burlescos, aderezados y enlazados a través de un rosario interminable de piezas literarias que o bien se ofrecieron, o bien pudieron haber sido llevadas a cabo en la corte de los duques. Para ponderar la importancia que tiene esta obra para la historia y la literatura, cabe insistir en que esta corte fue uno de los principales focos de cultura y humanismo en España, entre 1526, cuando se produjo el matrimonio de Germana de Foix con el Duque de Calabria, y la muerte del Duque en 1550.

Pocas informaciones poseemos de la vida de Luis Milán, autor de *El cortesano*, aparte de las que nos proporcionan sus producciones literarias y musicales.¹ El nombre y la figura del poeta y escritor fueron desde un principio identificados con el músico homónimo, autor del primero de los siete tratados sobre vihuela que se han conservado del siglo XVI: *El libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en 1536, en la imprenta valenciana de Francisco Díaz Romano. La investigación de Escartí (2001), en la introducción a su edición de *El cortesano*, ofrece nuevos e importantes datos sobre su vida, empezando por la corrección de la fecha de su muerte (que tuvo

¹ Para la biografía de Milán, los estudios principales con datos más actualizados son Escartí (2001, 2010), Villanueva (2011) y Sánchez Palacios (2015).

que ser anterior a 1559) y siguiendo por la constatación de la existencia de una hija, Violant Anna Milán, cuya madre fue Anna Mercader. Su vinculación con la familia Borja, su pertenencia al estado eclesiástico y la influencia italiana de *El maestro* (1536) —reconocida por críticos musicales— inducen a pensar que fue posible que residiera en Roma. Por otra parte, la dedicatoria de *El maestro* al rey de Portugal hace plantear a Escartí, asimismo, la hipótesis de una estancia en Portugal. En 2011, la publicación del artículo de Villanueva en torno a la identidad del autor de *El cortesano* aportó nuevos datos sobre la verdadera personalidad de Luis Milán. Es cierto, en fin, que, pese a los avances en la investigación sobre la identidad del autor de *El cortesano*, la biografía de Luis Milán permanece todavía plena de espacios grises u oscuros debido a las carencias documentales. No obstante, el tema de sus vinculaciones familiares ha quedado abierto y más despejado y probablemente pueda ser objeto de futuros descubrimientos.

Por el momento, los estudios centrados en su producción artística han tenido repercusión tanto en el ámbito musical como en el literario. En conjunto, la obra de Milán ha sido considerada como una trilogía pedagógica cohesionada que consta de tres libros: *El libro de motes de damas y caballeros* (1535), *El maestro* (1536) y *El cortesano* (1561). Este último mucho más tardío en su impresión, pero coetáneo a los dos anteriores en la composición.² El objetivo fundamental que habría guiado desde sus entrañas la concepción coherente de esa trilogía consistiría en una suerte de intento de Milán por contribuir a la adaptación de los nobles valencianos al proyecto imperial —proyecto histórico y cultural— del rey Carlos I.³

Así pues, *El cortesano* sería la última parte de este proyecto didáctico y se ofrecería complementariamente como repertorio amplísimo de pautas y

² En ello coinciden tanto Escartí (2001), como Ravasini (2010) y Sánchez Palacios (2015).

³ Similar papel habría cumplido el *Libro del emperador Marco Aurelio, con el Relox de príncipes* (Valladolid, 1527) de Antonio de Guevara, en la corte castellana. Escartí (2001) pauta el recorrido didáctico en tres fases correspondientes a la publicación de cada uno de los tres libros. En esa marcación nos guiamos en la explicación.

modelos de conversación, de comportamiento social y de *savoir faire* cortesanos (Ravasini, 2010: 9). A lo largo de las seis jornadas se exhibe “como en un escenario” un reportaje que va presentando el *modus vivendi* de los personajes principales de la corte virreinal, sus actividades —cacerías, banquetes, cantos, bailes, representaciones e inacabables charlas de salón—, en las que los duques ejercen de mecenas, testigos, protagonistas y a la vez espectadores históricos de lo que va sucediendo, mientras que Milán, acatando siempre sus órdenes, se declara un *maître a penser* (Colella, 2015: 232).

Si atendemos al género literario de la obra, nos enfrentaremos con verdaderas dificultades a la hora de su clasificación o integración. Si bien adscribir *El cortesano* al género dialógico, como hacen Solervicens (1997) y Sánchez Palacios (2007), permite analizar el texto desde una perspectiva literaria determinada, lo que puede aportar unos ingredientes de objetividad o fijeza, no hemos de olvidar que el carácter marcadamente teatral no solo discurre a lo largo de toda la obra, sino que se llega a convertir en un elemento constitutivo de la misma. Y se trata de una característica que está ausente —o es apenas existente— en los diálogos renacentistas. Como declara Oleza (1984: 66): “*El cortesano* recoge la vida de la corte como un perpetuo juego de salón y como una inacabable representación, y recuerda inevitablemente la vida en las cortes principescas italianas”.

En el estudio introductorio de *El cortesano*, Escartí (2001) propone definir la obra como “crónica dialogada”. No nos parece ni arriesgado ni inconveniente seguir esta definición, ya que Luis Milán emplea el diálogo como un recurso literario para construir su obra, pero su intencionalidad práctica —aparte de la didáctica— es retratar con fidelidad los usos y costumbres de la corte. Y de acuerdo con Ravasini (2010: 12), en efecto, la obra se podría caracterizar como ambiciosa “representación” o “desmesurada pieza de teatro”.

No podemos olvidar, en ese sentido, que la influencia más evidente y directa de *El cortesano* fue sin duda la de *Il Cortegiano* de Baltasar de

Castiglione (1528), texto de gran éxito entre el público letrado y con el que Milán —como si no fuera suficiente el título homónimo— justifica explícitamente desde el prólogo la creación de su obra. El conocimiento de la obra italiana llega a España en 1534, gracias a la traducción de Juan Boscán, quien tenía vínculos familiares con Juan Fernández de Heredia, que fue coprotagonista de *El cortesano* y buen amigo de Milán. La traducción se daría a conocer rápidamente entre los miembros de la corte virreinal valenciana. Y Luis Milán manifiesta abiertamente el interés suscitado entre las damas de esa corte por la creación de su propio Cortesano: “Bien sería que don Luys Milán pusiese por obra el Cortesano que le mandaron las damas que hiziesse” ([1561] 2001: 249). Son evidentes las semejanzas entre las dos obras, que Sánchez Palacios (2015) ha analizado al detalle. Los dos Cortesanos reflejan los nuevos usos sociales y culturales que se van imponiendo en su época en los determinados círculos nobiliarios, cifrados o sustanciados de alguna manera en el hecho de que se hace imprescindible saber: “llegir, escriure, parlar de poesia, sonar instruments i mostrar il gusto dell’argucia e della facecia, con la burla” (Escartí, 2001: 30-31).

Mujer en el Renacimiento: la identidad y representación femenina en *El Cortesano*

La concepción de la mujer en el Renacimiento estaba asociada intrínsecamente a la moral y la virtud. Su principal función era la preservación de la castidad hasta el matrimonio, la reproducción y la educación de los hijos, una vez casada. En este período renacentista se publican obras de carácter moral destinadas a ilustrar esa visión como la *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, traducida al español en 1528 por Juan Justiniano o *Sobre el matrimonio* de Erasmo de Rotterdam.

En cuanto a la iconografía femenina del Renacimiento, predomina la figura bíblica de Eva. Opuesta a esa visión negativa, se encuentra la Virgen

María con una connotación positiva para el ámbito eclesiástico y la sociedad.⁴ Otra de las iconografías que influyen en la visión femenina en esta época son las descripciones de filósofos clásicos, en especial, Aristóteles. Este autor enfatiza en la percepción de la mujer como ser imperfecto, débil e inferior al hombre. Es indiscutible que esta corriente es la base de la tradición literaria misógina.

La Querelle des Femmes originada en el siglo XV manifiesta la representación negativa de la mujer, pero a su vez surgen voces en respuesta a esa visión y en alabanza al género femenino. Conservamos obras de importantes mujeres como Christine de Pizan y su obra *Cité des dames* (1405), o Isotta Nogarola y su *Diálogo sobre Adán y Eva* (1451). Esto nos demuestra que, pese a la concepción impuesta por la sociedad, una parte de la sociedad femenina pudo educarse y transmitir su protesta frente a la misoginia en la literatura y en la sociedad.

El Cortesano es heredera de obras de tradición misógina como *L'espill* de Jaume Roig y el *Cançoner satíric valencià*. Asimismo, *Il Cortegiano* de Baltasar Castiglione bebe de la tradición misógina desarrollada en la literatura italiana, pero utiliza un mecanismo diferente para confrontarla. Castiglione presenta a la Duquesa Elisabetta Gonzaga y su cuñada y amiga íntima, Emilia Pia, que mediante su propia voz debaten las cuestiones misóginas de personajes como Gaspar Pallavicino, pero también el autor interviene en favor del género femenino. El caso de Luis Milán es distinto. Imita a esos dos personajes femeninos con los personajes de la Reina doña Germana y doña Jerónima Beneito, pero él no defiende con su voz a las damas, sino que ofrece un papel activo a un mayor número de ellas. De este modo, las mujeres adquieren un rol dentro de la obra como defiende Ríos Lloret (2009) y comparten sus opiniones sobre el amor, el matrimonio y otras cuestiones.

Respecto a la mujer en *El Cortesano*, sintetizamos en la siguiente figura la nómina de mujeres que intervienen al menos una vez en alguna de las

⁴ Véase el estudio sobre las concepciones femeninas en Romeo De Maio (1988).

jornadas y las clasificamos según su procedencia social y su lugar de aparición en la obra: reina y nobleza valenciana, damas de palacio y criadas.

PERSONAJES FEMENINOS EN <i>EL CORTESANO</i> DE LUIS MILÁN			
REINA Y NOBLEZA VALENCIANA		DAMAS DE PALACIO	CRIADAS
Reina doña Germana Jerónima Beneito Doña Mencía	Doña Luisa Violante Mascó Castellana Bellvís	Beatriz de Osorio Joana de Guzmán Joana Dicastillo María de Tobar	Peladilla Guzmana Marimancha Martineta Ana DiCastillo
Mencía Manrique María Manrique Doña Francisca	Ana Mercader Isabel Ferrer Leonor Gálvez	Margarita de Peralta María de Robles Joana Pallás	
Doña Isabet Doña Gràcia Ángela de Aragón y de Milán			

Fig.1 Personajes femeninos en *El Cortesano* de Luis Milán. Elaboración propia.

Pese a que la lista de personajes femeninos es abundante, no todos ellos tienen una participación activa durante toda la obra. En el primer grupo, Reina y nobleza valenciana se encuentran los dos personajes femeninos con mayor número de intervenciones, incluso en comparación a otros personajes masculinos, ellos son la Reina doña Germana y Jerónima Beneito. El resto son nobles valencianas casadas que aparecen en distintas ocasiones, aunque con una intervención desigual. Por ejemplo, Mencía Manrique es otra de las mujeres que participa activamente en los diálogos, pero doña Francisca solo interviene en contadas ocasiones aunque esté presente en la acción o evento. Las últimas tres damas (Doña Isabet, Doña Gràcia y Ángela de Aragón y de Milán) aparecen en la última Jornada de la obra y son familiares de otros protagonistas, así las dos primeras son hermana y sobrina de Jerónima Beneito y la última, doña Ángela, es familiar del autor de la obra, Luis Milán.

En cuanto al segundo grupo, las damas de palacio se han diferenciado porque ellas solo participan en determinadas acciones que transcurren en el Palacio del Real. Acompañan a la Reina y se diferencian intencionadamente de las damas de la nobleza valenciana. Su procedencia castellana hacía que poseyesen unas tradiciones distintas. Esta diferenciación es notable en la farsa que planean hacer los nobles con las damas de palacio en la Tercera Jornada. El personaje de don Diego Ladrón señala: “nosotros haremos otra con sus damas, porque sepan nuestro palacio ser tan bueno como el suyo” ([1561] 2001: 320).

El último grupo es el de las criadas. Contiene cinco personajes femeninos que merecerían un estudio detallado, ya que la similitud entre estos personajes con los de las obras de Fernández de Heredia es innegable. En una de las obras más conocidas de este autor, *La vesita*, también aparece la criada Guzmaná. En ambos casos, estas figuras femeninas están estereotipadas, poseen un registro coloquial y emplean la sátira y la burla respecto a otros personajes de clases sociales más elevadas.

Centrándonos en el análisis de la representación femenina, hemos escogido a las dos protagonistas femeninas, la Reina doña Germana y doña Jerónima Beneito. Sin duda, Luis Milán establece la semejanza entre el papel ejercido por Elisabetta Gonzaga en la corte de Urbino y el de doña Germana en la corte virreinal, así como los lazos de amistad que ambas mujeres compartían con Emilia Pía y doña Jerónima Beneito, respectivamente. A continuación, ofreceremos unas breves notas biográficas sobre cada una de ellas.

Germana de Foix (¿? 1488 – Liria, Valencia, 1536) fue hija de Juan de Foix y María de Orleans. Su padre fue infante de Navarra y vizconde de Narbona, y su madre era hermana del rey Luis XII de Francia. El fallecimiento de su madre en 1492 supuso el traslado de Germana y su hermano Gastón al alcázar de Mezières, donde estaba situada la corte de Luis XII y su esposa Ana de Bretaña. Su formación educativa, a cargo de Ana de Bretaña, la detalla Ríos Lloret: “Germana se educó dentro de los parámetros intelectuales que se

consideraban acordes para una dama de la nobleza: se le enseñó a leer, escribir, tañer, danzar y cantar” (2003: 33). Se la instruyó en las disciplinas necesarias para vivir en el mundo de la corte al que estaba destinada. En 1506, a los 18 años, contrajo matrimonio con el rey Fernando el Católico, de 53 años (la reina Isabel había fallecido en 1504), a consecuencia del Tratado de Blois (1505), adquiriendo así el título de Reina que sustentó hasta las postrimerías de su vida. Debido a las ausencias de Fernando, Germana fue nombrada en diversas ocasiones lugarteniente de Cataluña, Valencia y Aragón. Tras la defunción de su primer marido en 1516, su situación se vuelve comprometida y empeora a causa de la escasa aceptación que tuvo desde los inicios en la corte castellana. Así, como afirma Sánchez Palacios, se iría creando una imagen de mujer frívola y aficionada en extremo a los placeres, que fue la que dibujarían los cronistas castellanos como Francesillo de Zúñiga (Sánchez Palacios, 2015: 14-15) o Prudencio Sandoval, quien decía sobre la reina:

Era amiga de mucho holgarse y andar en banquetes, huertas y jardines, y en fiestas. Introduxo esta señora en Castilla comidas sobervias, siendo los castellanos y aun sus reyes muy moderados en esto. Passávanle pocos días que no combidasse o fuesse convidada. La que más gastaba en fiestas y vanquetes con ella, era más su amiga. D’este desorden tan grande se siguieron muchas muertes, pependencias, que a muchos les causaba la muerte el mucho comer (Sandoval 1681; citado en Escartí 2001: 16).

Su segundo matrimonio, concertado con el marqués Juan de Brandemburgo- Ansbach, fue celebrado en Barcelona el año 1519. Junto a él, que fue nombrado capitán general del reino, se convertirá de nuevo en virreina y lugarteniente de Valencia en 1523. Si bien obtienen un privilegiado cargo también les trajo consigo una dificultosa misión, la represión a los agermanados, que se efectuó siguiendo las directrices de Carlos I. En su tercer matrimonio, ya mencionado anteriormente, sigue esta compleja tarea de mantenimiento del virreinato, aunque no afecta a su *modus vivendi* cortesano.

Jerónima Beneyto y Carroç Pardo de la Casta era una dama de la alta nobleza de la que conservamos pocos datos. Contrajo matrimonio con Juan

Fernández de Heredia y el enlace se celebró en Sagunto en agosto o septiembre de 1510 (Mérimee, 1985: 74). Este matrimonio no tuvo descendencia, únicamente hemos encontrado en PARES un documento en el que devolvían el dinero de un préstamo a otro de los nobles valencianos.⁵ Jerónima Beneito llegaría a convertirse en una dama muy cercana a doña Germana de Foix y *El cortesano* de Milán nos permite reconstruir rasgos de su personalidad. En primer lugar, la descripción como una mujer con carácter fuerte, que incluso llega a "virilizarse" en las repetidas burlas que le dedica su marido, Fernández de Heredia, a lo largo de la obra.

Otra de las características es la utilización del valenciano en sus intervenciones, es la única noble que sigue utilizando su lengua materna para dirigirse tanto a los virreyes como al resto de personajes. No creemos que la finalidad burlesca o de desprestigio de la lengua sea el motivo por el que ella la emplea indistintamente del contexto en el que se encuentre, sino más bien que la corte virreinal era un punto de encuentro de diferentes culturas y, como se refleja en la obra, se alternaban diversas lenguas como el castellano y el valenciano, pero también el italiano. Por último, la especial relevancia que Luis Milán le proporciona a Jerónima, incluso concediéndole un mayor número de intervenciones que a la propia Reina doña Germana. Es indudable la amistad que Milán y Fernández de Heredia mantuvieron durante su vida, pero es interesante su caracterización como una suerte de pareja cómica y esto nos lleva a suscitar hipótesis como el interés por Jerónima en la producción literaria. Desgraciadamente, no conservamos pruebas documentales que lo demuestren.

Volviendo al aspecto teórico, Romeo De Maio en su obra *Mujer y Renacimiento* establece que ser mujer en época renacentista implica distintos tipos de inferioridad con respecto al hombre. En el aspecto moral, podemos

⁵ El documento aludido es el siguiente: *Escritura de quitación de un censal otorgada por Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito, cónyuges, a favor de Juan de Borja, Duque de Gandía y Señor de Navarrés* (Archivo Histórico de la Nobleza//BARDAJI,CP.389,D.33).

observar el binomio de mujer guía (seguidora de las doctrinas morales de Vives, Erasmo, entre otros) y la mujer pecadora, que pervierte e incita al pecado al hombre, aludidas anteriormente en la iconografía con Eva y la Virgen María. Desde el punto de vista jurídico, existen dos puntos clave: el matrimonio y la ley de la fidelidad; entendido aquí el matrimonio renacentista como una unión con intereses sociales y económicos entre familias nobles.

El cortesano posee numerosos ejemplos de críticas sobre las infidelidades de los maridos. Sin embargo, siguiendo a Isabel Morant, las mujeres no se preocupan por el adulterio en sí, sino por la condición social de sus amantes. Esto puede hacernos pensar sobre ciertos comportamientos licenciosos dentro de las cortes, pero no se puede saber con certeza si tuvieron una moral estricta respecto al matrimonio, o si tenían una postura más relajada a la hora de mantener relaciones extramatrimoniales. Y ahí reside precisamente la ambigüedad que traslucen sus expresiones en *El cortesano* (2001: 363-364).

Para finalizar el análisis sobre la representación de la mujer, vamos a comentar tres ejemplos en distintos momentos de la obra de Milán. El primero de ellos es el siguiente:

Dixo Joan Fernandez: Muger, mirad lo que dezís, que nunca saqué cuentos sobre vos, que siempre queréys que yo sté debaxo, y a vuestro mando, que yo no he casado con muger, sino con hombre. Y assí quando las damas me preguntan qué haze doña Hierónyma, vuestra muger, yo les digo: Señoras, no se puede vivir con don Hierónymo, mi marido, que yo soy la muger, pues ella no lo quiere ser. Respondió la señora doña Hierónyma: Si yo no hiziese el hombre, ninguna mujer ternía segura en casa, de vos. Y a tal marido tal muger. Dixo la Reina: Doña Hierónyma, reyr me havéys hecho de buena gana. Amostrame como haré el hombre, pues vuestro marido ha mostrado al Duque, mi señor, a hir tras las de su casa ([1561] 2001: 363-364).

Ubicada en la Tercera Jornada, este intercambio de intervenciones ilustra la concepción femenina de la época que debía ser sumisa al marido "debajo y a vuestro mando". La transgresión de doña Jerónima es ridiculizada por su marido a través de una especie de virilización, ella es el hombre porque

se comporta como tal. Por tanto, la sumisión y la resignación en cuanto a las infidelidades en el matrimonio eran dos cualidades que se esperaban de una mujer en la nobleza valenciana de la época. Observemos el segundo ejemplo:

Dixo Joan Fernández: Gilot, ¿tu no sabes que su excellencia y a mi nos han parido dos mugeres? Que ste mal de ser estériles no está en nosotros, sino en las rabiosas: Que por maravilla paren las que rabias conciben, pues que matan y no viven, según dize la regla de medicina.

Dixo doña Hierónyma, su muger: Senyora, ¿què li par a vostra altesa de mon marit, quin metge y bul·ler que es? Ab bul·les falses que preÿca, diu que posa dones en parays, y ab regles fingides de medicina nos infama que som rabioses, y per ço no parim. No sería mal acusar-lo, que l'atre dia tragneren a la scala un bul·ler falsari y un metge no doctorat.

Dixo la Reina: Doña Hierónyma, por adúltero meresceria más ser sacado a la vergüença, pues tiene tan poca que nos dize cara a cara que les han parido dos mugeres ([1561] 2001: 240-241).

Otro de los intercambios entre el matrimonio Fernández de Heredia y Jerónima Beneito que leemos en la Primera Jornada constata la tradición misógina que describe a las mujeres como “rabiosas y estériles”. Tanto Jerónima como la Reina doña Germana se defienden de las críticas de Joan Fernández, la primera alude satíricamente al oficio de bulero⁶ y al de médico, la segunda al carácter adúltero del personaje. Mientras que Castiglione utiliza el tema de la misoginia para crear un debate en su Tercer Libro de *// Cortegiano*, Luis Milán lo aplica de forma práctica en su obra, lo incluye en determinadas escenas a lo largo de la obra. El autor evita la prolijidad del debate dialógico y ofrece un dinamismo en el intercambio entre los diversos

⁶Funcionario comisionado para distribuir las bulas de la santa cruzada y recaudar el producto de la limosna que daban los fieles (DRAE). Se refiere a la falsedad de los comentarios que está realizando en ese momento.

personajes, así se aproxima más a una escena teatral cómica que a una obra de la *Querelle des dames*.

Por último, el tercer ejemplo es el siguiente:

Dixo el Duque: En mi vida oy cartel que más plazer me diesse, por haver contado la maravillosa y estraña aventura de las fuentes del monte Yda. Si en libertad estuviesse, yo yría a probarme en ella, que no's cavallero el que no emplea su vida por alcançar honra y fama, mayormente donde se alcançaría tan gran provecho bebiendo del agua destas tres fuentes, que d'ellas se alcança hermosura, que yo la querría para parescer bien a la reyna, mi señora, y sabiduría para dissimular los celos que tengo de don Pedro Milan, y ventura para que no me fuesse más contraria.

Dixo la Reyna: Y'os digo, por mi fe, que si fuesse cavallero, me yría a probar en esta aventura por ganar hermosura para parescer bien a don Pedro Milán, mi servidor, y sabiduría para saber cómo le va al Duque, mi señor, en amores, y ventura para ser más querida d'él ([1561] 2001: 375).

Esta conversación localizada al final de la Tercera Jornada menciona al servidor de la Reina doña Germana, Pedro Milán, familiar del autor de la obra. El Duque de Calabria expresa los celos que siente por el caballero y la Reina admite que le gustaría ganar "hermosura" para ser aceptada por su servidor y "sabiduría" para ser más amada por su marido. Dentro de esta afirmación, hay diversas implicaciones que es necesario comentar. Por un lado, la Reina doña Germana admite la relación extramatrimonial, aunque desconocemos si era un simple galanteo cortés o había una relación íntima entre ellos. A su vez, ella pide sabiduría para gustar a su marido, de modo que destaca una de las virtudes asociadas al Duque de Calabria, su inteligencia. Esa dualidad representa simbólicamente las dos corrientes del amor, el amor carnal y el amor espiritual. Es cierto que doña Germana era una de las mujeres más poderosas de España en el siglo XVI, por tanto, la libertad para expresar ciertas cuestiones era mayor que en el resto de mujeres.

Conclusiones

Analizados los ejemplos, es evidente que la representación de la mujer en los tratados de moralidad y la corriente literaria misógina no se correspondía con la mujer real del Renacimiento. Los avances humanistas permitieron el acceso a la cultura a un sector de la población femenina y a cultivarse intelectualmente.

Dentro de *El Cortesano* encontramos a personajes femeninos de diferente registro, que alzan la voz y participan activamente en el diálogo compuesto por Luis Milán. De entre ellas, son la Reina doña Germana y doña Jerónima Beneito los personajes más transgresores. Es probable que el ambiente cortesano creara una libertad de expresión de la que se aprovecharon y que el autor supo recrear de forma magnífica.

Sin embargo, si interpretamos la obra de *El cortesano* como una crónica de sociedad del momento, podemos comprobar cómo las mujeres no eran un fiel reflejo de esos tratados de la moral sino que manifestaban con voz propia su disconformidad respecto al matrimonio, las infidelidades de sus maridos y las acusaciones heredadas de la tradición misógina desde la Antigüedad. Es necesario seguir rescatando y analizando la importancia de las voces femeninas que se imponían a las reglas de la moral y a las constricciones de la sociedad valenciana del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

CASTIGLIONE, Baldassar [1528] (2020). *Il libro del Cortegiano. A cura di Walter Barberi*. Milán: Einaudi.

COLELLA, Alfonso (2015). "Juegos de palabras y música en *El cortesano* de Luis Milán", *Scripta*, 5, pp. 229-252.

"Escritura de quitación de un censal otorgada por Juan Fernández de Heredia y Jerónima Beneito, cónyuges, a favor de Juan de Borja, Duque de

- Gandía y Señor de Navarrés." (1533), Archivo Histórico de la Nobleza//BARDAJI,CP.389,D.33.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan [1562] (2020). *La vesita*. Edición a cargo de Francesc Massip. Salamanca: SEHL & SEMYR.
- MAIO, Romeo de (1988). *Mujer y renacimiento*. Madrid: Mondadori.
- MÉRIMÉE, Henri (1985). *El arte dramático en Valencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2 vols.
- MILÁN, Luis [1561] (2010). *El cortesano*. Edición introductoria de Josep Vicent Escartí. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MILÁN, Luis [1561] (2001). *El cortesano*. Edición introductoria de Josep Vicent Escartí y Antoni Tordera. Valencia: PUV.
- MORANT, Isabel (2003). "Mujeres y hombres en la sociedad cortesana. Identidades, funciones y relaciones", *Pedralbes*, 23, pp. 347-370 en <http://www.raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/101731> [Fecha de consulta: 16/12/2021].
- OLEZA, Joan (1984). "La Valencia virreinal del Quinientos: Una cultura señorial" En Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 61-74.
- RAVASINI, Inés (2010). "Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán", *Studia Aurea: Revista de literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, No 4, pp. 69-92.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2021). "Diccionario de la lengua española", [versión 23.5 en línea], en <https://dle.rae.es> [Fecha de consulta: 16/12/2021].
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2003). *Germana de Foix, una mujer, una reina, una corte*. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- RÍOS LLORET, Rosa Elena (2009). "Amor, deseo y matrimonio en *El cortesano* de Lluís de Milà", *Tiempos Modernos* [Revista electrónica de Historia Moderna], 6, pp. 1-17, en <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/153> [Fecha de consulta: 15/12/2021].

- SÁNCHEZ PALACIOS, María Esmeralda (2015). Confluència de gèneres a "El Cortesano" de Lluís de Milà (València, 1561), tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ PALACIOS, María Esmeralda (2007). "Retòrica i subgèneres de la poesia de cançoner: lemes, divises i empreses a *El cortesano* de Lluís del Milà (1561)". En Mirrales, Eulàlia y Josep Solervicens (eds.), *El (re)descobriment de l'edat moderna. Estudis en homenatge a Eulàlia Duran*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de Barcelona, pp. 409-429.
- SOLERVICENS, Josep (1997). *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*. Barcelona: Publicaciones de la Abadia de Montserrat.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc (2011). "Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya", *Anuario Musical*, 66, pp. 61-118, en <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/123/124> [Fecha de consulta: 10/12/2021]

LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA POÉTICA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

ALESSANDRA CERIBELLI

Università Cattolica del Sacro Cuore

La teoría de la formación de la identidad nacional es uno de los temas más debatidos de la Historia de España. Ya la definición de nación es “uno de los conceptos más tendenciosos y enigmáticos del léxico político” (Tilly, 1975: 6), que se logra constituir a través de la fuerte unión entre la memoria colectiva y la identidad (Renan, 1896). En las últimas décadas varios estudiosos han subrayado que, en el caso de España, la creación del sentimiento nacional y del sentido identitario se remonta a tiempos cercanos, en particular con el estallido de la guerra de la Independencia de comienzos del siglo XIX. Este planteamiento, llamado modernista, justifica esta elección cronológica al identificar la idea de nación con la idea de la nación soberana, dado que “no hay nación, según esta perspectiva, allí donde el colectivo no se exprese como sujeto político activo, legítimo depositario del poder político y titular único de la soberanía” (Ballester, 2009: 152). Sin embargo, el mismo Ballester afirma que ya en la Edad Moderna se puede detectar en la Península Ibérica un claro sentimiento nacional proyectado hacia la idea de España. Además, el estudioso sigue subrayando que el cuadro identitario no se presenta como un

objeto inmóvil y fijo en este periodo, sino que el lapso temporal que media entre el acceso al trono de Felipe II y el fin del reinado de Felipe IV está marcado por un intenso desarrollo de esa identidad nacional hispana, tanto por el aumento de la base social que se identifica con ese sentimiento como por la mayor intensidad con la que de forma general se manifiesta esa identidad. Se trata por lo tanto de los años en que vivió Francisco de Quevedo, que desde un punto de vista cultural y político tuvo un rol crucial también en la creación de esta identidad.

La cuestión nacional en la prosa

La primera obra que convendría tener en cuenta en este análisis es la que contiene probablemente el tema de la identidad nacional de manera más evidente y es en la que el autor aborda la cuestión con cierto vigor: se trata de *España defendida*. Compuso este opúsculo en 1609 para salir en defensa de su patria y su época frente a los ataques extranjeros, como se dice en el título completo, donde se refiere a “las calumnias de los noveleros y sediciosos”. Como subraya Roncero (2012: 9), se puede situar la obra en la tradición de las *laus Hispaniae*, pero con una apropiación de un enfoque polémico relacionado con el humanismo europeo y también con una función de aviso de políticos. La erudición humanística de Quevedo se convierte, pues, en un instrumento de su patriotismo dirigido a exaltar las grandezas de la nación y a demostrar que, frente a la envidia de las demás naciones, España se halla en “soledad y contra todos”, en palabras de Raimundo Lida (1958: 148). En este caso se puede afirmar que se trata de un humanismo típico del siglo XVII que critica los rigores filológicos de sus antepasados, y en el caso de Quevedo ataca a uno de los enemigos de España, es decir, Scalígero: “Y, cuando más glorioso llega a ser un Duza y un Escalígero, es para mirar si Plauto dijo oro por precor, mudar una letra, alterar una voz” (2012: 45). Para el autor, estos estudios carecen de valor: aunque él mismo, en un determinado momento, haga ostentación de ellos al analizar un párrafo oscuro de una comedia de Plauto, la

sabiduría ha de indagar otros aspectos, dado que, según Quevedo, el prurito filológico es algo del pasado. La filología, utilizada por él en los capítulos segundo y tercero de la obra en cuestión, le sirve de arma política con la que derrotar a los enemigos de su país.

España defendida empieza con dos prólogos, uno dirigido al lector y otro donde explica la "ocasión y causas del libro" (2012: 14-15), que presentan la urgencia de la tarea. Sigue un análisis de la construcción historiográfica nacional con un poco de crítica, que nunca falta en las obras políticas de Quevedo. De todas formas, en este análisis el autor se centra en la defensa de la reputación de España, pero en varias ocasiones desmonta las fábulas de los mitos del origen de los pueblos, como por ejemplo en el caso de la fundación de Roma. Por lo que concierne al caso español, elimina del listado a varios reyes primitivos (Gerión, Hespero, Hispano, Túbal) y comienza con la ocupación de los cartagineses. Sin embargo, salva al apóstol Santiago, el Cid y Bernardo del Carpio porque es "propicio a su patria" (2012: 15). Según Ballester, el sentimiento de constituir un grupo humano con una idiosincrasia propia genera una intensa vinculación emocional y un poderoso sentimiento de lealtad, que llevan a su vez a Quevedo a esta defensa frente a reales o supuestos insultos del extranjero y a excusar su objetividad en su juicio de España y los españoles (2009: 47).

En los textos posteriores, como por ejemplo en *Política de Dios*, se nota cómo Quevedo fundamenta la estrecha relación entre orden religioso y profano, la intervención directa y palpable de la Providencia y la historia de España, en el esquema bíblico de la relación singular entre Dios y el pueblo elegido. Esta característica ya se atisbaba en *España defendida*, donde se hacía remontar la genealogía fantástica del pueblo español a la Biblia, pero se afianza en *Su espada por Santiago* en la elección y reafirmación de dicho apóstol como patrón de España, subrayando además el parentesco con la Sagrada Familia, que le proporciona de esta manera más prestigio al pueblo español y hace aumentar su autoestima. Pero es justo el origen divino de su elección lo que marca la diferencia con respecto a otros países. Este

planteamiento se inserta por lo tanto en el concepto y el mito de nación escogida. Marta Pilat subraya que “tal mito sería injustificado, si el pueblo no hubiera respondido a la llamada de Dios con una transformación interna” (2013: 184). La misma investigadora añade que “lo característico de la visión providencialista de don Francisco es que mira hacia un pasado mítico de la historia de España para encontrar el ideal a seguir en la actitud activa y bélica de los buenos hombres de Castilla, de quinientos y de cuatrocientos años ha” (2013: 187), como se puede leer en *España defendida*.

A pesar de esta aclaración, varios son los mitos nacionales a los que el autor mira desde tiempos más antiguos, como por ejemplo a los godos y a los romanos. En el primer caso, como señaló Sáez, “son un símbolo polivalente que se adapta en diferentes patrones genéricos (memorial, soneto, silva) de acuerdo con la afición a la reescritura del poeta” (2019: 204). El estudioso añadió que el autor pasa a presentar “el mito neogótico como modelo político y ejemplo para la reforma nacional, por lo que bien puede decirse que los godos siguen vivos para Quevedo” (2019: 205). Si se pasa a los romanos, también en la descripción del autor se puede notar la dualidad entre pasado pagano y presente cristiano, dualidad evidente en obras como *La providencia de Dios*, *La hora de todos*, *Marco Bruto*, *El Rómulo* y *Discurso de todos los diablos*, así como en varios poemas muy conocidos, como por ejemplo son la “Epístola satírica y censoria” y la silva “Roma antigua y moderna”⁷. Por un lado, la civilización romana le sirve a Francisco de Quevedo como ejemplo de comportamiento por su actualidad política, que por aquel entonces era considerada como la más alta representación de lo católico, hasta ser proclamados defensores de la Fe. Por otro lado, se puede observar que todo aquel mundo, en algún sentido ejemplar, ya no existe, pero sí sigue perviviendo con fuerza el mundo cristiano.

El presente y el pasado conviven en la España del siglo XVII. Aunque en apariencia estos dos mundos se contrastan fuertemente, al final el uno es

⁷ Para profundizar sobre el ideal de Roma en la poética de Quevedo ver Ceribelli (2014).

resultado y concatenación del otro: los españoles no podrían existir sin los romanos y estos no podrían seguir viviendo sin la memoria de los españoles de aquel momento. Además, en la manera de tratar los acontecimientos de la Antigüedad romana, la sensación que tenemos es que, para nuestro autor, la historia es la única verdad que permanece, asimilándola a menudo a la Fe. Podríamos así afirmar que Quevedo es fundador de una "Fe en la Historia", única enseñante cuando el ejemplo de Cristo ya viene a menos, como en el caso de los privados y de los malos gobernantes (Ceribelli, 2014: 212).

Otra nación que aparece sobre todo en los memoriales, siempre en el hilo del mito de la nación escogida, es por supuesto la hebrea. Como en la gran mayoría de los autores barrocos, también Quevedo utiliza palabras fuertes y despectivas para referirse a ella, como se puede ver en *Execración por la fe católica*, donde se la describe como "abatida y vilísima" ([1628] 2015: 325), subrayando también su "naturaleza precipitada" y su "natural dañado e injurioso" ([1628] 2015: 325), y personificándola como una ramera (2015: 310). Además, para referirse a ella, el autor utiliza el término "maldita", subrayando que se encuentra "en justo castigo de haber crucificado a Jesucristo" ([1628] 2015: 364), así como se la califica de "pérfida" ([1628] 2015: 313), "nefanda" ([1628] 2015: 319), "dañada" ([1628] 2015: 347), "detestable", "endurecida" e "incurregible" ([1628] 2015: 324).

En los tratados políticos, la nación española vuelve al primer plano en la reflexión de Quevedo. De hecho, en *Política de Dios*, después de haber enumerado varios sujetos de la escena política española de aquel momento, como Felipe IV y el conde-duque de Olivares, subraya que España no tiene nada que envidiar a las demás naciones europeas ([1617-1635] 2012: 204).

Si cambiamos de punto de vista, el concepto geográfico de España está muy presente en una serie de textos de diversa índole provenientes de distintos reinos de la península. De hecho, el autor define a España en su *España defendida* de la siguiente forma: "Propiamente, España se divide en tres coronas: de Castilla, Aragón y Portugal. Cierra los términos de Europa; yace entre África y Francia, y es ceñida del estrecho del Océano y de los

Pirineos" ([1617-1635] 2012: 15). Las tres coronas ocupan en este caso el espacio geográfico de España, así que las tres llegan a coincidir en la única nación española y a la vez el espacio geográfico se superpone y corresponde a la identidad nacional. Como subraya Ballester (2009: 159), el territorio que se identifica como España no es en la época tan solo la propiedad patrimonial de un monarca, en la que los habitantes desarrollan un sentimiento colectivo fundamentado de forma exclusiva en una identidad dinástica proyectada hacia el gobernante. Es también el espacio propio y natural de una comunidad que se entiende unida por vínculos culturales, históricos, e incluso biológicos, y a la que se supone una existencia prepolítica y esencial.

El rey de España no es, según esta concepción, el referente inexcusable que crea la comunidad, sino que se convierte en representante o cabeza visible de un colectivo en el que los lazos verticales hacia el monarca se acompañan de intensos lazos horizontales, generados por lo que se percibe como la participación de una idiosincrasia común. Además, la causa del rey de España y de la nación española, como ya hemos visto precedentemente, se convierte también en la causa de Dios, en relación a la cual los españoles se presentan como sus defensores y máximos garantes, en virtud precisamente de un carácter colectivo excelso. La identificación de la causa religiosa, dinástica y patriótica en un único colectivo constituye una fórmula recurrente que muestra el arraigo en la época de los vínculos horizontales de identidad cultural. De hecho, el Conde-Duque de Olivares, tras las victorias en Breda y Bahía, llegue a afirmar que "Dios es español, y está de parte de la nación estos días".

La cuestión nacional en la poesía

Pasando a la obra en verso, querría empezar fijándonos en uno de los sonetos más conocidos de Quevedo: "Miré los muros de la patria mía" (B29⁸). Las interpretaciones del poema son varias, pero Martínez Góngora se acerca a este desde el punto de vista espacial y considera la vivienda campestre abandonada a la que se refiere el poeta como símbolo y referente de la decadencia política de la nación (2016: 585). La derruida vivienda rural simboliza la decadencia del imperio, así como podría ser la imagen del deterioro físico del cuerpo humano que acompaña la vejez. Si dejamos de un lado esta segunda interpretación, la decadencia de España y del imperio español es el predominante en la producción tardía de Quevedo, dominada por cierto desengaño hacia la política en general, pero sobre todo hacia algunos actores políticos de su país, a pesar de haber compuesto una primera versión del poema a comienzos de su carrera política, como si fuese en cierta medida un presagio de lo que España iba a sufrir en los años siguientes. Además, Martínez Góngora subraya una nueva noción del espacio en los poemas compuestos durante su estancia en la Torre de Juan Abad, donde adquiere una relación con la identidad y sobre todo una concepción dinámica, aludiendo al concepto de "spatiality of social life" (2016: 586).

En "Yo vi la grande y alta jerarquía" (B225)¹⁰, el poeta introduce un elemento arquitectónico, la huerta, utilizándolo como metáfora de la feliz ausencia del dueño, el Duque de Lerma, ocupado en la defensa del Imperio. Aquí vemos que la nación adquiere un sentido más amplio, con una referencia a las posesiones más allá de la Península Ibérica. Además, en el soneto se

⁸ Para referirse a los poemas de Quevedo se utilizarán el primer verso y la numeración de la edición de *Poesía original completa* de José Manuel Blecua.

⁹ Sobre este soneto y la interpretación del uso del término "patria" ver Molina Fernández (2005), Jauralde (1987) y Rodríguez Rodríguez (1979).

¹⁰ Profeti encuentra un paralelismo entre los dos sonetos que acabamos de mencionar ("Miré los muros de la patria mía" y este). Para profundizar, ver Profeti (2003: 715-716).

alude a un pasado floreciente, es decir, el reino de Felipe III, comparado con la ausencia de los personajes políticos del presente (Martínez Góngora, 2016: 590), insertando así también una crítica a la política actual considerada desastrosa y sobre todo que no logra poner de relieve la grandeza que se merecía España¹¹.

El mismo término "patria", concebido como sinónimo de "nación"¹², aparece en otros tres poemas: "Faltar pudo su patria al grande Osuna" (B223), "Alma de cuerpos muchos es severo" (B589) y "Estábame en casa yo" (B752)¹³. En el primer caso, la patria aparece como un sujeto negativo, como patria ingrata, que se olvida de sus héroes y sus hazañas, así como de todos aquellos que de alguna manera la han ayudado a crecer y llegar a su grandeza actual¹⁴. En el segundo caso, en cambio, Quevedo desprecia y lamenta amargamente el abuso de los libros, es decir "el que los necios accedan también a la cultura, compren libros por el mero placer de almacenarlos, y mancillen el saber en aras a exaltar su propia autocomplacencia por pertenecer a una clase ilustrada" (Miranda, 2000). En el tercer verso, se critica también a la patria, porque confía su honor a estas personas duramente juzgadas por el madrileño. De esta manera, reprochando a los falsos eruditos, está también poniendo en tela de juicio a España, como si fuese incapaz de elegir los sujetos adecuados en los que depositar su confianza y su expansión.

¹¹ Según Profeti, dejando de un lado el aspecto moral del soneto, este "se configura como escritura de marcado valor político" (2003: 716).

¹² Tobar Quintanar subraya que, en los textos morales, Quevedo utiliza "patria" como sinónimo de Cielo (2002: 243). Además, Jauralde afirma que "el significado 'lugar de origen' era el más frecuente en el lenguaje coloquial, en tanto el significado 'país' es mayoritario en lenguaje poético a pesar de Góngora" (1987: 185).

¹³ Este sustantivo aparece trece veces en los poemas de Quevedo, pero con acepciones diferentes al significado que nos interesa investigar en este trabajo (ver Azaustre Galiana y Fernández Mosquera, 1993: 381).

¹⁴ Profeti subraya un parecido con "Yo vi la grande y alta jerarquía", sobre todo desde el punto de vista del registro léxico y conceptual. Quevedo utiliza en ambos poemas el tema de la envidia y la glorificación (2003: 715).

Pasando al último poema mencionado¹⁵, las celebraciones contadas por Quevedo con espíritu burlesco tienen que ver con unas cañas y toros a las que acudió como espectador el rey Felipe IV; aquí aparece otro político caído en desgracia después de varias hazañas: el Conde-Duque de Olivares. Aquí leemos: "El Conde [...] / se condenó por su patria/ a privado, como a remo, / sin sueldo y sin alabanza: / de privados recoletos / es fundador en España" (vv. 95-100).

Conclusiones

A pesar de las varias guerras fratricidas que se sucedieron a lo largo de la Historia de España, esta fue una de las primeras identidades nacionales de Europa, como lo subraya Fusi (2000: 9). A la luz de lo expuesto hasta aquí, se puede notar ya desde los comienzos de la producción de Francisco de Quevedo un cierto interés por la cuestión identitaria nacional española¹⁶. A pesar del lugar privilegiado en el que se movió dentro de la política de su país, se puede notar ya cierta crítica y cierto desengaño hacia su nación, que tocará con mano en el momento del encarcelamiento y del destierro. Sin embargo, está presente un aprecio por la historia antigua de España y por su posición frente a las demás naciones, como si el poeta estuviese viviendo una lucha interior entre el pasado glorioso de su país y el atisbo de decadencia que ya había empezado a crear problemas dentro del mismo, lucha que el poeta no logrará resolver. En este sentido, se puede afirmar que la poética de Francisco de Quevedo refleja el periodo crítico de la configuración nacional española que España sufrió durante el Siglo de Oro y la monarquía habsbúrgica. Además, como ya anticipó Mascia (2006: 66), se podría distinguir entre la lealtad hacia la misión que se le había otorgado al país y la opinión mutable sobre algunos miembros que lo gobernaban. De hecho, no hay que olvidar que "a modern nation state is as fleeting a structure as any other product of

¹⁵ Para profundizar, ver Iglesias (2004).

¹⁶ Mascia estudia parcialmente este tema en algunos poemas de Quevedo (2006).

the social life of human beings" (Mascia, 2006: 72), pero sobre todo que las opiniones y las actitudes de Quevedo reflejan en gran medida su experiencia personal, sin renunciar nunca a ser fiel a España, a pesar de los desengaños sufridos por él y por sus amigos.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTER RODRÍGUEZ, Mateo (2009). "Sobre la génesis de una identidad nacional: España en los siglos XVI y XVII", *Revista de Estudios Políticos*, n. 146, pp. 149-178.
- CERIBELLI, Alessandra (2014). "Roma como ideal en la obra de Quevedo". En Barbara Greco y Laura Pache Carballo (coords.), *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 203-213.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago; AZAUSTRE GALIANA, Antonio (1993). *Índices de la poesía de Quevedo*. Barcelona y Santiago de Compostela: PPU y Universidad de Santiago de Compostela.
- FUSI, Juan Pablo (2000). *España: la evolución de la identidad nacional*. Madrid: Temas de hoy.
- IGLESIAS, Rafael (2004). "Una posible nueva interpretación de los poemas de Quevedo de principios del reinado de Felipe IV relativos a fiestas de toros y cañas", *Calíope*, vol. 10 n. 2, pp. 73-93.
- JAUERALDE POU, Pablo (1979). "«Miré los muros de la patria mía» y el Heráclito cristiano", *Edad de oro*, n. 6, pp. 165-187.
- LIDA, Raimundo (1958). *Letras hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar (2016). "Arquitectura rural, espacio doméstico y masculinidad en varios poemas de Francisco de Quevedo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, n. 3, pp. 585-607.

- MASCIA, Mark J. (2006). "Paradigms of National Identity in Francisco de Quevedo's Poetry: Los (Des)engaños de la Grandeza", *Calíope*, n. 12, pp. 59-78.
- MIRANDA, Gregorio (2000). "Quevedo y el libro", *Rinconete*, 24 de abril de 2000, en https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_00/24042000_02.htm [Fecha de consulta: 18/01/2022].
- MOLINA FERNÁNDEZ, Eduardo (2005). "Sobre el soneto «Miré los muros de la patria mía...» y sus imágenes de muerte moral", *Signos literarios*, n. 2 (julio-diciembre), pp. 47-65.
- PILAT ZUZANKIEWICZ, Marta (2013). "Mitos fundadores de la nación española en la obra política de Francisco de Quevedo". En Antonio Chicarro, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Durts (eds. y coords.), *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 181-195.
- PROFETI, Maria Grazia (2003). "«Yo vi la grande y alta jerarquía»: el tema de las ruinas en Quevedo", *Criticón*, nn. 87-88-89, pp. 709-718.
- QUEVEDO, Francisco de [1633] (2015). "Execración por la fe católica". En Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (coords.). *Obras completas en prosa*, vol. VI. Madrid: Editorial Castalia, pp. 277-378.
- QUEVEDO, Francisco de [1628] (2015). "Su espada por Santiago". En Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (coord. y ed.). *Obras completas en prosa*, vol. VI. Madrid: Editorial Castalia, pp. 165-275.
- QUEVEDO, Francisco de [1617-1635] (2012). "Política de Dios". En Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (coords.). *Obras completas en prosa*, vol. V, t. I. Madrid: Editorial Castalia, pp. 161-641.
- QUEVEDO, Francisco de [1ª edición original] (2012). *España defendida*. Victoriano Roncero (ed.), Nueva York: IDEA.
- QUEVEDO, Francisco de [1995] (2004). *Poesía original completa*. José Manuel Blecha (ed.), Barcelona: Editorial Planeta.

- RENAN, Ernest (1896). "What is a Nation?". En Ernest Renan. *The Poetry of Celtic Races and Other Studies*, Londres: W. Scott, pp. 61-83.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Raúl (1979). "Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde el soneto «Miré los muros de la patria mía»", *Anuario de estudios filológicos*, n. 2, pp. 239-249.
- SÁEZ, Adrián J. (2019). *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TILLY, Charles (1975). *The Formation of National State in Western Europe*. Princeton: University Press.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2002). "«Miré los muros de la patria mía» y la reescritura en Quevedo", *La Perinola*, n. 6, pp. 239-261.

IDENTIDAD FEMENINA Y DISCURSO POÉTICO EN EL SIGLO XIX

ALEXIA MANUELA ÚBEDA MARTÍNEZ

Universitat de València

Introducción

El siglo XIX es el primero en ver cómo un grupo de mujeres se aúnan en su voluntad y ambición de vivir de las letras, de adentrarse en ese espacio público que les ha sido privado generacionalmente. Sin embargo, es habitual que al conocer y convertirnos en partícipes de tal afirmación nos surjan una serie de cuestiones: ¿por qué en este período concretamente?, ¿es que anteriormente no existieron mujeres doctas, ilustradas en el arte de la versificación? Contamos con antecedentes brillantes en la tradición literaria –como pueden ser Safo o Santa Teresa de Jesús, entre otras–, aunque resultan casos excepcionales y aislados, que lograron transgredir la imposición del silencio femenino. No obstante, el siglo XIX resulta revelador por el asociacionismo, el colectivismo y la sororidad entre poetas femeninas. A pesar de contar con figuras destacables y de mayor repercusión, fueron muchas las mujeres que elevaron su voz y despuntaron su pluma, dejando correr libre en el folio al genio creador.

Por ello, el objeto principal de este estudio es analizar las circunstancias que llevaron a las mujeres del diecinueve a abrir una pequeña puerta hacia la esfera pública. En este sentido, buscamos incidir en cómo se forjó, gracias a los preceptos heredados del siglo anterior y desarrollados posteriormente, una identidad femenina heterogénea, a veces incoherente y contradictoria. Así como profundizar en cuál es el entorno en el que circularon las escritoras decimonónicas y de qué modo afectó a la hora de perfilar un discurso poético que diera cuenta de la realidad femenina de su tiempo. En este sentido, entendemos que la poesía de estas mujeres y el discurso con el que cultivan su arte no es solo una forma de exteriorizar su interioridad e identidad, sino que, además, es una forma de configurarla simultáneamente.

Las voces de poetisas españolas comienzan a ganar presencia pública a partir de 1840. Factores como la invasión napoleónica, la pérdida de las colonias del Imperio español y la nueva esperanza por implantar un estado liberal moderno, abandonando el tradicionalismo anterior, provocan un cambio en el ámbito cultural e intelectual. En los años treinta, el programa político y económico liberal tomó más fuerza, y exaltó el Romanticismo como mecanismo mediante el cual llevar a cabo la revolución cultural española. Desde este postulado, la literatura constituiría una nueva cosmovisión ligada al ideal liberal, en la que prima la libertad del individuo. Mariano José Larra en su artículo "Literatura" de 1836, define la literatura como:

hija de la experiencia y de la historia y faro [...] del porvenir; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época del progreso intelectual del siglo (Larra, 1836: 4).

Como indica Bolufer Peruga (2003: 155-156), "en la España del siglo XVIII, dentro de los límites propios de una sociedad estamental y una monarquía absoluta, el debate político se produjo [...] contenido por la acción

y el temor de la censura (gubernamental e inquisitorial)". No obstante, desde el año 1780 la documentación revela el auge de "una incipiente corriente liberal, partidaria de la superación de la monarquía absoluta en el sentido de un régimen representativo y constitucionalista según el modelo parlamentario inglés o [...] influido por nociones rousseauianas del contrato social", llegando a posturas irreconciliables que anunciaban la fisura dentro del círculo ilustrado.

Esta ruptura vino dada por la convergencia de diversos postulados y discursos en referencia a toda una serie de problemas. En cuanto al debate que aborda la inclusión o no de la mujer en la esfera pública, encontramos dos posiciones enfrentadas. Por un lado, los simpatizantes de las ideas rousseauianas, quienes defendían el valor de la mujer en relación a su funcionalidad en el seno del hogar; es decir, asocian a la mujer con las labores domésticas, basándose en su condición natural –siguiendo criterios morales, sentimentales y físicos–. Por otro lado, encontramos un postulado un tanto más colaborativo con respecto a la figura femenina. Las mujeres son consideradas como las compañeras de los hombres y han de intervenir en el reformismo a través de "repercusiones públicas (morales, sociales y políticas) de sus deberes domésticos como esposas y madres" (Bolufer Peruga, 2003: 166).

En efecto, se trata de un sector ilustrado más flexible en cuanto a la participación de las mujeres en la esfera pública en pro del reformismo. No obstante, la mujer tiene su propio lugar, cuyas fronteras le impiden todavía transgredir los límites del hogar y comprometerse verdaderamente en la lucha política y cultural. En este sentido, muchas mujeres aceptaron su papel impuesto en la sociedad y contribuyeron en la creación de ese imaginario ilustrado, primero, y liberal-burgués, después, encarnado en la figura del *ángel del hogar*. Sin embargo, numerosas mujeres del XVIII y XIX, no contentas con la imposición generacional, solo actualizada parcialmente en este momento, elevaron su voz para tomar un nuevo rumbo y emprender el extenso, difuso y

costoso viaje hacia la emancipación femenina. Gloria Espigado Tocino ha explicado acertadamente estas nuevas inquietudes:

Cobran sentido de primer orden las demandas realizadas por las españolas del siglo XIX que se centraron en las peticiones educativas, laborales y de reforma de los códigos que regulaban la vida familiar y el contrato matrimonial, priorizándolas por encima de los derechos electorales. [...] Toda una serie de escritoras del siglo XIX pueden ser incorporadas al acervo de lucha vindicativa desde esta visión ampliada de los presupuestos liberales (2003: 172).

Construcción de la identidad femenina del siglo XIX

Modulación de la identidad femenina a través de la actualización de *La perfecta casada* de fray Luis de León

Antes de llegar a la figura de la mujer impuesta por el imaginario cultural liberal-burgués, contamos con un modelo hegemónico en cuanto al papel de la mujer en la sociedad. Nos referimos a *La perfecta casada* de fray Luis de León, un manual acerca del código de conducta de la mujer ideal. Escrito en plena Contrarreforma (1583), fue considerado un *bestseller*, trascendiendo su época para llegar a las estanterías de la mujer española contemporánea.

Según el criterio de Bridget A. Aldaraca, fray Luis articulará su modelo de identidad femenina en consonancia con el ideal de una economía agraria precapitalista (Aldaraca, 1992). El incipiente precapitalismo del siglo XVI no sedujo a fray Luis en sus ansias de progreso urbano, sino que modela su ideal femenino defendiendo el feudalismo estamental y patriarcal del Antiguo Régimen. Este orden jerárquico supone una "reivindicación de la clase social que se mantiene por medio del sistema de mayorazgo, y los deberes que impone fray Luis a la esposa perfecta reflejan su interés en la preservación de este estamento mediante la defensa de su propiedad" (Aldaraca, 1992: 27).

Fray Luis de León establece la diferenciación sexual entre hombres y mujeres siguiendo el criterio aristotélico tradicional. En primera instancia,

establece esta disparidad en torno a la actividad económica. De este modo, la función del hombre sería producir la riqueza, mientras que la mujer es relegada a la salvaguarda de dicha riqueza: “Y como el hombre está obligado al trabajo del adquirir, así la mujer tiene la obligación al conservar y guardar: y que aquesta guarda es como paga y salario que de derecho se debe a aquel servicio y sudor” (León, [1583] 2008: cap. IV: 29). De este modo, se establece una doble dinámica económica del hogar familiar, en la disyuntiva conyugal entre producción y salvaguardia. Podemos inferir que la mujer es entendida como compañera del hombre en las actividades económicas, aunque de rango inferior y siempre víctima de limitaciones en su libertad de actuación.

Por ello, fray Luis considera que la forma más segura y sensata de proteger el patrimonio y la estabilidad conyugal será limitar la existencia de la mujer al ámbito doméstico del hogar familiar. De este modo, se preserva la unidad patriarcal, procurando que la mujer conozca lo mínimo del mundo exterior. A través de este procedimiento, se consigue evitar la seducción de asuntos externos que puedan desorientarla de su *auténtica y legítima* competencia. Esta suerte de aislamiento se justifica aludiendo a la naturaleza característica del sexo femenino:

Porque así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca. Y como las desobligó a los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. [...] Por donde así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así le limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones (León, [1583] 2008: cap. XVI: 122).

Diferenciación sexual liberal: de *La perfecta casada* al *ángel del hogar*

En el ideal del *ángel del hogar* la mujer representa la otra cara de la reforma liberal, como ocurría en la disyuntiva económica de la *perfecta casada*. Con esto nos referimos a que la vida se polariza en dos planos: por un lado,

tendríamos una suerte de macrocosmos del estado masculinizado (dedicado al ejercicio del poder, paraíso social de la política, la judicatura y las instituciones) y un microcosmos doméstico feminizado. De este modo, la “misión” de la mujer sería contribuir a la reforma ilustrada mediante la apología de las funciones impuestas por su “naturaleza” (matrimonio, maternidad y domesticidad). A través de esta reconfiguración del rol de la mujer en la sociedad, “la mujer se convierte en la sacerdotisa del hogar-*santuario*. Es un *ángel* o *santa*, y como esposa y madre desempeña un *culto* o *misión*, en vez de una tarea o deber” (Jagoe *et ali.*, 1998: 24). Su vida se convierte en una suerte de sacerdocio doméstico, pues ser madre y esposa es su razón de ser, el fin último de su existencia.

En consonancia, los tratados médicos y de higiene femenina tuvieron una brutal repercusión y difusión en el siglo XIX. El discurso de estos se vertebra en la concepción de la naturaleza distinta de la mujer, la cual determina la particular fisionomía y carácter que se pretende legitimar –y termina por legitimarse–. Desde este postulado, Justo Jiménez de Pedro en *Carácter moral de la mujer. Discurso leído en la Universidad Central* (1854) declara que,

La constitución física del sexo femenino proviene de la delicadeza de sus órganos; todo está subordinado a este principio, por el que la naturaleza ha querido hacerla diferente del hombre [...] Al considerar la delicadeza de su fibra, la blandura del tejido celular y su desarrollo, y las formas suaves y graciosas de esta mitad del género humano, habrá que cederle todos los efectos de la humanidad, compasión, caridad, ternura y conciliación, que sostienen la sociedad, unen sus diversos miembros, estrechan más los vínculos de familia y forman su más apreciable atributo (Cfr. Cantero Rosales, 2007: 11).

Este punto de vista relega a la mujer al mundo de los afectos y de los cuidados, quedando exenta de toda cuestión que atenga a la razón y el intelecto. Por ello, las escritoras románticas cultivaron el género de la poesía, el cual se suponía vinculado a la naturaleza, los afectos y la sentimentalidad. Se consideraba que dicha actividad no suponía una amenaza, por estar en

armonía con esa naturaleza emocional, delicada e inofensiva. Del mismo modo, se individualiza a la mujer, es decir, este prototipo se basa en la reproducción en cadena de un tipo único de mujer, sin excepciones ni matices. Se trataría de una suerte de alienación femenina, subyugada a la voluntad masculina y a su supremacía absoluta.

Podemos observar las analogías con la *perfecta casada*, pues comparten esa glorificación y santificación de la función doméstica. La mujer sería la encargada de salvaguardar el equilibrio del hogar, de modo que se extrapola a la esfera pública, es decir, al microcosmos masculinizado. Desde este postulado, se entiende que la mujer interviene en cuestiones de la nación desde el seno del hogar, perpetuando una relación mimética entre la familia y la sociedad (Jagoe *et ali.*, 1998). Asimismo, su "misión" es referida como un privilegio, una función casi divina e imprescindible para la reforma liberal. La propia María del Pilar Sinués defiende este postulado, sentenciando que "nadie, cual mujer, puede moralizar la sociedad y hacer brotar en ella semillas de virtud" (Sinués, 1860: 243). Como ya podíamos apreciar en *La perfecta casada*, la mujer no debe renegar de sus competencias. Es decir, en la concepción del *ángel del hogar* subyace la idea de que la mujer se corresponde con la esposa, madre y ama de casa ideal; tareas que llevará a cabo sin cansancio ni resentimiento, solo con sentimientos amorosos, sonrisas y buenas palabras. Asimismo, Catherine Jagoe afirma que la mujer "debía ser invisible y callada y ejercer su influencia redentora sin que se le notara, y sin esperar ningún reconocimiento público" (1998: 35). Además, adquiere una gran relevancia el papel de la educación en esta diferenciación sexual y polarización social. Siguiendo el criterio de Fernández Valencia (2006: 115):

La política educativa liberal [...] se basó en una "división sexuada de los saberes", que distinguía entre educación (doméstica, centrada en la lectoescritura, labores y doctrina cristiana) e instrucción (universal, orientada en la formación de ciudadanos a partir de asignaturas como comercio, historia, agricultura, geometría o física). Quintana [afirma] en 1812 que "al contrario que la Instrucción de los hombres, que conviene que sea

pública, la de las mujeres debe ser privada y doméstica” (Cfr. Florencia Peyrou 2019: 373).

Por un lado, desde el postulado liberal, la educación de la mujer era importante en cuanto a la posterior educación que otorgará a sus hijos. Se entendía que la mujer instruiría a las futuras generaciones, componentes del macrocosmos del estado. Por esta razón resultaba de vital importancia que los varones tuvieran una buena educación de base, para poder verterla en las cuestiones del estado. Esta influencia y “profesionalización” de la maternidad tiene su precedente ideológico en el concepto de la *tabula rasa*, ofrecido por el filósofo ilustrado John Locke. Al nacer el niño sin personalidad previa ni ideas preconcebidas, la mujer adquiere ese papel en la construcción moral y social (Jago *et ali.*, 1998). De esta manera, se demuestra que la familia constituye el pilar fundamental de la organización social burguesa. Será a través de ella que se consolida y perpetúa el ideal burgués de la propiedad privada (Cantero Rosales, 2007), del mismo modo que se consolidaba la propiedad patriarcal en el caso de la *perfecta casada*.

Respuesta femenina frente al nuevo ideal identitario

A lo largo del siglo XVIII ya observamos un tímido pero llamativo aumento en el público lector femenino, influyente en el mercado en libre expansión (Urzainqui, 2003). En este momento, asistimos a un gran incremento del número de autores y obras. Asimismo, destaca el auge de las escritoras y su producción. Al tiempo que emergen las lectoras y las escritoras, se desarrollan los espacios de sociabilidad mixtos –como las tertulias y los salones–, en los que la participación femenina adquiere gran relevancia (López-Cordón, 2006). A pesar de estos avances en la inserción de la mujer en la esfera pública, continúa existiendo un sector reacio en cuanto a la estimación de las capacidades femeninas, y que se muestra reticente a admitirlas en “las instituciones reformistas o eruditas de carácter más formal”. Un ejemplo sería “la ausencia de nuevas Academias y el intenso debate generado a propósito

de la admisión de mujeres en la Sociedad Económica Matritense” (Bolufer Peruga, 2007: 189-190).

En relación con el estudio e interpretación de la identidad femenina decimonónica, cabe destacar la escritura reivindicativa de la británica Virginia Woolf (1882-1941), destacando obras elementales como *Una habitación propia* (1929). Los escritos de Virginia Woolf emergieron a la superficie mediante los estudios de las feministas norteamericanas a partir de 1970. Tras la publicación de *Una habitación propia* el panorama de la postergación comenzaría a romperse. Es decir, la impronta del pensamiento woolfiano en el estudio crítico de la literatura femenina por parte de las feministas de finales del siglo XX supuso un vuelco en la interpretación de la vida y obra de las poetisas románticas. Virginia Woolf, pues, no influyó en las escritoras románticas, pero fue crucial para una posterior interpretación y estudio crítico tanto de su vida y obra como del modelo identitario decimonónico. Woolf aboga por el derecho de las mujeres de acceder libremente al conocimiento, a la escritura, la creatividad y a la capacidad crítica. En este sentido, alienta a todas las mujeres a romper el yugo de la sociedad patriarcal y dejar fluir el genio creador, así como su curiosidad y sus ansias de vivir libremente.

La figura de esta escritora no solo es relevante por sus numerosas y apasionantes novelas u otras creaciones críticas y artísticas, sino por ser la primera persona en acuñar el término “ángel del hogar” en su ensayo *Profesiones para la mujer* (1931). Es fascinante cómo Woolf perfila el canon identitario femenino del siglo XIX desde su propia interioridad. De este modo, observamos la forma en que las mujeres coetáneas tenían interiorizado este arquetipo, cómo este fenómeno quedaba arraigado en su interior sin ni siquiera cuestionarlo o percibirlo conscientemente:

Me di cuenta de que si pensaba reseñar libros, debía enfrentarme a un fantasma ineludible. Este fantasma era una mujer, y cuando llegué a conocerla mejor, le di el nombre de la heroína de un conocido poema, “El ángel del hogar” [de Coventry Patmore, 1854]. Era ella quien se interponía entre la cuartilla y yo cuando escribía las reseñas. Era ella quien me molestaba y me hacía perder el tiempo y me atormentaba

de tal forma que por fin tuve que matarla. [...] Era profundamente compasiva. Era absolutamente encantadora. Era totalmente abnegada. Sobresalía en las complejas artes de la vida doméstica. Se sacrificaba diariamente. [...] En fin, tal era su carácter que nunca expresaba sus gustos, sino que prefería compartir las opiniones y deseos de los demás (Woolf, 1931: 150).

Las escritoras románticas: sororidad, subjetividad y creación poética

Como hemos podido comprobar, el Romanticismo constituyó el correlato literario del movimiento político liberal, concretamente, del reformismo cultural. En este momento los autores recurren a la creación de un nuevo lenguaje para representar esa renovación del "yo" y la subjetividad individual propia del ideal liberal-burgués. Y, a su vez, intervienen en la creación del lenguaje que configura y perpetúa la diferenciación sexual. Por todos estos factores, se explica y justifica el afán creador de las escritoras románticas, cuyas obras contribuyeron al canon romántico europeo, tanto por su producción como por la reforma que llevaron a cabo en cuanto al lenguaje lírico (Kirkpatrick, 1991: 12-13).

Dado este panorama hostil, las mujeres tuvieron que pugnar por crear el *yo femenino* desde la alteridad, rompiendo con el referente hegemónico del lenguaje masculino. Es decir, la voz femenina continuaba sometida a las dinámicas del silencio y su figura constituía un mero objeto de las pasiones del hombre en la poesía romántica. En este momento, las mujeres han de crear un nuevo espacio lingüístico y literario en el que ubicar su propia subjetividad, con tal de escapar del terreno de la otredad (Homans, 1980).

Un aspecto fundamental de las escritoras románticas es el asociacionismo y la sororidad con la que llevaron a cabo este cometido. Nos referimos a la creación de la *hermandad lírica*. Este grupo de escritoras está compuesto por mujeres que procedían de familias burguesas acomodadas, todas ellas autodidactas y nacidas en torno al 1820. Compartían una misma realidad basada en la alteridad, por lo que es muy común el apoyo mediante la correspondencia, la prensa o la poesía; llegando a crear toda una serie de

redes tanto peninsulares como transatlánticas (Fernández, 2015). Encabezada por Carolina Coronado (1820-1911), la hermandad lírica cuenta entre sus integrantes con escritoras de la talla de Ángela Grassi (1823-1883), María del Pilar Sinués (1835-1893), María Dolores Cabrera y Heredia (1828-1899), etc. No obstante, hubo grandes escritoras que se mantuvieron al margen del grupo, como Rosalía de Castro (1837-1885), Fernán Caballero –pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber– (1796-1877) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873).

La proliferación de la mujer en la esfera pública, además de a las causas políticas, responde al auge del mercado editorial y, esencialmente, de la prensa periódica. En este momento llega a instaurarse un tipo de prensa femenina destinada, creada e incluso dirigida (como es el caso de Pilar Sinués, Ángela Grassi y Faustina Sáez de Melgar) expresamente por y para mujeres. De este modo, la prensa constituye el vehículo por el cual las escritoras románticas pudieron llegar a un público más amplio y heterogéneo. Contaron con el reconocimiento de las lectoras y, también, de grandes eruditos de la época, lo que legitimó sus producciones poéticas y discursos. Cabe destacar revistas femeninas o revistas que contaron con firmas de escritoras románticas como *Los hijos de Eva*, *Ellas*, *Álbum de señoritas* o el *Correo de la moda*. En su artículo "La visibilidad de las escritoras del siglo XIX en el espacio público de la prensa" de 2012, Mercedes Lledó Patiño afirma que

La prensa decimonónica fue formadora de la opinión pública, y el hecho de que algunos responsables editoriales dieran un espacio en sus páginas a la escritura de las mujeres significó un profundo cambio social y el inicio del movimiento imparable de la construcción de la identidad femenina. La mujer escritora se dejó ver abandonado su carácter de miembro amorfo y sin voz de la sociedad en un proceso que sería lento, imparable y cauto (Lledó Patiño, 2012: 571).

Como podemos observar en el texto de Lledó Patiño, la prensa periódica supuso el vehículo del cambio en la opinión pública y el terreno idóneo en el que las escritoras románticas dejaron correr libre su pluma. La

prensa no solo les permitió hacer públicos sus versos, sino también sus pensamientos. De este modo, pudieron revelar su propia subjetividad, más allá de la figura de la otredad a la estuvieron sometidas anteriormente por la poesía romántica rigurosamente masculina. En definitiva, la prensa supuso un motor en la configuración de la identidad femenina de las mujeres, en general, y las escritoras, en particular, durante el siglo XIX.

Asimismo, cabe destacar que, en este momento, asistimos al apoyo y mentorización masculina imprescindibles para el auge de la mujer de letras. Se trata de un grupo reducido de hombres que vieron el genio en estas poetisas y que les abrieron las puertas de la esfera pública, entre ellos podemos destacar a Emilio Castelar y Juan Eugenio Hartzenbusch. Junto a esta muestra de solidaridad masculina, otro aspecto fundamental fue la instauración de mecanismos culturales para ayudar a la mujer escritora, subrayando las instituciones artístico-literarias como los liceos, academias y ateneos. A pesar de este impulso moral y profesional imprescindible para el auge de las escritoras, algunos eruditos todavía muestran reticencias hacia la función de la mujer, siguiendo el prototipo hegemónico del *ángel del hogar* (Kirkpatrick, 1992: 18).

Controversia y problemática en torno a las poetisas románticas

El pensamiento no puede sufrir tanta esclavitud

Carolina Coronado, 1842

Los detractores de la libre expresión de la subjetividad femenina a través de la poesía defendían que "el verdadero problema es que haya mujeres que se auto reivindiquen como mujeres de letras, con las proyecciones que esa autoconciencia tiene desde el punto de vista social e indudablemente económico-social" (Sáez Martínez, 2008: 41). Es decir, se atacó a numerosas autoras como a Gertrudis Gómez de Avellaneda que, dada la precariedad española, manifestó su voluntad de asentarse en París, lugar donde las

posibilidades artísticas y económicas resultaban más beneficiosas. Debemos tener en cuenta que en el siglo XIX asistimos al proceso de profesionalización de los escritores a través del boom editorial de la década de los cuarenta y mitad de siglo, en el que las mujeres encontraron otro sinfín de contrariedades (Kirkpatrick, 1992: 16).

Sin embargo, la mujer de letras no solo topó con limitaciones por parte de los eruditos, artistas y científicos, sino también por parte de sus propios familiares y allegados, tanto hombres como mujeres. Así explica Carolina Coronado –en una carta a su mentor Juan Eugenio Hartzenbusch– cómo hubo de vivir el rechazo en sus propias carnes: “Nada más opuesto a la educación literaria que el pueblo en donde yo recibí mi educación; nada más opuesto a la poesía que la capital donde vivo. Mi pueblo es una vigorosa resistencia a toda innovación en las ocupaciones de las jóvenes” (Fonseca Ruiz, 1974). Y un poco más adelante:

Una mujer teme de la opinión de cada uno porque ha nacido para temer siempre: para evitar el ridículo suspendí mis lecciones y concreté mi estudio a leer las horas dedicadas al sueño. Pero esto debilitó mi salud, y mi familia, celosa de ella, me prohibió continuar. Me decidí, pues, a hacer versos solamente, a no escribirlos y a conservarlos en la memoria; pero esta contemplación perjudicaba al buen desempeño de mis labores y me daba un aire distraído que hacía reír a los extraños y molestaba a mis parientes (3 diciembre 1842) (Fonseca Ruiz, 1974: 178).

Del mismo modo, Pilar Sinués de Marco habla de las voraces burlas y castigos a los que hubo de someterse Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), por su afán lector: “¿Cómo lo hacía si sus padres le quitaban los libros? [...] acusábanle, como de un crimen, de su afición a las letras: la mortificaban sin cesar con burlas mordaces” (Sinués de Marco, 1860: 83). No debemos olvidar que las escritoras románticas, aunque recibieron la educación destinada a las niñas de la burguesía acomodada, fueron autodidactas; por lo que tuvieron que tomar como maestros a los libros. Por esta razón, las burlas y castigos

estarían estrechamente vinculados a la problemática de la instrucción femenina y la alienación de las mujeres por medio de la ignorancia.

Además de todas estas privaciones, burlas y castigos, las escritoras del XIX fueron blanco de diversos insultos directos. Grandes personalidades masculinas del XIX atacaron a las poetisas por su físico y su condición biforme e híbrida. Es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Emilia Pardo Bazán (1851-1921), consideradas como mujeres que intentaban travestirse como literatas, es decir, se les acusaba por adoptar roles y rasgos considerados masculinos (“alma de poeta y corazón de mujer”). Ante ello, Gómez de Avellaneda “se pensó en términos profundamente subversivos en reacción a la estabilidad de un orden sexual jerarquizado [...], al tiempo que se convertía en un producto de la cultura política [liberal] moderada” (Burguera, 2017: 99). Frente a la masculinización de su discurso, Carolina Coronado –desde un liberalismo de corte progresista– feminiza su discurso, avalando la diferenciación sexual. Es decir, sin dejar de ser crítica con la situación en su temprana producción, se inscribió dentro de las fronteras impuestas por la diferencia sexual, evadiendo esta serie de críticas (Burguera, 2017: 98-101).

Siguiendo el criterio de Kirkpatrick (1992), consideramos que el insulto más grotesco hacia la mujer de letras era “poetisa”. Debemos entender este calificativo –de connotaciones claramente peyorativas– como una suerte de artificio retórico, que termina por revelarse como el estereotipo cultural de la escritora decimonónica. Este término adquiere una naturaleza ambivalente, puesto que “el uso colectivo descalifica y despersonaliza en forma de insulto”; no obstante, “la defensa de dicho término emprendida por muchas escritoras puede interpretarse como un acto de autodefinición personal en plena hermandad poética y solidaridad femenina” (Valis, 1989: 327). Podemos observar un ejemplo de este uso en la valoración de Emilio Castelar dirigida a Carolina Coronado: “Pero hay un ser superior al poeta, más sensible, más inteligente, más poeta, si cabe hablar así: la poetisa” (Castelar, 1964: 232). A pesar del reconocimiento poético, el elogio sigue siendo una forma de perpetuar la diferencia sexual determinada por la naturaleza: “¿cuál será la

poetisa más perfecta? [...] La que mejor conserve y refleje las cualidades de mujer en sus versos" (Castelar, 1964: 234).

Asimismo, el argumento más recurrente contra la poeta romántica es el ataque por ser una criatura poco doméstica, en ese sentido antinatural y, por ende, monstruosa (Kirkpatrick, 1992). Tal fue el rechazo hacia la literatura escrita por mujeres que algunas autoras utilizaron pseudónimos masculinos para poder publicar sus obras. Es el caso de Cecilia Böhl de Faber –Fernán Caballero– o Matilde Cherner (1833-1880) –Rafael Luna–. El debate en torno a la naturaleza de la mujer y sus consecuentes características o funciones en la sociedad fue tan concurrido en el devenir del siglo XIX que acabó por adoptar la denominación de "cuestión femenina". Nos situamos ya entre mediados y finales de siglo cuando Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal (1820-1893) contraatacaron y mostraron fervientemente su postulado frente el debate, cuestionando el ideal femenino normativo. Concepción Arenal escribe tres obras fundamentales en relación a esta cuestión: *La mujer del porvenir* (1861), *La mujer de su casa* (1881) y su memoria "Igualdad educacional y profesional entre los sexos" (1882). En ellas, expone su convicción de que la mujer no es inferior al hombre intelectualmente (rebatiendo las ideas de algunos científicos de la época, como el médico Gall). Asimismo, realiza una revisión de los oficios considerados más adecuados para la mujer, atacando el dogma en torno a la domesticidad como única tarea legítima que puede ocupar una mujer. Por su parte, Emilia Pardo Bazán desarrolla y ensalza su discurso a través de la prensa en los artículos titulados "La mujer española" (1890), "La cuestión académica" (1891), "Una opinión sobre la mujer" (1892), "La educación del hombre y de la mujer" (1892) y "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer" (1893) (Roldán, 2008: 64-67).

Otro aspecto que suscita gran interés y por el que recibieron numerosas críticas las poetas románticas fue el lenguaje que emplearon en sus correspondencias o poemas dedicados a otras poetas y amigas. La mujer de letras del siglo XIX sufrió una voraz censura en relación a la expresión del deseo, por lo que tuvieron que recurrir a símbolos, imágenes y analogías. Por

esta razón, la expresión de sentimientos amorosos hacia un hombre presentaba una gran cautela, en virtud del pudor femenino. No obstante, “resalta la intensidad y riqueza de matices con que escribían sobre sus relaciones con otras mujeres” (Kirkpatrick, 1992: 43). Dolores Cabrera y Heredia formula esta intensidad en términos que podríamos considerar sensuales y casi eróticos en el poema “Un pensamiento a mi amiga doña María de la Concepción Ozcáriz”: “si pudiese contemplar / tus ojos negros y bellos, / y tu frente y tus cabellos / arrebatada besar, / y el viento hiciese mover / tus rizos sobre la mía ... / el placer me mataría, / ¡si es que nos mata el placer!” (Rokiski Lázaro: 133-134).

Como observamos en los versos de María Dolores Cabrera y Heredia, cabe la posibilidad de entender este fenómeno como una auténtica muestra erótica y afectiva entre mujeres. Sin embargo, también puede mantener relación con el hecho de que las poetisas estaban subyugadas al lenguaje poético hegemónico masculino (Mayoral, 1996). En este sentido, han de crear mecanismos lingüísticos y retóricos que diferencien su discurso y subjetividad. Por ello, en el proceso de creación de fórmulas rigurosamente femeninas, las románticas tuvieron que adoptar recursos lingüísticos masculinos que llevan a pensar en un posible lesbianismo entre autoras. Este modo de expresar la interioridad entre mujeres suscitó burlas, réplicas y críticas, pues –entre otros condicionantes– no debemos olvidar la tradición monárquica y católica española.

Conclusiones

Tras este recorrido por el panorama histórico del siglo XIX, así como por el campo cultural y literario, comprobamos que la mujer de letras decimonónica estuvo expuesta a toda una serie de problemas en torno a la expresión subjetiva del yo lírico y su afán de acceder al conocimiento y vivir de las letras. La atmósfera –romántica y liberal– de posibilidades y de la libre expresión del yo individual, llevó a las escritoras decimonónicas a sentarse a escribir. En este

contexto emerge la denominada hermandad lírica, grupo de poetas femeninas –encabezado por Carolina Coronado– basado en el apoyo y la sororidad de unas a otras. Poetas como Vicenta García Miranda, Amalia Fenollosa, Ángela Grassi, etc. –nacidas alrededor de 1820 y pertenecientes a familias burguesas– quebrantan las barreras del microcosmos feminizado y se cuelan en la esfera pública literaria. Por esta razón, su doble condición de mujeres y “poetisas” les vuelve blanco de burlas, castigos, insultos y restricciones. Inscritas en el movimiento literario del Romanticismo, estas mujeres adoptaron y regeneraron algunas de las fórmulas del lenguaje poético masculino, con tal de expresarse y entenderse como poetas. No obstante, el arquetipo femenino del ángel del hogar supuso un yugo difícil de liberar, por el que el afán transgresor y reivindicativo de muchas de las autoras acabó nuevamente sumido en una censura autoimpuesta.

A pesar de todas las contrariedades, las mujeres pudieron acceder a la esfera pública a través de la prensa, resguardadas por mentores de alta talla. Este apoyo y solidaridad masculinas presentan una doble naturaleza: en el polo positivo, encontramos el progreso en cuanto a la concepción femenina por parte de algunos hombres. Sin embargo, el polo negativo muestra la condescendencia y el paternalismo de muchos de ellos, pues se saben indispensables en el camino de la mujer hacia la esfera pública. Es decir, no hablamos de un apoyo en la lucha hacia la emancipación femenina, sino de una estrategia para perpetuar el discurso hegemónico, en el que subyace la apología del *ángel del hogar*. No obstante, incluso aquellas que se aferraron vehementemente al ideal identitario, transgredieron en cierta medida los límites al elevar su voz en un terreno monopolizado por el sexo masculino. Es decir, el mero hecho de despuntar su pluma suponía un acto revolucionario frente al anterior silencio (auto)impuesto. Por esta razón, las escritoras del siglo XIX suponen un cambio relevante en el imaginario social y la concepción de la mujer en el mundo intelectual, así como un impacto por el que la subalternidad queda descubierta, ofreciendo la posibilidad de ser combatida.

El estudio de las escritoras románticas resulta fascinante por la complejidad de su situación, así como la aparente incoherencia en su interioridad y la calidad de su producción poética. Del mismo modo, el estudio de la configuración de la identidad femenina vinculada al imaginario liberal-burgués resulta muy atractiva, puesto que algunas actitudes propias del *ángel del hogar* pueden verse reflejadas todavía en nuestros días, por su perpetuación y continuación a lo largo de los siglos. Es decir, algunas mujeres del siglo XXI guardan en su interior resquicios del *ángel*, y presentan una dualidad interior similar a la que mostraban en sus obras las escritoras decimonónicas. Como diría Virginia Woolf, todavía queda pendiente matar al *ángel del hogar*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDARACA, Bridget. A. (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Traducción Vivian Ramos. Madrid: Visor Distribuciones.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar (2010). "La educación de la mujer española en el siglo XIX", *Historia de la Educación*, n.º 8, pp. 245-260.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2007). "Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, pp. 181-201.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2003). "Mujeres y hombres en los espacios del Reformismo Ilustrado: debates y estrategias", *Revista HMiC: historia moderna i contemporànea*, nº1, p. 12.
- BURGUERA, Mónica (2017). "Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837- 1868)". En UNED (ed.), *Espacio, tiempo y forma. Serie V: Historia contemporánea*, pp. 93- 127.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2007). "De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX". *Tonos*

- digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 14. [En línea]: Consulta 20/03/20.
- CASTELAR, Emilio (1964). "Doña Carolina Coronado". En García Mercadal (ed.), *-Discursos y ensayos*. Madrid: Aguilar, pp. 45-231.
- CORONADO, Carolina (1991). *Poesías*. Editor N. Valis; incluye los "Apuntes biográficos de la señorita doña Carolina Coronado", por Ángel Fernández de los Ríos, y el "Prólogo" por Juan Eugenio de Hartzenbusch. Madrid: Castalia.
- CORONADO, Carolina (1854). *La Sigea original*, n.º 1. Madrid: Imprenta de Sordo-Mudos.
- ESPIGADO TOCINO, Gloria (2003). "Mujeres y ciudadanía: del Antiguo régimen a la Revolución liberal". En *Seminario Universidad Autónoma de Barcelona: Mujeres y ciudadanía en el primer liberalismo español*. Barcelona: DEBATS-2003, pp. 171-193.
- FERNÁNDEZ, Pura (2017). "Por ser mujer y autora..." *Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea*, *Ínsula*, pp. 2-7.
- FERNÁNDEZ, Pura (2015). *No hay nación para este sexo. La re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. España: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- FONSECA RUIZ, Isabel (1974). "Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hatzenbusch". En *Homenaje a Guillermo Gustavino*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 176-178.
- HOMANS, Margareth (1980). *Women, Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth*, Princeton: Princeton University Press.
- JAGOE, Catherine et al. (1998). *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria Editorial.
- KIRKPATRICK, Susan (1992). *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835- 1850*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- LARRA, Mariano José (1836). "Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe", *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 79, pp. 1-4.
- LEÓN, Luis (2008). *La perfecta casada*. Editor J. San José Lera, Alicante. [En línea: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes] [Consulta: 24/04/20].
- LLEDÓ PATIÑO, Mercedes (2012). "La visibilidad de las escritoras del s. XIX en el espacio público de la prensa", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 18, pp. 569-575.
- LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria (2006). "La fortuna de escribir". En Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.
- MAYORAL, Marina (1990). "Las amistades románticas. Confusión de fórmulas y sentimientos". En Mayoral, Marina (ed.), *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, pp. 43-71.
- ROKISKI LÁZARO, Gloria (1998). *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX (1801- 1850)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña (2008). "Críticos, críticas y criticadas: el discurso crítico ante la mujer de letras", *La mujer de letras o letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX: [Congreso Internacional celebrado en Madrid el 11 y 12 de diciembre de 2006]*. Madrid: CSIC, pp. 33-52.
- URZAINQUI, Inmaculada (2003). "Nuevas propuestas a un público femenino". En Infantes, Víctor; López, François y Jean F. Brotel (eds.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 481-492.
- VALIS, Noël (1991). "Introducción", En Coronado, Carolina, *Poesías*. Madrid: Castalia, pp. 7-71.

II. Sujetos incómodos. Reflexiones en torno a la otredad en el siglo XX

**OTREDAD Y FEMINISMO A TRAVÉS DE LA MEMORIA:
HE DE TENER LIBERTAD (1940), DE ISABEL OYARZÁBAL DE
PALENCIA**

FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN

Universidad de Salamanca

La relación con el otro, con el diferente, ha sido una constante fuente de problemáticas a lo largo de la historia humana. Los endogrupos sociales se construyen de cara a las diferencias que encuentran con el resto de exogrupos, creando sus rasgos y características distintivas no por exploración interna, sino por oposición. En este trabajo pretendemos ofrecer una perspectiva de cómo se vivió este proceso mediante el instrumento de la memoria, a través del acercamiento a la obra de Isabel Oyarzábal de Palencia, una diplomática española que intentó mostrar su apoyo al proyecto del gobierno republicano mientras procuraba representar las diferentes otredades a las que tuvo que hacer frente durante su vida: el enfrentamiento entre clases, la separación en dos bandos derivada en la guerra y la vivencia de la condición femenina en la España de la primera mitad del siglo XX.

Para lograr este objetivo, comenzaremos nuestra exposición prestando atención al espacio memorialístico y a su importancia como referente de

comprensión sociohistórica, para centrarnos posteriormente en cómo se articula la visión y la concepción de la otredad en la primera parte de sus memorias. Todo ello en un proceso que, como nos explica la profesora Matilde Eiroa San Francisco, estuvo marcado para nuestra autora dentro del reconocimiento de su propia diferencia y conciencia feministas y de clase: “Ella recorre el camino de una conciencia social y de género, que desde el conocimiento se arraiga en la acción, dentro de diversos movimientos, y, desde estos, en la institucionalización y en la lucha social y política organizada” (2014: 11).

Memoria e historia. El caso de la Guerra Civil española

Explicaba Foucault, en su obra *Dits et écrits* (1954-1975), que

la transgression est un geste qui concerne la limite; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace (2004: 195).

Este ánimo de transgresión, de evitar que la fijación de una determinada visión del pasado quede incólume, es el que mueve muchos de los desarrollos memorialistas, cuyo ánimo radica en la necesidad de dar a conocer una versión diferente de lo vivido, para que la experiencia que el sujeto obtuvo de unos determinados acontecimientos no se pierda en el tiempo.

Dentro de los componentes de este proceso se encuentra el valor otorgado a la memoria por parte de la sociedad española; su utilización partidista, modificación oportunista y olvido programado. El profesor José F. Colmeiro es uno de los investigadores que mejor ha sabido reflejar la realidad de la memoria histórica en nuestro país, así como su relación con la identidad cultural durante la dictadura –y con posterioridad a su finalización–. El primer elemento que debemos destacar es el desconocimiento de la memoria

reciente. Se trata de un olvido voluntario que explica muchas de las inconsistencias del discurso actual de la historiografía acerca del siglo XX¹⁷. Se observa el fenómeno paradójico de una denuncia del olvido de la realidad histórica, a la vez que se oyen las quejas sobre el exceso de memorias personales y de recuperación del pasado franquista y republicano. El investigador, ante esta realidad, se encuentra con posiciones enfrentadas sobre el mismo aspecto, con lo que la labor de documentación y recuperación del pasado (así como de la imagen transmitida a través de las memorias y de la literatura) se torna aún más complicada.

Según el trabajo del profesor Colmeiro, el verdadero problema no es la ausencia de la memoria colectiva dentro de la sociedad española –la cual, de una u otra manera, es siempre necesaria para lograr una identidad social común–, sino la falta de visión crítica y de cuestionamiento de estos mismos postulados. Estaríamos ante una variante de la memoria colectiva, caracterizado por “una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo”, y por su “naturaleza autorreflexiva sobre la función de la memoria” (2013: 18).

La posmodernidad es otro de los elementos fundamentales de este proceso, ya que actúa sobre la memoria desde dos direcciones contrapuestas.

¹⁷ A este respecto, es importante la distinción realizada por el profesor Colmeiro entre “memoria colectiva” y “memoria histórica”. La primera sería, según sus propias palabras: “un capital social intangible” que únicamente puede referirse al “conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social, y que determinan su adscripción al mismo” (2005: 15). Estamos, por lo tanto, ante un patrimonio inmaterial común que vertebraba una idea singular sobre lo que han sido España y los españoles para las diferentes generaciones del último siglo. Y, aun con sus discrepancias y diferentes realizaciones, su manifestación –o falta de ella– a través de las distintas épocas es un dato de gran importancia para comprender lo sucedido realmente tras 1931, así como la manera en que estos hechos siguen siendo relevantes para la sociedad actual. Se trata, en definitiva, de la expresión ideológica que construye una determinada sociedad y que transmite a partir de su recuerdo a otros grupos, o a los descendientes propios que adquieren, de esta manera, un sentido de identidad y pertenencia a la comunidad.

Por un lado, la sociedad actual de masas tiene como uno de sus pilares el olvido endémico que surge de la globalización y de la estandarización. Por otro lado, la reacción ante la pérdida de los recuerdos del pasado da lugar a un proceso contrario de memorialización y búsqueda de espacios de evocación. Nos encontramos ante dos resultados paradójicos que compiten por la construcción de la identidad de grupo, ya sea a través del reforzamiento de su memoria, o mediante la desmemoria estandarizada. Dentro de esta evolución, Colmeiro considera que el caso español se inclina claramente hacia el segundo de estos hechos¹⁸. La recuperación y el estudio de lo sucedido durante la Guerra Civil, así como la identidad republicana –que también forma parte del pasado español– se convierten en elementos esenciales para el futuro de la memoria en España. Afrontar el pasado es una necesidad del investigador, y el estudio de las memorias y diarios de los protagonistas de estos hechos un material espléndido para abordar esta perspectiva.

El desencanto es el elemento fundamental que, según considera el profesor Colmeiro, conllevó a que los intentos de ocultar la verdad histórica llevados a cabo por el régimen fueran mantenidos por una nueva democracia española que consideraba oficialmente superado su pasado (2013: 147). La recuperación de la memoria reprimida se convierte, de esta manera, en un proceso largo y doloroso que enfrenta a la sociedad, al grupo, con un pasado traumático que puede llegar a resultar demasiado desolador contemplar tal y como sucedió. El desconocimiento y el desinterés suponen una salida a este proceso que, sin embargo, carece de una memoria histórica que respalde esta decisión de la comunidad¹⁹. Es por ello que procesos de recuerdo como el

¹⁸ “Está claro que la respuesta hegemónicamente dominante se inclina hacia el olvido, pero también que nuestra relación con el pasado no puede construirse sobre la base de la ignorancia, el falseamiento o el escamoteo, rasgos bien visibles de la memoria histórica en la España contemporánea. No se puede simplemente pasar la página y mantener el reinado de la elipsis permanente, pues para poder olvidar o, mejor dicho, superar el pasado es necesario primero enfrentarse y asumirlo con todas sus luces y sombras” (2013: 24).

¹⁹ Según explica la profesora Josefina Cuesta: “La Guerra Civil no se produjo sólo en los campos de batalla o por las armas. Mientras que en 1936 la II República española defendía su

protagonizado por Oyarzábal nos permiten entender una concepción de la República y del conflicto civil enfrentada a las ideas vendidas “hasta la saciedad”, como expone el historiador Paul Preston, sobre una República cuyo origen estaría en una “creación extranjera y siniestra”, fruto de una “conspiración planeada y organizada por los judíos y llevada a cabo por los masones con ayuda de los lacayos de la izquierda”, tal y como intentó transmitir buena parte de la propaganda derechista del momento (2011: 37).

La memoria colectiva es, como vemos, un elemento relevante en la concepción que la comunidad presenta sobre sí misma. Forma parte de una cultura compartida que sirve a los diferentes individuos del grupo para sentirse parte de un sistema de relaciones singular y único. Es una parte fundamental de la identidad y del autoconcepto de las personas y, por lo tanto, su definición resulta fundamental para comprender los diferentes procesos históricos y literarios que experimenta una sociedad. La construcción de esta identidad comunitaria se realiza, en muchas ocasiones, por contraposición a los rasgos propios de otros grupos cercanos –o con los que se pretende competir–. Es, en todo caso, un avance guiado por los líderes de dicha comunidad, que pueden optar por acentuar las semejanzas intergrupales –al fomentar procesos de colaboración– o procurar presentar los rasgos endogrupales de forma contrapuesta a los de uno o varios exogrupos; que de esta manera se configuran como el “otro”.

Uno de los investigadores más importantes dentro del concepto de la otredad ha sido, sin duda, el palestino Edward Said. En su obra *Orientalismo* este investigador se ha encargado de mostrar, a través del caso concreto de los tópicos configurados desde Europa sobre el Islam y los musulmanes, cómo

legitimidad, su autoridad y su territorio frente a los militares sublevados y a sus colaboradores, éstos iniciaron una política sistemática de destrucción tanto de las instituciones como de los recuerdos, de los vestigios, del inmediato pasado republicano, en suma. El periodo republicano y todo lo que significaba quedaría sometido a una persecución implacable, sería víctima de la condena o de la culpa o quedaría relegado al olvido” (2008: 144-145).

la construcción de un 'otro' no se realiza a través de un proceso de contraposición objetiva de rasgos diferentes entre ambos grupos, sino como un trabajo unilateral de recreación del exogrupo que sirve a los intereses propios del endogrupo, sin que sea importante que las diferentes características asignadas correspondan con la realidad. Juan Goytisolo, en el prólogo que realiza a la obra de Said, alude al caso español, considerando que presenta una evolución diferente, más aislacionista que en los ejemplos tratados en la obra: "Quiero precisar aquí que España es un caso aparte: nuestra anorexia cognitiva y asimiladora tocante a otras culturas nos distancia también irremediabilmente de Europa" (Said, 2010: 12).

La postura que se presenta en esta obra surge del reconocimiento sobre la opresión, también en el plano intelectual, que viven pueblos como el palestino. Estamos ante el combate contra un imperialismo neocolonial que investigadores como Claudio Guillén reconocen a este autor a la hora de estudiar sus obras: "no hay un milímetro de resquicio entre el crítico de la literatura en Said y el luchador palestino, el estudioso tenaz y el crítico incansable de la postura occidental frente a la tragedia de Palestina" (2013: 23). Obra intelectual y crítica social se unen en unos escritos que pretenden mostrarnos cómo la configuración cultural del diferente puede llegar a ser un elemento fundamental para la construcción interna del endogrupo y de su ideología.

Said nos expone un proceso de construcción del exogrupo que se lleva a cabo en un entorno alejado del mismo, sin que sus miembros puedan participar en dicho desarrollo. La imagen y la información consideradas oficiales sobre el "otro" son elaboradas y recreadas por diversos equipos de intelectuales del grupo dominante que se basan en los tópicos y en las ideas preconcebidas para reconstruir una versión que permita contraponer sus propias ideas, más elevadas o de mayor importancia, a las del extraño que se espera mantener como un objetivo a controlar y manipular (Said, 2010: 430).

Uno de los mecanismos más perversos, pero también de mayor utilidad para conseguir el control de un determinado grupo social a través de la

ideología, es la deshumanización –en mayor o menor grado– de los miembros del exogrupo que se pretenden configurar como enemigos del orden social instaurado –o por instaurar–. Puede servir únicamente como medio para contraponer las ventajas de una determinada ideología o configuración endogrupal, usando para ello la adscripción a otro grupo de características contrapuestas –que puede, incluso, quedar reducido a ser una recreación ficticia encaminada a la satisfacción de estos intereses–, mostrándolo como ejemplo a evitar. Said expone la existencia de un filtro dentro de todo este procedimiento. Una pantalla que permite observar a los miembros de otros grupos no como se presentan ante la vista, objetivamente, sino a través de las ideas y de la ideología que se ha ido construyendo sobre ellos²⁰.

La construcción del “otro” que plantea Said se realiza a través de la exposición a los miembros del endogrupo de una determinada realidad oficial que puede servir para modificar la visión individual sobre un determinado conjunto de personas. La base de este desarrollo radica en la categorización, la construcción de abstracciones a partir de ciertos rasgos que se adscriben a un determinado concepto, de tal manera que se construye con ello una realidad que puede llegar a ser compartida por todo el endogrupo²¹.

El grupo social tiene una gran fuerza sobre el individuo a la hora de inducirle qué emociones sentir y en qué momento debe experimentarlas. Fue el caso de las fuerzas franquistas en su construcción del enemigo republicano, sobre el que negaban que se debiera sentir empatía o tristeza al negarle su

²⁰ “A los orientales raramente se les miraba directamente; se les contemplaba a través de un filtro, se les analizaba no como a ciudadanos o simplemente como a gente, sino como a problemas que hay que resolver, aislar o –como las potencias coloniales abiertamente hicieron con su territorio– dominar” (Said, 2010: 279).

²¹ “Make something up, give it a name, and you’ve created a concept. Teach your concept to others, and as long as they agree, you’ve created something real. How do we work this magic of creations? We categorize. We take things that exist in nature and impose new functions on them that go beyond their physical properties. Then we transmit these concepts to each other, wiring each other’s brains for the social world. This is the core of social reality” (Feldman, 2018: 134).

propia condición humana. Se concibió socialmente que, contra los que eran definidos como “rojos”, solo cabía sentir odio. Pero ello no implica falta de responsabilidad del individuo sobre sus propias emociones. La información cultural y social que ha recibido a este respecto no le impide ver más allá de la realidad que le han mostrado, lo que le hace también responsable de la concepción grupal y de su seguimiento y admisión (Feldman, 2018: 155). Y todo ello dentro de un país que sigue teniendo una deuda con su pasado más reciente:

España sigue siendo un país al que le han robado la memoria y le han falseado su historia. Es una nación en la que, de alguna manera, todos estamos enfermos. Enfermos de una amnesia perfectamente programada que nos ha provocado numerosos efectos secundarios (Hernández, 2019: 56-57).

Isabel de Oyarzábal. La libertad como base de su vida y de su carrera

El cuerpo diplomático que formó la República para intentar rebatir la propaganda preparada por parte del bando franquista fue uno de los pilares de actuación básicos del gobierno durante todo el desarrollo de la guerra. Con este objetivo, procuraron conseguir el apoyo de las potencias occidentales en su lucha, mientras intentaban acabar con el Pacto de No Intervención. El gobierno republicano fue consciente, desde el primer momento, de que el conflicto debía ser ganado en el extranjero, pues la República no tenía capacidad ella sola para sostener el esfuerzo bélico frente a la alianza entre el ejército franquista y los regímenes alemán e italiano. Un contexto en el que pudieron ser determinantes, para el abandono que sufrió la República española, los estereotipos y la propia concepción de España como un ‘otro’ que seguían manteniendo las grandes potencias occidentales (Viñas y Hernández, 2009: 34-35). Focalizar nuestra atención en este contexto internacional se convierte en necesario para poder entender las múltiples caras que presentó la Guerra Civil y para comprender cómo la lucha republicana se

convirtió, dentro y fuera de las fronteras españolas, en un alegato contra el discurso interesado que pretendía imponerse sobre los hechos de la realidad²².

Uno de los personajes más relevantes que formaron parte de este equipo diplomático fue la malagueña Isabel Oyarzábal de Palencia. De padre español y madre inglesa, fue criada en la conservadora ciudad de Málaga para tener la vida propia de una señorita de la alta sociedad, enfocada hacia el matrimonio y las relaciones sociales. Sus memorias, escritas en inglés desde su exilio mexicano y tituladas *I must have liberty* (1940) son un importante alegato feminista por la libertad de las mujeres y del pueblo español, que ella observa sometido a unas clases adineradas que no le permiten tener la libertad básica que todo ser humano debe poder disfrutar²³. Oyarzábal muestra en esta obra su determinación de trabajar por la emancipación de todos los españoles, luchando porque las enormes diferencias que separaban en ese momento a la sociedad fueran minimizadas e, incluso, pudieran llegar a desaparecer.

Nuestra autora nacerá y crecerá dentro de un entorno burgués sometido a las rígidas normas de conducta de la sociedad española más tradicional. Nuria Capdevila-Argüelles nos explica cómo este entorno resulta de vital importancia para esta escritora a la hora de explicar sus propios problemas y

²² En palabras del investigador David Jorge: "Las democracias occidentales no solo albergaron una más que cuestionable actitud para con su homóloga española, sino que en el camino tergiversaron, engañaron y desvirtuaron el carácter mismo del régimen republicano, cuyo carácter revolucionario consistía en hacer salir al país de un retraso histórico en busca de una modernidad imperante desde muchas décadas atrás en las principales democracias europeas. Ese mismo retraso es el que explica la interpretación desesperada de la oportunidad que se presentaba con la guerra por parte de las masas menos favorecidas en la sociedad, de cara a terminar con los resortes propios del antiguo Régimen que todavía estaban presentes en la vida española por la reticencia de las clases dominantes a soltar el más mínimo lastre de poder" (2016: 727).

²³ "A veces me apetecía de veras cerrar los ojos a la realidad que me rodeaba y vivir mi propia vida pero al final me resultaba imposible. No podía ya ignorar la llamada de la libertad ni olvidar los sufrimientos que había visto padecer al pueblo. Tampoco quería rendirme a la indignidad de ser gobernada por un poder irresponsable y arbitrario. La vida sin libertad no merecía la pena y España se despertaba lentamente a esa verdad. Nuestra obligación era ayudar al país" ([1940] 2010: 210).

los del resto de mujeres que observa, a las cuales pudo contemplar a lo largo de los años:

Tanto Montseny como Isabel de Palencia mencionan repetidas veces en su obra la influencia de la mediocridad patriarcal del entorno burgués en la estabilidad física y psíquica de la mujer, tema que preocupaba enormemente a Isabel de Palencia, y que influiría en su actividad política dentro y fuera de España en los años de la Segunda República ([1940] 2010: 24).

Una sociedad que obligaba a la joven Isabel, según ella misma nos presenta en sus memorias, a convertirse en una mujer cuyo objetivo más importante era encontrar un buen marido al que cuidar y del que ocuparse, era una opción muy poco alentadora para una mente tan despierta como la suya. En un mundo en el que los estudios femeninos no se veían adecuados, su lucha la llevará a intentar romper los tabúes de una sociedad que le impedía cumplir con sus sueños y planes vitales.

La obra, publicada por primera vez en Nueva York en 1940, está estructurada en tres libros, con los que Oyarzábal decidió dividir las experiencias vitales que recogen estas páginas. El primero de ellos, titulado "Una niña rebelde", está dividido en seis capítulos y recoge la infancia y juventud de la autora. Está marcado por la educación conservadora que recibió, propia de una mujer de clase alta cuyo deber en la vida era encargarse de dirigir el hogar familiar y tener buen trato social. Isabel de Oyarzábal nos expone su lucha contra un sistema opresivo que no le dejaba libertad para vivir de acuerdo a sus propios ideales. Centraremos nuestro análisis en esta primera parte, por cuestiones de espacio, para intentar mostrar cómo se construyó la visión y comprensión del otro en esta autora, a través de una muestra del proceso que la llevó a sus reivindicaciones feministas.

A principios del siglo XX la situación de la mujer en España continuaba siendo una de las mayores lacras de la sociedad. Este texto nos muestra la lucha de una mujer por lo que ella considera sus derechos básicos como persona. Pero es consciente de las dificultades que tiene que superar, y de la

mayor facilidad que tienen los hombres para poder vivir una vida digna. Oyarzábal muestra en numerosos fragmentos cómo su ánimo se alinea con el que, por esta misma época, mostrara la escritora británica Virginia Woolf: "In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a sound-proof room, was out of the question, unless her parents were exceptionally rich or very noble, even up to the beginning of the nineteenth century" (1929: 44).

Las páginas que escribe nuestra autora están llenas de comentarios sobre dicho tema. Incluso durante su parto, llega a desear que no fuera una niña la criatura que iba a dar a luz inminentemente, para que pudiera evitar todo el dolor y la incertidumbre que la sociedad le obligaba a enfrentar diariamente –al aludir al hecho de que el doctor que la atendía no quisiera administrarle ninguna ayuda contra el dolor, ya que consideraba que el destino de la mujer era dar a luz de manera natural, con la mínima ayuda necesaria–: "Un pensamiento no me abandonaba: no quería que fuera niña, no quería que tuviese que pasar por aquel sufrimiento" ([1940] 2010: 137). Una crítica que nos muestra la capacidad de cambio política que procuró Oyarzábal con su obra, en línea con las reflexiones del profesor Javier Peña sobre lo que significó el acceso de la mujer al ámbito público en las democracias liberales:

Aunque el acceso a la ciudadanía sitúa a las mujeres en un plano de igualdad, ésta será puramente nominal si no cambia su situación en la esfera doméstica o laboral: su presencia en el mundo público seguirá marcada por su situación subordinada en el privado (2008: 238).

La visión infantil del mundo que refleja nuestra autora en estas páginas, reminiscencia de cómo vio la sociedad que la rodeaba en sus primeros años de vida, se entremezcla con una visión negativa de una religión que ella no es capaz de comprender. La asistencia a una representación de Semana Santa, en la que se simbolizaba, entre otras escenas, la traición de Judas, despierta una serie de sentimientos encontrados en la pequeña Isabel que contrastan con los de la multitud que la rodea: "La multitud se agitó con gran violencia, gritando desaforadamente al descubrir la figura de Judas, llamándole traidor, pidiendo

su muerte. Me entró el pánico. La furia de la gente era tan sincera que pensé que iban a matar al actor” ([1940] 2010: 54). Una escena teatral en la que nuestra autora no comprende el odio que surge repentinamente entre el público asistente hacia el personaje de Judas, en quien ella no ve rastro de maldad. ¿De dónde surge ese rencor aparentemente injustificado? Para Oyarzábal, el hecho de empatizar con el otro surge como una necesidad primera, al basar sus parámetros de análisis no en la voluntad y dirección que le marca la sociedad, sino en el uso de la razón y el análisis. La tradición, la costumbre y la visión heredada del mundo ceden ante una palpable injusticia, y ante una exaltación de la violencia y el rechazo al diferente que no tiene encaje entre las concepciones de nuestra autora. Es por ello que el título de este primer libro de *I must have liberty*, la rebeldía de la que Oyarzábal se muestra orgullosa desde el primer momento, responde a esta decisión de dictaminar por ella misma dónde debe estar el odio, aunque ello le lleve a que, precisamente, el proceso de otredad que tan marcado se encontraba en la sociedad española de la época actúe también contra ella misma: “Entonces tú sí que eres mala. No hay nadie que piense bien de Judas. ¿A que no sabéis –exclamó, volviéndose a los demás– que a Isabel le da pena Judas?” ([1940] 2010: 55).

Isabel de Oyarzábal nos muestra en sus memorias cómo eligió, desde que tuvo uso de razón, la lucha por el cambio de paradigma dentro de las concepciones sociales. La elección de anécdotas como la que acabamos de citar es muestra de este interés por destacar la atención hacia el diferente –en este caso un Judas sobre el que recae un odio visceral e injustificado de la multitud–, en una lucha contra un discurso que pretendía, en el fondo, separar a las personas entre las que seguían los postulados oficiales sin oponerse, y aquellos cuya traición se enmarcaba en la lucha por una libertad de opinión y de voz. Y todo ello dentro de un proceso de reconversión, en el que el odiado y despreciado personaje de Judas se transforma en víctima ante los ojos de Oyarzábal, únicamente ante el aborrecimiento mostrado por la multitud: “Yo me sentía cada vez peor. No se me iba de la cabeza aquel pobre hombre solo,

escurriéndose en medio de aquellos terribles gritos que pedían su muerte. No le odiaba y le dije a mi prima que no creía que fuese tan malo” ([1940] 2010: 55). De esta manera, el otro deja de ser un personaje maniqueo, depositario *per se* de todo mal, para trocarse en un sujeto digno de lástima y compasión.

El catolicismo intransigente marca esta etapa vital de las memorias, donde la belleza y la autonomía que tenía en la casa familiar desapareció súbitamente cuando fue internada en el monasterio cisterciense de Nuestra Señora de la Asunción de la capital malagueña, institución construida con el objetivo de albergar un colegio femenino dirigido por una congregación religiosa. La autora nos lo describe como un lugar rígido y gris, donde la oración y el seguimiento de las reglas era la norma principal. No había espacio para el juego, ni siquiera para que las diferentes alumnas pudieran socializar, debido a la vigilancia y al estricto control horario establecido por las religiosas. El miedo al castigo provocado por la más mínima falta convertía a este espacio en un lugar de tensión y seriedad, poco apropiado para el desarrollo de las alumnas que en él convivían: “Las niñas del convento temían ser puestas en ridículo mucho más que ser castigadas. El opresivo silencio nos ponía los nervios de punta y la cosa más nimia provocaba grandes ataques de risa” ([1940] 2010: 68).

La delación era otro de los comportamientos que las monjas incentivaban entre las internas, lo que ayudaba a crear entre ellas un clima de desapego y desconfianza. Oyarzábal nos muestra cómo afectó profundamente a su educación, en contra de sus propias ideas e intereses. Un espacio conventual que, como metáfora y reflejo del modelo de España contra el que precisamente luchará nuestra autora durante toda su vida, se encontraba basado en el vaciado moral del individuo: “Había vivido durante siete años con las mismas sesenta o sesenta y cinco niñas y las mismas maestras y no había llegado a conocer a ninguna. No nos habíamos dicho gran cosa y no me había abierto a ellas” ([1940] 2010: 71). Un procedimiento de deshumanización que se establece como resolución a la ambivalencia moral del individuo, en un proceso paralelo al que permite construir al exogrupo como un ‘otro’ sobre el

que establecer el significante del endogrupo (Livingstone, 2016: 425). Todo ello como base de un proceso que, a través de la sensación de amenaza creada sobre los valores o realidades que el individuo considera como propias –sobre el núcleo de su autoconcepto– pueden llegar a justificar –aunque sea parcialmente– procesos que, en otros contextos, serían considerados barbaridades (Maoz y McCauley, 2008).

Su conciencia feminista se irá construyendo, de esta manera, en paralelo a la constatación de otras otredades que, como la impuesta por la Iglesia, conllevaban también una necesaria –aunque injusta– victoria del control irracional frente al diálogo de la razón²⁴. El enfrentamiento que unas décadas después dará lugar a la Guerra Civil está ya latente en unas páginas que, aun perteneciendo a la infancia de nuestra autora, nos dan muestra tanto de la deshumanización que se llevaba a cabo en la sociedad sobre quien decidía no seguir los postulados tradicionales impuestos, como del espíritu combativo y reivindicativo del cual Oyarzábal dará numerosas muestras posteriormente en su trabajo como diplomática al servicio de la República. Su labor como escritora se centrará, desde los primeros momentos, en la construcción de la anécdota y la atención al detalle. Todo ello con el objetivo de poner de manifiesto, a través de los silencios del texto, la crítica que levanta sobre la sociedad cerrada de su época. Nuestra autora procura enjuiciar aquellas férreas imposiciones que solo hacían que limitar la libertad del individuo en beneficio de otros, los privilegiados por el sistema social, hacia quienes deriva el fruto de la sumisión.

²⁴ Aspecto sobre el que Oyarzábal se detiene en numerosos fragmentos de sus memorias, como da muestra el siguiente: “Me di cuenta de que la política de partido y la intromisión de la iglesia y del ejército en la vida pública mantenían al país en la pobreza e ignorancia más abyectas. Más de cincuenta y dos por ciento de la población era analfabeta. Los salarios, especialmente los del campesinado, eran vergonzosamente bajos y las horas de trabajo ilimitadas. Las condiciones de vida eran miserables incluso en la capital. La mortalidad infantil estaba entre las más altas de Europa y la política exterior brillaba por su ausencia” ([1940] 2010: 108). Unas denuncias en las que no podemos detenernos por falta de espacio, pero que se convertirán en el eje rector de su trabajo y de su obra.

La sociedad de su época la intentó obligar a asumir los roles tradicionales que ella, como mujer, debería haber tomado en aspectos –como el matrimonio– sobre los cuales Oyarzábal manifiesta, desde el primer momento, su más absoluto rechazo. Ella es consciente de cómo la simbología femenina y la adscripción a lo que se supone que ella debe ser es precisamente la cadena que la ata, junto al resto de mujeres, a una falta de libertad con la que tiene que acabar (Luther, 2013: 155-157). A través de la ruptura con estas concepciones, Oyarzábal busca reivindicarse y –aun con el riesgo de entrar a formar parte de la otredad, por sus ataques al sistema patriarcal imperante–, mediante su ejemplo, ayudar a construir una nueva sociedad. Esta es su opinión, entre otros muchos ejemplos que podríamos ofrecer, sobre si la mujer debía o no trabajar en aquella época: “En España el que una casada trabajase da una pésima imagen del marido. Me indigné: jamás abandonaré todo aquello que había luchado tanto por conseguir” (Oyarzábal, [1940] 2010: 125).

El primer libro termina con la marcha de nuestra autora a Madrid, gracias al apoyo de su madre. Oyarzábal abandona su Málaga natal, un espacio que para ella se había convertido en símbolo de falta de libertad, asociado a la ortodoxia religiosa y al conservadurismo: “Dejamos atrás mi casa y me dio igual” ([1940] 2010: 119). Allí en la capital conseguirá, gracias a su esfuerzo, convertirse en actriz. Y expone en esta obra cómo el hecho de poder ganar dinero y vivir de su propio trabajo –algo tan ajeno a su educación y a lo que se esperaba de ella– le permitió ser feliz y ser libre. Esta es la base de sus esfuerzos como feminista, su creencia en que la falta de ataduras económicas no solo permite la independencia de la clase obrera –con la que empatiza profundamente–, sino que también es un medio idóneo para que la mujer pueda tomar sus propias decisiones y no depender de su marido a la hora de luchar por sus propios intereses. Todo ello en un momento en el que se veía

con gran recelo que una mujer trabajara, sin dejarse mantener por su esposo²⁵. Oyarzábal decide, además, ser corresponsal, por lo cual sufrió una mayor crítica social. Esto nos da muestra de cómo la tenacidad de nuestra autora para enfrentarse a los postulados de la sociedad de su época responde a su lucha por un concepto de libertad que supera el marco individual para llegar al conjunto de la comunidad:

Cualquier trabajo se consideraba degradante para una mujer que no estuviese a punto de morir de hambre pero... ¡escribir para periódicos extranjeros! Si hubiese prestado mis servicios literarios a la prensa española, quizás su desaprobación hubiese sido menor ([1940] 2010: 121).

Conclusiones

Las memorias de Oyarzábal nos muestran, en definitiva, cómo la lucha continua para esta diplomática que tuvo que asumir durante toda su vida para reivindicar aquello que ella consideraba justo. *I must have liberty* expone, desde el título mismo de la obra, el reconocimiento profundo de la otredad en sus múltiples manifestaciones internas y externas, así como la necesidad de sobreponerse a las barreras impuestas por las concepciones sociales para poder lograr el crecimiento y la autoafirmación del individuo. La obra de Oyarzábal nos presenta cómo la periferia interior puede ser expuesta desde el recuerdo como un método de combate por el futuro, mediante la muestra de un modelo de superación personal que procuró derribar las múltiples barreras impuestas sobre el sujeto. Su paradigma de otredad se convierte, de esta manera, en ejemplo de ruptura de formas y cánones culturales llevada a cabo desde el perímetro.

²⁵ Un grito por la independencia económica de la mujer que, por aquella misma época de inicios del siglo XX, alentaban historiadoras pioneras de los Estados Unidos como Guion Griffis Johnson, al denunciar cómo el fin del sometimiento económico al marido era una de las principales razones de la lucha feminista (1925: 612).

Oyarzábal transmite su conciencia de individualidad desde las primeras páginas, mediante la manifestación de cómo su lucha se llevó a cabo a través de la construcción de una idea de libertad inclusiva y razonada que procuraba incluir a todo el ser humano en un único grupo. El derribo personal de las fronteras del endogrupo que ella tuvo que llevar a cabo le permitió comprender cómo ella misma, a pesar de pertenecer a una clase social elevada, era víctima de la invisibilización y el ostracismo ideológico que pesaba sobre la mujer de la época. Y ello le motivó para intentar cambiar una sociedad que explotaba sus diferencias interindividuales en favor de una dinámica de poder que solo beneficiaba a unos pocos. De esta manera, su compromiso con la reivindicación feminista y con la causa republicana se convertiría en una manera de configurar un concepto de libertad inclusivo que procurara incorporar a todos en un mismo espacio compartido, a través de la lucha contra los paradigmas de opresión sobre la clase y el género.

I must have liberty nos enseña, por lo tanto, el papel que tiene la memoria como herramienta de gran valor para la comprensión de la periferia y los márgenes existentes en nuestro pasado más reciente. Nos muestra, asimismo, la tenacidad y la resistencia de una mujer que, a pesar de los condicionantes sociológicos y políticos de su época, no dudó en luchar durante toda su vida por el camino que consideró más legítimo para su país, sin rendirse ante las opiniones dominantes sobre la Guerra Civil y la derrota republicana en el contexto internacional y nacional. Un espíritu de reivindicación transmitido desde la otredad que evidencia, en definitiva, la necesidad moral que personajes como Oyarzábal tuvieron de trabajar para que todos los individuos tuvieran la posibilidad de realizarse. Todo ello sin que las tradiciones, los estereotipos, la forma de la sociedad o las concepciones existentes en la época pudieran interponerse ante ellos, al configurar el concepto de libertad como un imperativo moral que permite –y justifica– la lucha incluso desde la derrota y el exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, Nuria (2010). "Introducción". En Oyarzábal, Isabel. *He de tener libertad*. Madrid: Horas y Horas la editorial, pp. 9-28.
- COLMEIRO, José (2013). *Memoria histórica e identidad cultural*. Barcelona: Anthropos.
- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- EIROA, Matilde (2014). *Isabel de Palencia. Diplomacia, periodismo y militancia al servicio de la República*. Málaga: Universidad de Málaga.
- FELDMAN, Lisa (2018). *How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain*. Boston: First Mariner Books.
- FOUCAULT, Michel (2004). *Philosophie (anthologie)*. París: Éditions Gallimard.
- GUILLEN, Claudio (2013). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- GRIFFIS, Guion (1925). "Feminism and the Economic Independence of Woman", *The Journal of Social Forces*, 3, pp. 612-616.
- HERNÁNDEZ, Carlos (2019). *Los campos de concentración de Franco*. Barcelona: Penguin Random House.
- JORGE, David (2016). *Inseguridad colectiva*. Valencia: Tirant.
- LIVINGSTONE, David (2016). "Paradoxes of Dehumanization", *Social Theory and Practice*, 42, pp. 416-443.
- LUTHER, Betty (2013). "'The Clothes I Wear Help Me to Know My Own Power': The Politics of Gender Presentation in the Era of Women's Liberation", *A Journal of Women Studies*, 34, pp. 155-185.
- MAOZ, Ifat y MCCAULEY, Clark (2008). "Threat, Dehumanization, and Support for Retaliatory Aggressive Policies in Asymmetric Conflict", *The Journal of Conflict Resolution*, 52, pp. 93-116.
- OYARZÁBAL, Isabel (2010). *He de tener libertad*. Madrid: Horas y Horas la editorial.
- PEÑA, Javier (2008). "Nuevas perspectivas de la ciudadanía". En Quesada, Fernando (ed.), *Ciudad y ciudadanía*. Madrid: Trotta, pp. 231-251.

PRESTON, Paul (2011). *El holocausto español*. Barcelona: Debolsillo.

SAID, Edward (2010). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

VIÑAS, Ángel y Fernando Hernández (2009). *El desplome de la República*.
Barcelona: Crítica.

WOOLF, Virginia (1929). *A Room of One's Own*. París: Feedbooks.

DE CUERPOS Y DESEOS: UNA RELECTURA QUEER DE LA OBRA DE PEPE SALES

NÚRIA GUAL i GAJU
Universitat Autònoma de Barcelona

Los vacíos autoriales en los cánones literarios nacionales son una constante en lo que a identidades contrahegemónicas se refiere. La normalización y fijación de identidades no normativas llevadas a cabo por el movimiento feminista de los años 70 no fueron suficientemente generosas como para acomodar a los sujetos subalternos que no encajaban con la épica del feminismo.

En el caso del poeta, pintor y artista visual Pepe Sales i Coderch (Barcelona 1954 - Vallclara 1994) la triple subalternidad (homosexualidad, toxicomanía y VIH) le relegó a una disidencia autorial que la ortodoxia crítica contemporánea no ha sabido subsanar. La hermenéutica de la Literatura Comparada nos permitirá una exégesis interseccional de algunos de los poemas antologados por el propio autor bajo el título *50 cançons d'amor i droga* y editados en el volumen *La Passió segons Pepe Sales* (Alabatre, 2019). Así, desde las resistencias foucaultianas y las perspectivas *queer* sobre género, este ensayo planteará una interpretación de la alteridad en la obra de Sales.

El polímata

Pepe Sales i Coderch nació en Barcelona el 4 de julio 1954 y murió en Vallclara

(Tarragona) el 11 de junio de 1994, a punto de cumplir 40 años. Es el octavo de once hijos de una familia acomodada del barrio barcelonés de la Bonanova, con fuertes convicciones cristianas y un acceso privilegiado al mundo de la cultura y del arte. Cabe destacar que era sobrino de Joan Sales, editor entre otros de Mercè Rodoreda y fundador de la editorial El Club Editor.

Recibió su formación académica inicial en los Salesianos de Sarrià pero se complementa con una insaciable curiosidad que Sales alimentaba de las diferentes ramas de estudio de sus hermanos. Además, durante su formación juvenil descubrió su pasión por las artes y empezó a llenar cuadernos con esbozos a carboncillo.

La curiosidad le abre otras puertas entrecerradas de la Barcelona gris de los últimos años del franquismo y, mientras cursaba el bachillerato en la elitista institución La Salle Bonanova, empezó a explorar el mundo de las toxicomanías junto a alguno de sus compañeros de aula. Su atractiva figura, su discreta homosexualidad y su culta y refinada conversación lo convirtieron en un habitual de fiestas y reuniones clandestinas. Sin embargo, será el consumo de heroína lo que marcará su periplo vital como vía de experimentación artística y sustento de su inestabilidad emocional inherente, así como provocará su encarcelamiento por un año en la cárcel Modelo de Barcelona y de dos ingresos hospitalarios en forma de curas de desintoxicación.

Estos tres momentos de reclusión definirán su experiencia y servirán de sustrato de sus memorias, y, en lo que a este estudio nos compete, entendemos que actuarán como márgenes simbólicos donde situará al sujeto poético en resistencia que construirá y al que dará voz en todas las expresiones artísticas que desarrollará a lo largo de su carrera. Porque, a sus composiciones poéticas, cabe sumarles una gran cantidad de pinturas realizadas en múltiples soportes y variadas técnicas, repartidas ahora entre familiares, amigos y algún coleccionista, que se mostraron por primera vez en forma de exposición conjunta el verano de 2019 en el espacio artístico *El Konvent* de Berga (Barcelona). Destacan las pinturas de torsos masculinos, autorretratos, sujetos crucificados, la serie *Barcelones* o representaciones del

cuerpo masculino bajo la influencia de Francis Bacon. También creó la cabecera del programa *Glasnost* de TVE Catalunya, protagonizó un par de capítulos de dicho programa, compuso su música y participó en el diseño de decorados.

Gran parte de su producción artística la dedicó a la lírica, en forma de poemas o de canciones que escribirá para el proyecto musical *Bocanegra* que creará junto a Víctor Obiols y que se concretará en el álbum *Bocanegra U* publicado en 1986. En lo relativo a la poesía, antes de morir, Sales seleccionó 50 de sus poemas y los compiló bajo el título *50 cançons d'amor i droga* y el año 2009, la editorial La Breu los publicó por primera vez con el título *Sense re, sense remei* bajo la edición de Lulú Martorell (realizadora y guionista, amiga y compañera de vida de Sales) y Martí Sales (sobrino del poeta). El volumen recopilatorio de su obra artística se compone de las *50 cançons d'amor i droga*, fragmentos de sus dietarios escritos entre los años 1979 y 1988 y reproducciones de sus cuadros y bocetos.

Como celebración del décimo aniversario de esta edición, La Breu publicó *La passió segons Pepe Sales* (2019) un nuevo volumen que recogía los materiales de *Sense re...* y ampliaba el apartado de pinturas con la totalidad de la obra existente. Con la selección de los materiales poéticos de las *50 cançons* y la elección del título, el autor nos desvela su lugar de enunciación: la multidisidencia. Y éste es uno de los intereses de Sales a nivel metodológico porque fusionar el binomio amor/droga en el título en coordinación al mismo nivel sintáctico, nos permite analizar estos dos elementos temáticos como dos tecnologías con una misma finalidad, que no es otra que mostrar al sujeto en resistencia. Se nos presenta como una identidad heterogénea disidente, contradictoria, de voz contaminada y resistente.

Desgranar este sujeto resistente requerirá de dos ejercicios: primeramente, especificar el marco normativo del cual Sales se siente sujeto abyecto y las tecnologías que lo sostienen. Y, en segundo lugar, desgranar el esquema performativo a partir del cual el sujeto plantea una agentividad en resistencia como respuesta.

“Tots els verds i els blaus, dels camps del meu desig” (Sales, 2019: 191)

Michel Foucault (2008: 71) acuñó el término “*scientia sexualis*” para referirse a las teorizaciones sobre el cuerpo y su sexualidad por parte de la cultura occidental moderna y teorizó sobre cómo estos discursos fueron dotados de una voluntad naturalizadora avalada por los supuestos de legitimidad y verdad científicos. En este marco taxonómico, se desarrollaron las categorías definitorias referentes a la sexualidad humana y sus prácticas basadas en los binomios de sexo/género y heterosexualidad/homosexualidad que constituyeron un discurso hegemónico hasta mediados del siglo XX. Este discurso de poder necesitará trazar las fronteras del espacio normativo (en lo que Diana Fuss denominó *Inside/out*) para proteger la preeminencia y el espacio de privilegio del *adentro* y relegar al *afuera* constitutivo cualquier alteridad. Y lo hace estableciendo binomios que funcionarán siempre en forma de pares opuestos, fijos e inamovibles, como espacios esencialistas y con una serie de características atribuidas o de prejuicios y estereotipos.

El análisis discursivo elaborado por los feminismos desde los años 70 del siglo pasado sobre la constitución y consolidación del modelo heterosexual como valedor del normativismo sexual, nos ofrece un patrón metodológico extrapolable a otros ejemplos de panoptismo social. Y esta es la voluntad de nuestro ensayo. En palabras de Paul B. Preciado:

Debemos liberar al feminismo de la tiranía de la política de la identidad y abrirlo a alianzas con nuevos sujetos que se resisten a la normalización y a la exclusión, con los afeminados de la historia; ciudadanos de segunda clase, cuerpos seropositivos, cuerpos con diversidad funcional... (2019: 114).

Y es que, entendemos que el sistema penalizador que contempla el marco binario normativo se reproduce en todas las áreas que contemplan la estructura político-social contemporánea occidental. Y en ese sentido, uno de los elementos de su sustento son los agentes de poder y sus tecnologías

biopolíticas. En el caso de Pepe Sales, tal y como ya hemos indicado, su multidisidencia lo sitúa en una doble alteridad inicial que quedará reflejada en su obra. La politoxicomanía y el deseo homoerótico y sus prácticas serán sancionadas por tres biotecnologías civilizadoras: el sistema jurídico, el médico y el religioso. Siguiendo con Foucault, estas tres estructuras de poder utilizarán el procedimiento de la confesión como técnica de internalización de las normas sociales.

Sus experiencias vitales aparecen como objeto de reflexión y de denuncia a lo largo de toda su obra, ya sea poética, pictórica o en los textos memorialísticos. El poema que encabeza las *50 cançons d'amor i droga* versa así:

"Era Perkins"²⁶ (Barcelona, 1981)

Són sis picos en cadena
que ens vigilen a la trena
per què no marxem
si som innocents [...]
Només queda fer el majara
jo no pago aquesta mort
sóc innocent
jo vull marxar.
Fugim tots de la Modelo
la justícia és un camelo
perquè no marxem
si som innocents
Era Perkins, Era Perkins
era Perkins, l'assassí (Sales, 2019: 157).

El poema remite a la primera etapa de formación vital del poeta que se

²⁶ Era Perkins. / Son seis picos en cadena / que nos vigilan en la trena / por qué no nos vamos / si somos inocentes. [...] / Solo nos queda hacer el majara / yo no pago esta muerte / soy inocente / me quiero ir. / Huyamos todos de la modelo / la justicia es un camelo / por qué no nos vamos / si somos inocentes. / Era Perkins, era Perkins, / era Perkins, el asesino.

truncó en julio de 1973 cuando, con 19 años, fue detenido, tras un chivatazo, por posesión de hachís junto a su compañero Jean Legrain, con quien compartirá un año y tres meses de celda en la prisión Modelo de Barcelona, donde se les aplicó la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social (aprobada el 5 de agosto de 1970) que sustituye a la implacable Ley de vagos y maleantes (aprobada el 4 de agosto de 1933 y modificada el 15 de julio de 1954 para incluir la represión de los homosexuales).

Este poema presenta un sujeto que asume su asignación judicial de toxicómano, pero no su culpabilidad, que la relega al sistema judicial que encarcela inocentes. Uno de los recursos que utiliza para desarrollar la crítica a la biopolítica es presentarla en forma de binomios. A lo largo de sus textos memorialísticos encontramos referencias a las diferencias en la gestión y la percepción social de las toxicomanías:

Per què tenen privilegis els alcohòlics, per què és tan elegant el seu vici? Perquè el nostre l'anomenen merda. La Unió de defensa de la droga és un gran *bluff*. Les cures de desintoxicació un timo. Control és la paraula. Control sobre el teu cos. Control sobre el teu cap. Passar-se és contradicció amb integritat i dignitat (Sales, 2019: 87).²⁷

Ante estas violencias epistemológicas se estructuran diferentes estrategias políticas de resistencia que buscan romper, no solo con esa inmovilidad del estereotipo, sino con la misma lógica de pureza que sostiene las dinámicas de los binomios. Es decir que, de alguna manera, esa lógica de pureza garantiza la existencia infranqueable de esta barrera de separación de dos entidades puras.

La crítica a la hipocresía y crueldad con la que las estructuras médico-políticas clasifican a las drogas y penalizan a sus consumidores va unida a la denuncia de las tecnologías usadas con este fin. Las terapias médicas de

²⁷ "¿Por qué tienen privilegios los alcohólicos, por qué es tan elegante su vicio? Por qué al nuestro lo llaman mierda. La Unión de defensa de la droga es un gran *bluff*. Las curas de desintoxicación un timo. Control es la palabra. Control sobre tu cuerpo. Control sobre tu cabeza. Pasarse es una contradicción con integridad y dignidad".

desintoxicación, constituidas por su sistema de reclusión y medicalización, se aplicaban a los consumidores de las sustancias no legalizadas en un régimen semicarcerario y, en ocasiones, como sustitutivo del cumplimiento de la pena de posesión y consumo. El personal médico y de enfermería serán los ejecutores de los protocolos y objeto crítico en los textos memorialistas de Sales: "avui dia ser metge vol dir especular amb el dolor dels demés, o el que és pitjor, tenir la exclusiva de la ciència. [...] Quan una persona té el poder sobre el dolor dels demés inconscientment es torna cruel"²⁸ (Sales, 2019: 96).

El sistema médico-jurídico que cataloga a los estupefacientes estableciendo un binomio de legalidad/ilegalidad también es considerado como una tecnología biopolítica encarnada por las mafias, los intereses políticos y, en última instancia, el *camello* o *pusher*: "Maleeixo les màfies establertes que fan que el motiu de la meva angoixa no estigui en una farmàcia mentre arcades de bilis volen remuntar esòfag amunt."²⁹ (Sales, 2019: 74).

Tal y como hemos apuntado anteriormente, frente al sistema biopolítico, el sujeto de Sales se alza en resistencia y, lejos de encarnar una voz en lamento, se reafirma en su opción vital y despliega el ejercicio poético como herramienta de resistencia. En el poema "Nocturn" (167), por ejemplo, la figura del *camello* se construye como metáfora de los dos deseos que enuncia el título, *amor i droga*:

Sembla nocturn però no és vera
jo visc d'esquenes a la nit
em va el matí
des de les nou a quarts de deu.
Conec un noi que hi ha a aquesta hora

²⁸ "hoy en día ser médico quiere decir especular con el dolor de los otros, o lo que es peor, tener la exclusiva de la ciencia. [...] Cuando una persona tiene el control sobre el dolor de los otros inconscientemente se vuelve cruel".

²⁹ "Maldigo las mafias establecidas que hacen que el motivo de mi angustia no esté en una farmacia mientras arcadas de bilis quieren remontar esófago arriba".

sap calmar-me el meu neguit.
S'ho fa molt bé, no té problemes
sap conèixer bé al client.
Pensa en fugir si es desenganxa
pensa en fugir amb els dobers
pensa en fugir quan tingui plata
vull anar-me'n amb ell
vull anar-me'n amb ell
Oh, Déu meu, com l'estimo al meu camell.
Feta la llei, feta la trampa
jo visc la guerra del verí
però això és així, i a mi m'agrada
com voldria fer-lo etern.³⁰
[...]
(Barcelona, 1985)

El *camello* aquí se reconoce como sujeto abyecto en los márgenes de la legalidad que regula las adicciones y las prácticas sexuales. En el caso de denuncia de la heteronormatividad como sistema político, utiliza la misma dinámica de binomios:

"Camí blanc"
Un home sol
un camí blanc
Un home trist
el meu amant
Un home amb mono
de currant
en metro amunt i avall.

³⁰ "Parece nocturno pero no es vera / yo vivo de espaldas a la noche / me va la mañana / desde las nueve a las nueve y media. / Conozco un chico que está a esta hora / sabe calmar mi desazón. / Se lo hace muy bien / no tiene problemas / sabe conocer bien a su cliente / Piensa en huir si se desenganxa / piensa en huir con el dinero / piensa en huir cuando tenga plata / quiero irme con él / quiero irme con él / Oh, Dios mío, cómo le quiero a mi camello. / Hecha la ley, hecha la trampa / yo vivo la guerra del veneno / pero eso es así, y a mí me gusta / como querría hacerlo eterno".

Perdut i sol en la ciutat
pensa i espera
ser un dia feliç
però creu i sospita
que això no arribarà
mai i un joc estrany
me'l porta al llit.
[...]
Un home amb mono
de cavall en metro amunt i avall.
[...]³¹
(Barcelona 1981) (Sales, 2019: 158)

El sujeto se presenta en alteridad y se alza como subjetivación de una denuncia que se quiere universal, más allá del hecho individual. La queja de la infelicidad del amante a la espera de una felicidad (que sospecha no llegará) es su propia queja y crítica de un sistema heterosexual que relega las prácticas homoeróticas a la subalteridad.

Sales rechaza versiones idealizadas de relación afectivo-sexual que escondan la crueldad que supone la abyección y el rechazo normativo y canta a las relaciones imperfectas basadas en el deseo y la sinceridad:

Cal matar tots els ideals d'amor que ens construïm a dins perquè són kleenex, l'únic que fem és perdre el temps i tancar-nos a la percepció d'altres realitats, vides no prefabricades, canviants, imperfectes, però enormement sensibles on el consum sexual és plenitud i complement d'uns esperits que desitgen fer-se junts la pregunta del per què, no tenir una resposta com a company de catre, així l'instint arriba a les

³¹ "Camino blanco. / Un hombre solo / un camino blanco. / Un hombre triste / mi amante. / Un hombre con mono / de currante / en metro arriba y abajo. / Perdido y solo en la ciudad / piensa y espera / ser un día feliz / pero cree y sospecha / que esto nunca llegará / nunca y un juego extraño / me lo trae a la cama. [...] / Un hombre con mono / de caballo en metro arriba y abajo".

seves més altes cotes i no sabem el que vindrà darrera (Sales, 2019: 54).³²

Incluso en el marco del sueño y la vigilia, las metáforas sobre el amante (“àngel de la nit”) y de la relación amorosa (“lefa’m”) se construyen con un lenguaje crudo liberado de clichés románticos:

“Lefa’m”
Lefa’m
lefa’m blau
àngel de la nit
que passes de mi.
Jo de l’amor no sé què dir.
En realitat era el coixí.
L’àngel no hi és al dematí
i tan sols hi ha lefa en el llit.
Visquin les nits, morin els dies.
[...]³³
(Mallorca, 1984)

“Abans morit [sic] que polit” (Sales, 2019: 169)

Siguiendo los puntos planteados en el inicio de este estudio, con la finalidad de reconstruir el sujeto en resistencia que dibuja Sales, en segundo lugar, analizaremos la estrategia que elabora y que se define en el esquema descategorización-reescritura resignificación.

³² “Hay que matar a todos los ideales de amor que nos construimos dentro porque son *kleenex*, lo único que hacemos es perder el tiempo y cerrarnos a la percepción de otras realidades, vidas no prefabricadas, cambiantes, imperfectas pero enormemente sensibles donde el consumo sexual es plenitud y complemento de unos espíritus que quieren hacerse juntos la pregunta del por qué, no tener una respuesta como compañero de catre, así el instinto llega a sus más altas cotas y no sabemos lo que vendrá detrás”.

³³ “Léfame. / Léfame / léfame azul / ángel de noche / que pasas de mí. / Yo del amor no sé qué decir. / En realidad era el cojín. / El ángel no está por la mañana / y tan solo hay lefa en la cama. / Vivan las noches, mueran los días”.

El primer recurso creativo es el de la descategorización que tiene como finalidad la desarticulación de significados y entidades. Es necesario un nuevo código simbólico para crear un espacio de libertad para los sujetos subalternos. Será el Deseo la entidad temática a partir de la cual Sales descategoriza las asignaciones de gay y toxicómano. El sujeto deseante que surge es agentivo y su cuerpo aparecerá como significante y evidencia (Torras, 2007: 12).

En este ejercicio de descategorización y reescritura de identidades planteado por Sales, es interesante analizar el caso de las mujeres como sujeto y los diferentes roles que representa en el binarismo de las relaciones homo/heterosexuales. Por un lado, aparece como una categoría agente en la estructura heteropatriarcal y, por tanto, cómplice de su normatividad opresora. Y, por otro lado, también la desarticula y la sitúa en el margen normativo como sujeto paciente subalterno, en este segundo caso, en concordancia con el autor. Hay dos poemas que reflejan esta dualidad: "Fa feina" i "Home com cal".

En "Fa feina", nos presenta una relación matrimonial donde la esposa se dedica a la prostitución como solución a la precariedad familiar mientras el marido está desempleado y se justifica.

Fa feina i el marit ho sap
Ella fa feina al saló de relax
Et fa el completu, el grec i el francès
Ella fa feina i ho fa per dobers.
I diu que està content
gràcies al suplement
Se li ha acabat l'atur
però encara deu mig pis.
Fa feina i es torna xalat
pensant en els homes que l'han treballat.
Fa feina, no vol caritat

Ella fa feina per omplir-se el plat [...] ³⁴
(Mallorca, 1984) (Sales, 2019: 166).

En este caso, la subalternidad de la esposa se acepta (“El marit ho sap”) como una solución a la necesidad económica y se presenta como una de las hipocresías heteropatriarcales porque el “marit pateix”.

En contraposición, en el poema “Home com cal”, será la esposa la víctima silenciosa de la doble vida homosexual del marido. En este caso, la posible prostitución masculina es encubierta y la hipocresía heteropatriarcal se presenta en el título:

Home com cal el teu suplici
És el teu punt homosexual
Però aquest noi és més que vici
I ha capgirat tots els teus plans.
Massa tard per la nit
Ella sent que arriba a casa
Plora pel seu marit
Que ara se’n va amb nens al llit
I no li ha dit.
D’un món a part la doble vida
D’un món a part sempre amagat
Però aquest cop vol sacrifici
No ha d’importar-te què diran [...]
El que era seu no ho coneixia
Tenen tres fills però tot és fals
No sap què fer, està al·lucinada
Tia, t’han fet una putada. ³⁵ (Barcelona, 1986) (Sales, 2019: 173).

³⁴ “Hace faena y el marido lo sabe / Ella hace faena en el salón de relax / te hace el completo, el griego y el francés / ella hace faena por dinero. / Y dice que está contento / gracias al suplemento / se le ha acabado el paro / pero todavía debe medio piso. / Hace faena y se vuelve loco / pensando en los hombres que se la han trabajado. / Hace faena, no quiere caridad / Ella hace faena para llenar el plato ”.

³⁵ “Hombre como es debido tu suplicio / es tu punto homosexual / pero este chico es más que vicio / y ha dado la vuelta a todos tus planes. / Demasiado tarde por la noche / ella oye

Sales busca desarticular los binomios hombre/mujer, hetero/homo para remarcar la impureza de sus categorías y destacar que, en este triángulo amoroso, ninguno de los tres agentes podrá escapar del sufrimiento que comporta la hipocresía social.

El segundo eje del esquema es la reescritura. Reescribiendo los sujetos, sus cuerpos y sus prácticas, los libera de una asignación abyecta y los resignifica como deseantes/deseables. A modo de discurso inverso foucaultiano, el yo recoge la significación atribuible a las prácticas homoeróticas y toxicómanas y las coloca al frente de la construcción del sujeto con el sujeto como motor.

Porque este deseo debe escribirse con el código de los sujetos subalternos para dotarlo de significado propio, y este será el ejercicio poético de Sales:

Quasi sempre els poetes busquen les metàfores més subtils per expressar el més clarament possible sentiments que fan vergonya o pudor de ser dits clarament. Quan aquesta traumatització del llenguatge vol ser superada en descriure els sentiments espirituals d'un amor físic, és molt difícil no ser una mica pornogràfic.

Entenem pornografia com el deslliurament d'un secret de dos amants en públic i també la projecció oberta dels pensaments d'un mateix de manera desordenada, tal i com vénen les idees, sense caràcter o personalitat, que és el que un vol que pensin d'ell, i tot són coses de protocol i falsedat, perquè no voldrien ni per un instant que es conegués com un fa l'amor amb qui realment estima...³⁶ (Sales, 2019: 82).

que llega a casa / llora por su marido / que ahora se va a la cama con niños / y no se lo ha dicho. / De un mundo aparte la doble vida / De un mundo aparte siempre escondido / Pero esta vez quiere sacrificio / No debe importante qué dirán [...] / Lo que era suyo no lo conocía / Tienen tres hijos pero todo es falso / No sabe qué hacer, está alucinada / Tía, te han hecho una putada”.

³⁶ “Casi siempre los poetas buscan las metáforas más sutiles para expresar lo más claramente posible sentimientos que avergüenzan o provocan pudor de ser dichos claramente. Cuando esta traumatización del lenguaje quiere ser superada al describir sentimientos espirituales de un amor físico, es muy difícil no ser un poco pornográfico. Entendemos pornografía como la liberación de un secreto de dos amantes en público y también la proyección abierta de los pensamientos de uno mismo de manera desordenada, tal y como vienen las ideas, sin carácter o personalidad, que es lo que uno quiere que piensen de él, y todo son cosas de protocolo y falsedad, porque no querrían ni por un instante que se conociera cómo uno hace el amor con

Finalmente, el proceso de resignificación cierra el esquema interpretativo. Entendemos que Sales “resignifica su vida como experiencia que merece ser explicada” (Torras, 2017: 15) y, con este gesto, libera al sujeto de su abyección. El poema será el espacio de performance de la palabra y del cuerpo para desarticular la violencia epistemológica que lo desterraba a los márgenes del canon literario.

Cabe destacar que, en este esquema, el prefijo *re-* toma un poder agentivo, reconociendo que la alteridad ha alcanzado una voz propia. El prefijo *re-* nos da la posibilidad de cambio, en palabras de Butler (2002: 61), de introducir la diferencia, de articularnos con el otro en una lectura política. Libera al sujeto del espacio de abyección al que ha sido condenado y reformula el orden simbólico.

No solo los sujetos siguen este esquema creativo, también los espacios y la lengua son elementos híbridos al servicio del autor. El ejercicio de resignificación se lleva a cabo a través de metáforas performativas del deseo que se tejen a partir de los argots propios de las prácticas homoeróticas y heroinómanas. Así, por ejemplo, en el poema “Pellaire” (Sales, 2019: 169), el sujeto se presenta como un “pardal a pics ferit” (gorrión a picos herido) jugando con el doble significado de pico, en relación a la parte de la cabeza de las aves o el acto de inyectarse heroína. O en el poema “El bosc” en el que, en un juego bucólico, el espacio aparece como cobijo de la experiencia homoerótica:

Dintre del bosc
la meva vida espera
Dintre del bosc
quan es fa fosc.
Dintre del bosc
el meu amor, oh yeah

quien ama...”.

Dintre del bosc
ja en serem dos.
I aquest bosc
es quedarà sempre
dintre de tu i de mi
[...] ³⁷(Vallclara, 1987) (Sales, 2019: 184).

Cerramos este análisis con uno de sus poemas más célebres, “Cristo de les farmàcies”, en el que el yo poético lanza una oración de denuncia y lamento por el abuso que sufrían los toxicómanos que acudían a las farmacias en busca de fármacos que alivian los efectos de la abstinencia de los opiáceos. Este poema remite también a una de las imágenes más reproducidas en el universo pictórico de Sales: la de la crucifixión, a menudo en forma de autorretrato, como destino final de una vida vivida con y como pasión.

Perdona'm Senyor
estava molt sol
buscava consol
sóc jo, Senyor.
Com puc anar tan cec
a baix al carrer
la llum de neó
ets tu, Senyor.
Perdona'm Senyor
patíem dolor
i ens vau dir que no,
receptes, Senyor.
Vostè no m'ha vist
tu i jo som el Crist
no vull més passió
Sóc jo, Senyor

³⁷ “Dentro del bosque / mi vida espera / dentro del bosque / cuando oscurece. / Dentro del bosque, mi vida, *oh yeah* / Dentro del bosque / ya seremos dos. / Y este bosque / se quedará siempre / dentro de ti y de mí”.

Sant Cristo de les Farmàcies
digueu-li al botiguer
que em dongui la metzina
o tregui la creu del carrer.³⁸
(L'Hospitalet del Llobregat, 1987) (Sales, 2019: 179).

A modo de conclusión, pretendemos que este hilo interpretativo que hemos ido estirando acabe llevando a una lectura completa y actualizada de los textos de Sales a fin de recomponer su genealogía de tecnologías corporales reguladoras de su resistencia deseante. Consideramos que es necesario visitar nuestro pasado disidente como ejercicio de validación de voces y prácticas artísticas que amplíen los márgenes canónicos nacionales y ayuden a difuminar las finas líneas que los sustentan. Nuestra tarea debe ser, pues, la de colaborar con estas voces y permitir que nos interpelen en un diálogo despenalizador y universalista que las acoja y las resignifique.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Traducción: María Antonia Muñoz. Barcelona: Editorial Paidós.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Traducción: Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós. Impreso.
- FOUCAULT, Michel (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción: Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2008). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*.

³⁸ "Perdóname Señor / estaba muy solo / buscaba consuelo / soy yo, Señor. / Cómo puedo ir tan ciego / abajo en la calle / la luz de neón / eres tú, Señor. / Perdóname Señor / sufríamos dolor / y nos dijo que no / recetas, Señor. / Usted no me ha visto / tu y yo somos el Cristo / no quiero más pasión / Soy yo, Señor / Santo Cristo de las Farmacias / decidle al tendero / que me dé mi veneno / o saque la cruz de la calle".

Traducción: Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI.

FUSS, Diana (1991). "Inside/out". En Fuss, Diana (ed.), *Inside/out*. New York: Routledge.

PRECIADO, Paul B (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

SALES, Pepe (2019). *La passió segons Pepe Sales*. Barcelona: La Breu Edicions.

SALES, Pepe (2009). *Sense re, sense remei*. Barcelona: La Breu Edicions.

TORRAS, Meri (2007). "El delito del cuerpo". En Torras, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB.

LA JUVENTUD MARGINAL, EL SUBURBIO Y LA TRANSICIÓN: CONTRAMEMORIA EN *LOS JÓVENES DE BARRIO* (1982) Y *AQUELLS JOVES* (2012)

CLEMENS HAGEN
University of Cologne

Introducción

En el discurso político e historiográfico, la Transición española (1975-1982) ha sido descrita continuamente como un proceso de transformación histórica y con carácter modélico: “Un rey y unos políticos *heroicos*, valientes y bienintencionados, promulgaron una Constitución que superaba definitivamente los conflictos entre españoles y abría un nuevo horizonte de libertad y prosperidad” (Baby, 2018: 27). Pero la Transición tiene una cara oscura, una “historia desencantada” que no cabe en el cuadro de esa narración idílica y positivista (Sánchez León, 2004: 164).

En este artículo pretendemos estudiar la memoria de los jóvenes marginalizados de la Transición en su forma cinematográfica. Se trata de una memoria fílmica que nos transmite una visión y estética mucho más serias y contradictorias de la Transición que las de La Movida madrileña cuyas “prácticas y el espíritu [...] fueron calando hasta configurar la apariencia de modernidad que ha pervivido en el imaginario colectivo hasta nuestra época”

(Caballero Ruiz de Martín-Esteban, 2017: 171). A este respecto, Del Val Ripollés también constata el predominio de la narrativa de La Movida y su generalización discursiva: "Las voces, o los ecos de ellas, que nos han llegado, son las de aquellos jóvenes avezados que formaron parte de las vanguardias culturales, las de aquellos con suficiente capital cultural, social y económico" (2011: 74-75).

En cambio, aquella juventud marginalizada, cuya denominación evolucionaba entonces de "*Pasotas* primero, *quiquis* después y más tarde [a] *yonquis*", representa una entidad social que, en gran parte, ha quedado invisible en el relato canónico del periodo histórico en cuestión (Labrador Méndez, 2017: 511). El fracaso escolar, el paro juvenil estructural, la delincuencia juvenil y la tragedia de la drogadicción colectiva en los años 1980; todas estas realidades contribuyeron a la construcción discursiva de los jóvenes como un sujeto colectivo extremadamente marginalizado y estigmatizado. Un buen punto de partida para acercarse a esta entidad social puede ser la lectura de un ensayo de Sánchez León sobre el estigma y la memoria de los jóvenes de la Transición. Allí constata que a los adolescentes de aquel tiempo "parece como si se los hubiese tragado la tierra" (2004: 165). Los jóvenes de la Transición, para el autor, representan un sujeto histórico olvidado y casi no estudiado, fundamentalmente porque "no produjeron entonces un relato de sí o de su entorno con la entidad suficiente como para que se les haya identificado como un sujeto colectivo protagonista de la política o los movimientos sociales tras la muerte de Franco" (ibid.: 165 y ss.).

Sin embargo, sí que existe una notable serie de producciones cinematográficas que dan un testimonio verosímil de aquella generación y de cómo se socializaron en el posfranquismo. De hecho, la crítica académica se ha dedicado en los últimos años con numerosas publicaciones al llamado cine quinquí de los años setenta y ochenta como una fuente documental de la Transición. Pero también podemos encontrar un cine documental más allá de las películas quiquis. Una de las obras más destacables sería el reportaje *Los jóvenes de barrio* (1982) del colectivo barcelonés Video-Nou: el film retrata los

chavales y los vecinos del polígono Canyelles en el suburbio de Barcelona. Son ellos mismos quienes cuentan la vida en su barrio, revelando así los procesos de marginalización que ellos experimentan en un sentido tanto topográfico como sociopolítico.

Lo que ya vislumbramos en *Los jóvenes de barrio*, se confirma treinta años más tarde en el documental *Aquells joves* (2012) dirigido por Ferran Andrés Martí. Asistimos al reencuentro del entonces entrevistador, Jaume García, con algunas de las personas que aparecieron en *Los jóvenes de barrio* y que nos cuentan, digamos, la segunda parte de su historia.

Me gustaría plantear la hipótesis de que ambos documentales componen una contramemoria de la Transición a la hora de relatar y (re)construir la historia de la juventud de los barrios marginales en la España de inicios de los años 1980. Para defenderla, me aproximaré, en primer lugar, a una definición del concepto de la contramemoria. En segundo lugar, continuaré con el análisis de las obras, enfocándome en cómo la marginalización de los jóvenes queda reflejada, para concluir con la contextualización de los documentales en el discurso sobre la memoria histórica de la Transición.

Aproximación al concepto de la contramemoria

El concepto de la contramemoria nace en los años 1960-1970 con el surgimiento de “nuevos discursos sobre la memoria”, impulsados primordialmente por “los procesos de descolonización” y las reivindicaciones del movimiento social europeo de 1968, que remarcaban “la necesidad de recodificar el pasado en curso” (López Alcañiz, 2013: 15). Es cuando el estudio de la memoria empieza a dedicarse cada vez más a la reconstrucción de la

memoria de *los otros*³⁹, reevaluando así el papel de la historiografía académica y su interpretación de la historia europea contemporánea (*cfr. ibid.*).

En 1971, Michel Foucault publica su ensayo *Nietzsche, la genealogía, la historia* en el cual introduce por primera vez el concepto de la contramemoria como la deconstrucción o destrucción sistemática de una presunta continuidad histórica. Nos presenta la genealogía como “la historia «efectiva»” en oposición a “toda una tradición de la historia (teológica o racionalista) que tiende a disolver el suceso singular en una continuidad ideal al movimiento teleológico o encadenamiento natural” ([1971] 1979: 20). La genealogía, al contrario, “hace resurgir el suceso en lo que puede tener de único, de cortante” (*ibid.*). En palabras de López Alcañiz:

Así, pues, frente a una cierta historia tradicional que tiende a disolver los acontecimientos al integrarlos en una narración sin solución de continuidad, la historia efectiva hace emerger los acontecimientos en su unicidad e intempestividad (2013: 23-24).

¿En qué consiste, entonces, la relación entre genealogía y contramemoria? La contramemoria representa, como bien explica Fortanet Fernández (2010: 80), un modo de uso de la genealogía que consiste en la liberación y la reconstrucción de las memorias marginadas, de las memorias de “los silenciados” y “los vencidos”, y que enfatiza la relación antagónica y asimétrica de estas memorias periféricas con el discurso historiográfico. En consecuencia, este concepto genealógico conlleva implicaciones sociopolíticas directas porque no solo aspira a recuperar un pasado olvidado, sino también cuestionar hasta deslegitimar con ello las relaciones de poder en el presente para, por último, participar en la construcción del futuro:

³⁹ “el planteamiento de historiografías alternativas, la búsqueda de otras tradiciones y de las tradiciones de los otros, y la recuperación de la historia de los vencidos” (*ibid.*).

Esa historia silenciada, que consta de documentos y de cuerpos, de prácticas y teorías, que la genealogía trata de rescatar del olvido no solo para anular los privilegios de la historia sesgada que es la historia de los vencedores, sino también para desvelar en la actualidad las relaciones de poder en su ejercicio. El diagnóstico del presente solo es posible, genealógicamente hablando, cuando se muestran las derrotas y los silencios que constituyen lo que somos, cuando la genealogía ha cumplido su tarea crítica de describir, explicar, destruir y perseguir al poder en su ejercicio (ibid.).

Video-Nou (Servei de Video Comunitari)

Antes de empezar con el análisis de ambas obras, conviene anteponer algunas explicaciones en cuanto al equipo de rodaje de *Los jóvenes de barrio*. Video-Nou fue un colectivo de "videoactivismo" fundado en 1977 que se dedicaba con "especial hincapié en las situaciones que se vivían en algunos barrios periféricos de Barcelona" (Galán Zarzuelo, 2015: 193). El equipo "estaba formado por individuos de muy variada formación"⁴⁰ y su metodología de producción se caracterizaba, sobre todo en sus primeros años, por un enfoque analítico y comunicativo pelicular (Carrillo *et al.*, 2005: 166):

primero filman un estudio de observación teniendo en cuenta las reivindicaciones de los vecinos. A continuación proyectan el resultado a los propios vecinos protagonistas y entran en discusión acerca de lo que se ha filmado. Estos debates en ocasiones son grabados e incluidos en un montaje posterior que también se proyecta en otros barrios de la ciudad (Galán Zarzuelo, 2015: 193).

A lo largo de su trayectoria, publicaron una serie de reportajes que retrataban el activismo vecinal y la vida social en barrios barceloneses como Can Serra o Canyelles. En 1979, continuaron su actividad "como asociación civil" llamada Servei de Vídeo Comunitari, "ofreciendo su trabajo a la

⁴⁰ "desde sociólogos y economistas hasta arquitectos y urbanistas, pasando por maestros y licenciados en Bellas Artes, todos ellos interesados en la función social y comunitaria de los medios de comunicación" (ibid.: 167).

Generalitat de Catalunya y al Ayuntamiento de Barcelona" (Carrillo *et al.*, 2005: 166).

Como bien destaca Galán Zarzuelo, las producciones fílmicas del colectivo aspiraron a influir activamente en el cambio sociopolítico de estos años desde un nivel local y en "el sentido contrainformativo" (2015: 193). Debido a los efectos de la crisis de la industria cinematográfica española en los primeros años 1980, el grupo tuvo que disolverse en 1983.

Video-Nou (1982): *Los jóvenes de barrio*

Ya como en sus documentales anteriores, Video-Nou da voz en *Los jóvenes de barrio* "a los habitantes de estos polígonos de viviendas tan típicos de estos años", concretamente, a los adolescentes y vecinos de Canyelles, Barcelona (*ibid.*). El barrio forma parte del distrito de Nou Barris y se sitúa en el noroeste periférico de la ciudad. Construido en los años 1976-1977 "para dar cabida a los últimos barraquistas del extrarradio barcelonés, el polígono contaba con casi 3.000 viviendas (López, 2012: s/n; *cfr.* Video-Nou, 1982: min. 0:00:40). La mayoría de la población provenía de áreas rurales situadas en Murcia y Andalucía y pertenecía al ámbito obrero (*cfr.* Alcrudo Subirón, 2001: 27 y ss.). En cuanto a la situación demográfica, los adolescentes de uno a veinte años de edad representaron más de 40% de la población total de Canyelles a principios de los años 1980, como se indica en el documental mediante una voz en *off*. "Una encuesta de 1980 situaba el número de habitantes en 11.140, de los cuales un 21,4% tenían menos de 10 años y un 22% entre 10 y 20" (Video-Nou, 1982: min. 0:01:05). Aparte de las infraestructuras y servicios deficientes, la escolarización representaba otra asignatura muy pendiente en esta zona ante el panorama de la enorme demanda de matrícula (*cfr.* Alcrudo Subirón, 2001: 27). Y la demanda por las plazas de guardería era aún mayor: a principios de los años 1980 solo existían 400 plazas para 1.200 niños menores de seis años (*cfr.* Video-Nou, 1982: min. 0:02:50).

Las numerosas secuencias e insertos que muestran el ambiente del polígono evidencian la marginalización topográfica frente al centro urbano. Vemos, por ejemplo, las obras paralizadas de la Ronda de Dalt, la autopista que representa la frontera entre el barrio y la ciudad (*cf. ibid.:* min. 0:00:40). Debido a la falta de una oferta de ocio, la cotidianidad de los adolescentes parece desarrollarse en la calle.

El documental abre con un joven, llamado José Baldomero ('el Mero') que nos canta "una pelicular rumba en la que queda clara la crueldad del ambiente" (López, 2012: s/n; *cf. Video-Nou*, 1982: min. 0:00:00). La canción no solo cumple la función narrativa de prólogo, intermedio y epílogo en el film, sino que también nos señala constantemente la amenaza por la heroína que empieza a extenderse en aquel momento.

A lo largo de las entrevistas del educador social Jaume García con los jóvenes, se evidencia el inicio de lo que Labrador Méndez llama la interiorización del prototipo yonqui: los jóvenes de los años 1980, en oposición a las generaciones juveniles anteriores a la Transición, fueron condenados "desde el comienzo" (2016: 567) a la plena toxicomanía:

si los jóvenes de 1977 llegaban a la heroína al final de un proceso, de todo itinerario, como su conclusión y su derrota, los jóvenes de esta tercera generación se enganchan masivamente a la heroína sin tener tiempo a construirse una identidad diferenciada. Su propio discurso generacional, en cierto modo, se les dio hecho: eran *yonquis* aun antes de serlo (*ibid.:* 564).

En un momento, Jaume García pregunta a un grupo de amigos por sus costumbres de consumo de drogas. La respuesta de uno de ellos muestra lo natural que ya se está considerando el consumo de heroína:

–¿Os picáis [...] con frecuencia o no?

–Hombre, yo no con mucha frecuencia porque tomo otras cosas. Y eso, pues... si tengo dinero, pues vale, a lo mejor me entra un venazo y voy... me pego un pico (*Video-Nou*, 1982: min. 0:20:35).

A través de los testimonios personales, se pone de manifiesto un triángulo formado por el paro estructural, la drogadicción y la delincuencia que determina las condiciones de socialización de muchos de aquellos jóvenes. Sobre todo, el sistema penal queda valorado como problema urgente que favorece aún más la exclusión biopolítica de los adolescentes presos, lo que se refleja en la entrevista con la madre de dos hijos encarcelados por delitos de robo, uno de ellos se llama José María:

–¡Es que no los dejan! La misma sociedad y los mismos jueces y policías no los dejan que esta gente se arregle. Porque ya... Está bien que cuando hacen una cosa, lo paguen. Pero, ahora mismo, el José María, cuando estuvo diez meses en la cárcel... a los diez meses le sale el juicio: declaran que no es culpable. Pero estos diez meses ya los ha cumplido.

–¿Estuvo diez meses en la cárcel y después salió absuelto, no?

–¡Absuelto! Ahora mismo ha estado cuatro meses. Va la mujer [la acusadora] a reconocerlo y no es él... Pues, suerte que ha estado cuatro meses solo.

–¿Y en la cárcel, qué tal? ¿Pueden los chavales recuperarse?

–Recuperarse, nada. Peor, peor... (ibid.: min. 0:31:35).

Cabe recordar que justamente en aquellos años es cuando la heroína entró también en los centros penitenciarios que daban cada vez menos cabida al número elevado de menores sentenciados:

El antropólogo Juan Francisco Gamella, pionero en el estudio crítico de la marginación juvenil, discute en detalle un estudio del Ministerio de Justicia de 1989, donde se demostraba, a través de "un análisis de casi veinte mil reclusos en prisiones españolas" que "el 50 por ciento de ellos había consumido drogas por vía endovenosa y presentaba las enfermedades o estigmas derivados de tal práctica", porcentaje aún mayor si no se consideran las cárceles de mujeres. Paradójicamente, concluye Gamella, en dicha franja temporal, "ser procesado como delincuente por la policía, los tribunales y las prisiones, por irónico que parezca, ha sido una situación de alto riesgo para iniciarse en el consumo de heroína" (1990: 23 cit. por Labrador Méndez, 2017: 558 y s.).

En comparación con las representaciones de los jóvenes transicionales en las películas quinquis como *Colegas* (1982) de Eloy de la Iglesia o *Deprisa, Deprisa* (1981) de Carlos Saura, la marginalización y la precariedad se han agravado notablemente y determinan su modo de vivir y pensar de manera mucho más concreta en *Los jóvenes de barrio*.



Fig. 1. El paisaje de Canyelles (min. 0:00:27)



Fig. 4. José Baldomero (min. 0:17:18)



Fig. 2. Las obras paralizadas de la Ronda de Dalt (min. 0:00:43)



Fig. 5. La madre de los dos hijos presos (min. 0:30:34)



Fig. 3. Jaume García entrevistando a un grupo de jóvenes en la calle (min. 0:07:44)



Fig. 6. Otro grupo de jóvenes entrevistado en el centro juvenil (min. 0:06:54)

Ferran Andrés Martí (2012): *Aquells joves*

En 2012, la cámara vuelve al barrio de Canyelles. En *Aquells joves* (2012) de Ferran Andrés Martí podemos comprobar lo que ya se había anunciado en *Los jóvenes de barrio*. El boom de la heroína dejó sus huellas: muchos de los jóvenes de Canyelles “habían muerto de sida o de sobredosis” o seguían metiéndose en la criminalidad (López, 2012: sin pág.). Son pocos los que se quedaron en el barrio y que tomaron un camino más afortunado, como muestra la conversación entre dos amigos recordando su juventud en el polígono (1) o el reencuentro con la madre de los dos hijos encarcelados (2):

(1)

–Yo también caí en la droga como todo el mundo. Bueno, no todo el mundo, pero [...] con la mayoría que iba yo...el palo es el de droga y casi todos están muertos.

–Yo me salí, bueno, me fui por el fútbol, me fui con otra gente. Aparte de ello, intenté buscarme una vida laboral [...]. Yo sabía que eso no era un buen camino y, a mí, me da buenos recuerdos, verme joven con buena gente –no todos, pero la gran parte era buena gente. [...] me da buenos recuerdos [...].

–Bueno, pero yo no traigo ningún bueno recuerdo [...]. Es diferente, cambia mucho. Yo tengo más relación con ellos que tú.

–Sí.

–Mucho más.

–Yo también la tenía, pero bueno...

–Pero diferente (Andrés Martí, 2012: min. 0:05:50).

(2)

–Fue una mala suerte en aquella época. Yo me acuerdo de que aquí comenzó a entrar la droga y [...] por eso, nosotros, después de un tiempo, miramos de intentar también de hacer cosas con los pequeños para ver si podríamos frenar un poco todo esto.
[Jaume García]

–¡Sí, que están en el video todos! [...] Yo me da pena, porque... [Madre]

–Hombre, por un lado, sí claro. Te da pena porque perdiste [al] pobre Ricardo...
[Jaume García] (ibid.: min 0:19:30).

Hay que destacar que *Aquells joves* no solo trata del reencuentro de Jaume García con la gente de Canyelles; el documental pone el enfoque en cómo ellos rememoran su juventud en el barrio. En las escenas de apertura, por ejemplo, somos testigos de cómo los entrevistados ven por primera vez después de 30 años el film de Video-Nou a través de un portátil. Les trae muchos recuerdos, tanto buenos como malos, de aquellos años; se acuerdan de los nombres de sus antiguos amigos y se dan cuenta de la dimensión trágica y dura de su memoria. Cabe destacar aquí los testimonios de Inés (3) y José Baldomero (4):

(3)

Ahí está. ¿No hay que arrepentirse de nada, no? Hay diferentes etapas en la vida y, bueno... Pues esa es una de ellas. Algunos se quedaron en el camino y otros, pues, estamos todavía aquí. Una pena, pero... es lo que había en aquellos años, sobre todo en los barrios estos. Si hubiéramos sido de Pedralbes, a lo mejor... No sé (ibid.: 0:05:12).

(4)

Ten en cuenta que también todos estábamos muy jovencitos y veníamos de barrios marginados, la mayoría... de familias destrozadas o familias que no estaban estructuradas y que, bueno, pues eso... Tenían como valores pocas cosas más que comer y tirar cada día hacia adelante con sus hijos. Y claro, lo que se perdía en aquellos tiempos, eran muchos, eran muchos chicos los que se iban, se iban a las drogas duras rápido, por el camino más rápido y... Una pena dura (ibid.: 0:07:03).



Fig. 7. José Baldomero viendo a *Los jóvenes de barrio* (min. 0:00:29)



Fig. 8. Inés viendo a *Los jóvenes de barrio* (min. 0:01:01)



Fig. 9. Los dos amigos viendo a *Los jóvenes de barrio* (min. 0:01:42)



Fig. 10. Reencuentro de Jaume García con la madre de los dos hijos presos (min. 0:16:10)

Conclusión

Gracias a estos dos documentales, se ha conseguido conservar un microrrelato de esa otra cara de la Transición, o mejor dicho, de una transición que no se produjo. Por un lado, la historia de los jóvenes de Canyelles puede ser considerada como representativa para el recuerdo y la memoria de la juventud marginal de los años 1980 porque da un testimonio verosímil de las pautas que definen la aparición de su entidad marginalizada y olvidada. Ambos

documentales, junto con el cine quinquí, forman parte de una memoria cinematográfica de los jóvenes de la Transición; la presencia audiovisual de un determinado pasado en nuestro presente.

Por otro lado, esta memoria se nos evidencia como una contramemoria de la Transición por el hecho de contraponerse de manera implícita a la narración *oficial* de la Transición modélica y de una España “de igualdad económica y social” (Rodríguez Ortega, 2014: s/n):

Una contramemoria que nos recuerda que las cosas siempre pueden ser diferentes, y que si bien los pasados no dominantes han sido vencidos, no fueron completamente eliminados, pues están allí, agazapados, esperando las condiciones de su posible resurrección (Aguirre Rojas, 1998: 49).

Esta triste realidad plasmada en *Los jóvenes de barrio* y *Aquells joves* rompe con la presunta continuidad y coherencia del discurso historiográfico y nos ofrece una narración mucho más ambigua y profunda. No obstante, su condición de narración cinematográfica marginal obstaculizó su participación efectiva “en las disputas por el sentido del pasado” (Aprea, 2012: 13). Esta sería una de las razones por las que se considera a los adolescentes de la Transición como una entidad invisible y no narrada.

Por último, la liberación y reconstrucción de su memoria sí que tiene un impacto en nuestro presente, como bien concluye Sánchez León: “la memoria que de ellos puede recuperarse es una memoria radical, como seguramente lo fue su vida, pues actualiza de raíz cuestiones fundacionales de la sociedad española actual” (2004: 178).

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

ANDRÉS MARTÍ, Ferran (2012). *Aquells joves*. Barcelona: Departament de Comunicació Audiovisual i de Publicitat de la UAB; Master en Teoria i

Pràctica del Documental Creatiu; Televisió de Catalunya,
<https://vimeo.com/81276103> [Fecha de consulta: 13/12/2021].

VIDEO-NOU (Servei de Video Comunitari) (1982). *Los jóvenes de barrio*.
Barcelona: Ajuntament de Barcelona,
<https://www.hamacaonline.net/titles/los-jovenes-de-barrio/> [Fecha de
consulta: 13/12/2021].

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio (1998). "Historia, memoria y contramemoria",
Ciencias, nº 49, pp. 46-49.

ALCRUDO SUBIRÓN, Pepa (2001). "Polígono Canyelles: una historia de la
transición", *Infancia: Educar de 0 a 6 años*, nº 65, pp. 27-29.

APREA, Gustavo (2012). "Documental, historia y memoria: un estado de
cuestión". En Gustavo Aprea (ed.), *Filmar la memoria. Los documentales
audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines, Buenos
Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 19-85.

BABY, Sophie (2018). "Acerca del mito de la Transición española". En Françoise
Dubosquet y Carmen Valcárcel (eds.), *Memoria(s) en transición. Voces y
miradas sobre la Transición española*. Madrid: Visor Libros, pp. 27-41.

CABALLERO RUIZ DE MARTÍN-ESTEBAN, Laura (2017). "De modernos, quinquis,
pasotas y pringaos: Experiencia y vivencia juvenil durante la transición
en Madrid. El caso de *Pepi, Luci, Bom...* (1980) y *Colegas* (1982)". En
María Marcos Ramos (ed.), *Historia, literatura y arte en el cine en
español y portugués: estudios y perspectivas*. Salamanca: Centro de
Estudios Brasileños, pp. 170-184.

CARILLO, Jesús et al. (2005). *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera
pública en el Estado español*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de
Barcelona.

DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán (2011). "Pasotismo, cultura underground y música
pop. Culturas juveniles en la transición española", *Revista de Estudios
de Juventud*, nº 95, pp. 74-91.

- FORTANET FERNÁNDEZ, Joaquín (2010). *Foucault y Rorty: Presente, resistencia y deserción*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- FOUCAULT, Michel [1971] (1979). "Nietzsche, la genealogía, la historia". En Michel Foucault, *Microfísica del poder*. Traducción Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, 2.ª ed. Madrid: La Piqueta, pp. 7-29.
- FRANCISCO GAMELLA, Juan (1990). *La historia de Julián. Memorias de heroína y delincuencia*. Madrid: Popular.
- GALÁN ZARZUELO, Marta (2015). "V de Videoactivismo: análisis de las producciones audiovisuales online en la lucha por el acceso a una vivienda en España". En Francisco Sierra y David Montero (eds.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa, pp. 188-210.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. 2.ª ed., Madrid: Akal.
- LÓPEZ, Helena (2012). "Canyelles, 30 años después", *El Periódico*, 11-11-2012, <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20121110/canyelles-30-anos-despues-2246686> [Fecha de consulta: 13/12/2021].
- LÓPEZ ALCAÑIZ, Vladimir (2013). "Contra memoria. Historia, genealogía y ontología del presente en Michel Foucault", *Historiografías*, nº 6, pp. 13-31.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (2014). "«Pasa la vida»: Cartografías Urbanas de Madrid en la Post-Transición (1982-1994)", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 13, <https://journals.openedition.org/ccec/5257#entries> [Fecha de consulta: 13/12/2021].
- SÁNCHEZ LEÓN, Pablo (2004). "Estigma y memoria de los jóvenes de la transición". En Emilio Silva Barrera et al. (eds.), *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito, pp. 263-282.

III. Sujetos cambiantes. Representaciones interculturales de la identidad en la literatura contemporánea

REFORMULACIONES IDENTITARIAS Y TERCER ESPACIO EN LUCÍA ASUÉ MBOMÍO

ELISABET SÁNCHEZ TOCINO

Universidad de Cádiz

*¡Negra! Sí
¡Negra! Soy
¡Negra! Negra
¡Negra! Negra soy*

Diáspora e identidad

Como nos cuenta la autora afroperuana Victoria Santa Cruz en su poema “Me gritaron negra”, ser mujer negra y/o formar parte de la diáspora africana supone atravesar un camino que va desde la negación de la negritud hasta la más revolucionaria reivindicación de los orígenes. El grito de autorreconocimiento con el que finaliza el cántico —“de hoy en adelante no quiero lacia mi cabello [...]. / Y bendigo al cielo porque quiso Dios que negro azabache fuese mi color / Y ya comprendí / al fin / ya tengo la llave.” (Santa Cruz, 1978)— simboliza la última etapa de este viaje identitario: el amor propio como resultado del abandono de unas imposiciones occidentales que, durante

siglos, han borrado la identidad de las mujeres racializadas (Gordillo, 2019: 158).

Esto ocurre debido a que una gran parte de la población asocia la pertenencia —ser español/a, o ser francés/a, por ejemplo— al fenotipo —es decir, a las características visibles como el color oscuro de la piel, el afro del cabello, la complejión o las facciones de la cara—, de manera que al encontrar a una mujer negra en un país occidental —y por tanto homogéneo—, se asume que esta es extranjera o migrante.

Así, al negarle la pertenencia y al relegar su identidad a la categoría racial, se ven inmersas en largos procesos de cuestionamientos y de reformulaciones en los que predomina el sentimiento de desarraigo personal y nacional.

No obstante, el crisol cultural que aparece a partir de la segunda mitad del siglo XX con el aumento de los flujos migratorios nos invita a abandonar esta idea, como bien dice La Barbera (2020: 263), “del sujeto político como identidad homogénea, del territorio como vinculado con una sola cultura y de la ciudadanía como fidelidad a un único Estado”. Así, estas nuevas diásporas impulsan, por su parte, el cruce de culturas, lenguas y realidades, traspasando, no solo las fronteras geográficas, sino también aquellas de carácter cultural y social (Brah, [1996] 2011: 50 y ss.), y modificando tanto las identidades colectivas⁴¹ como las individuales para así abrir paso a una nueva conceptualización del yo y del *nosotrxs* (Bela-Lobedde, 2018: 43 y ss.).

Este mestizaje cultural nos permite, por tanto, deslizarnos sobre una amalgama de rupturas teóricas que pone en cuestión conceptos relacionados directamente con el emplazamiento, como lo son “patria”, “hogar” o “frontera”. No obstante, estos ejes deben ser analizados desde un prisma interseccional, ya que serán las categorías género, raza y clase —entre otras—,

⁴¹ Siguiendo el planteamiento de Stuart Hall, la identidad colectiva estaría formada por aquellas grandes identidades creadas durante los procesos históricos y que ahora “colocan, posicionan, estabilizan y nos permiten leer y entender los imperativos del yo individual” (Hall, 2010: 318). Es decir, ejes identitarios como “clase”, “nación”, “raza” y “género”.

y las relaciones entre privilegios y opresiones, las que delimitarán la manera en la que los individuos establecen relaciones sociales y afectivas dentro de los distintos espacios geográficos, pues como dice Avtar Brah ([1996] 2011: 212), “el *hogar* puede ser a la vez un lugar seguro para una persona y terrorífico para otra”.

A su vez, la desterritorialización —la sensación de no pertenecer a ningún sitio— da lugar a la creación de *hogares* alternativos, que son espacios liminares que permiten a estas identidades híbridas salir de los parámetros binarios y estar más cerca del “yo auténtico” (Hall y Du Gay, [1996] 2003: 12). Sin embargo, estos *entrelugares* (De Almeida, 2003 en Arcila, 2014: 2) no son necesariamente delimitaciones geográficas o reales, sino que pueden ser abstracciones, como el clima, una playa, la idealización de las raíces o una comida que transporte a la infancia, u objetos, como fotos del país de los progenitores o algún juguete.

Todos estos espacios, que salen de los límites de lo hegemónico y que aparecen como consecuencia del mestizaje, sitúan al individuo en un “entremedio” [*in-be-tween*] (Hall y Du Gay, [1996] 2003: 96) cultural y social que no debe ser entendido como un espacio fronterizo o colindante entre las dos realidades —entre lo *Uno/lo Otro*, aquí/allí, Occidente/no Occidente...—, sino como un espacio alternativo libre de jerarquías y opresiones.

Origen: la pérdida identitaria

A pesar de esta blanquitud que caracteriza las creaciones culturales hispánicas, venimos asistiendo desde hace unos años a un considerable aumento de traducciones y a la aparición de nuevas voces afroespañolas. Entre ellas se encuentra Lucía Asué Mbomío, una periodista y escritora española, de madre segoviana y padre guineoecuadoriano, que publicó en 2019 *Hija del camino*, una novela que narra la historia de una mujer que vive su niñez y su adolescencia dividida entre dos mundos, ya que sufre en primera persona las consecuencias directas de la migración transcontinental.

Para Sandra Nnom, la protagonista, el camino de la búsqueda identitaria es largo y complejo, pues desde la más temprana infancia debe aceptar un canon que no corresponde a sus apariencias: frente a una piel tostada y un pelo afro, Occidente le impone una belleza blanca, caracterizada por una dermis luminosa y una larga y lisa melena. Esto, sumado a la falta de referentes femeninos racializados, a la sexualización de la raza y a la violencia sistémica que encuentra en su día a día, la conduce a sentirse dividida entre la sociedad occidental en la que nació y creció, es decir, España, y el país de su padre, Guinea Ecuatorial, que guarda las raíces y que explica una gran parte de sus historias y de las opresiones sufridas. De esta forma, durante las más de 350 páginas que recoge la novela, nos sumergimos, del mismo modo que ocurre con el poema de Victoria Santa Cruz, en un viaje identitario marcado por la sed de pertenencia, pues en *origen, tránsito y destino*, Sandra tendrá que hacer frente a un nomadismo —geográfico y personal— que parece no acabar nunca y que la llevará a poner en cuestión el *hogar* en innumerables ocasiones.

Dado que cada experiencia migrante es totalmente única y exclusiva, y que está influida por diversos factores, resulta difícil enumerar de manera cerrada las causas y orígenes de la pérdida identitaria. No obstante, sí existen algunos motivos comunes tan sutiles que pasan desapercibidos para una gran parte de la población, como por ejemplo la violencia estructural, las consecuencias de las migraciones o los roles de género en la construcción de relaciones afectivas.

Ya desde las primeras páginas, Mbomío nos deja ver cómo la discriminación racista y sexista está presente en la vida de las niñas afrodescendientes desde la niñez, ya que tanto ella como su hermana sufrieron agresiones verbales en el colegio, todas ellas basadas en estereotipos y prejuicios: "Luis [...] le dijo a Sara que los monos como ella deberían estar en una jaula" (Mbomío, 2019: 23). Aunque a este se le suman otros insultos como "negra de mierda", "conguito" o "Baltasar" (Mbomío, 2019: 22), los más repetidos —y también los más normalizados—, son aquellos que hacen

referencia al cabello afro, como “escarola”, “micrófono” o “estropajo” (Mbomío, 2019: 33).

Teniendo en cuenta la perspectiva histórica y colonial, es evidente que la relación que estos sujetos mantienen con su estética —en este caso la relación de las mujeres negras con su afro— está directamente influida por las construcciones socioculturales y políticas del entorno en el que se encuentran (Palacios, 2020: 6). Por lo tanto, dado que Sandra Nnom vive en contextos etnocéntricos, patriarcales y culturalmente homogéneos, el cabello se convierte en la característica física más visible de la intersección del género y de la raza:

Sandra se encerró en el baño para ducharse, pero antes se quedó mirándose un buen rato en el espejo. Se observaba con la sudadera a medio quitar y se acariciaba las mangas que le caían por los hombros como si fuera una melena lisa y espesa. Como tenía el pelo muy corto y rizado, no sabía lo que era mover la cabeza y que el pelo le acompañara “suave y femenino” (Mbomío, 2019: 33).

El sueño de tener una melena larga y lisa, que caiga por la espalda y le roce la piel de los hombros recoge a la perfección cómo este canon de belleza blanco actúa siguiendo un patrón estandarizado que sigue haciendo mella en sociedades no occidentales (Palacios, 2020: 3). Sin embargo, cuando en su adolescencia la joven viaja a Guinea Ecuatorial esperando salir por fin de esa espiral de belleza hegemónica, se da cuenta de que este rechazo hacia la negritud también traspasa fronteras y que es asimilado por las propias mujeres negras.

En una de las fiestas a las que acude encuentra a Ernestina, una chica racializada que llama su atención por su apariencia occidental: “una melena lisa, larga y voluminosa” (Mbomío, 2019: 264) y una piel aclarada a base de químicos. Este encuentro con el canon occidental en un contexto negro no sería un caso aislado ni fortuito, ya que esta imagen de la mujer negra está totalmente normalizada y difundida a través de las tecnologías de poder como

la publicidad, la televisión o el cine, de manera que se ha convertido en el único modelo válido de mujer:

Muchas mujeres se echaban productos en la cara y en el cuerpo para despigmentarse la piel porque consideraban que así estaban más guapas. En las escasas vallas publicitarias de la ciudad, aparecían modelos claras anunciando cerveza, (...) así como las actrices de las telenovelas o algunas protagonistas de las películas de Nollywood (Mbomio, 2019: 270).

Este deseo de blanquitud que las lleva a utilizar productos corrosivos y dañinos responde a un no-reconocimiento étnico-racial por parte de aquellas mujeres que viven en un entorno sociocultural en el que, por sus rasgos físicos no son consideradas sujetos de belleza (Palacios, 2020: 7 y ss.). De esta manera, la conjunción de sistemas de dominación, como el capitalismo, el supremacismo blanco o el heteropatriarcado provoca que antepongan la entrada al modelo occidental —es decir, aquel considerado atractivo y “deseable”— a su propia integridad física y psicológica, pues para una mujer negra, la belleza hegemónica es una meta que solo puede conseguirse a través del dolor, la frustración, el autorechazo y, sobre todo, el abandono y la pérdida de la identidad (Hall, 2010 cfr. Palacios 2020: 3).

Sin embargo, estas discriminaciones, basadas en las relaciones de privilegios-opresión, actúan de forma diferente dependiendo del espacio, el tiempo y el contexto social (Winker y Delege, 2011 cfr. La Barbera, 2020: 273), por lo que ni todas las sociedades tienen los mismos patrones de estereotipos, prejuicios y opresión ni cuentan con los mismos derechos humanos. Por ello, es necesario tener en cuenta el espacio geográfico en el que se mueven cada una de estas mujeres y analizar la forma en la que el contexto interacciona con factores sociopolíticos como el género, la etnia o el nivel económico.

Siguiendo el planteamiento que propone María Caterina La Barbera (2020) podemos decir que, en estos casos, la *frontera* va mucho más allá de una simple línea divisoria entre territorios, ya que cuando hablamos de ella nos referimos también a la multiplicidad de políticas reguladoras de la migración y

a las diferencias culturales y sociales que interfieren en los procesos de adaptación y reformulación de estos sujetos.

En este sentido, Sandra busca sin cesar la trasgresión de la línea fronteriza para encontrar así ese espacio en el que poder reafirmar su identidad como mujer afrodescendiente y donde encontrar el *verdadero yo* que durante toda su vida ha sido discriminado en sociedades blancas. Para ello, viaja a países como Francia, Portugal, Reino Unido y Guinea Ecuatorial, pero también a lugares imaginarios: durante su infancia, y para huir de una posible embestida de preguntas sin respuesta sobre por qué una niña española tenía ese rizo tan marcado o ese tono de piel tan oscuro, Sandra miente y dice que vive en África, construyendo, a partir de los recuerdos y las historias que le contaba su padre, un país inventado (Mbomío, 2019: 28).

Todos estos espacios, así como los referentes culturales, las relaciones interpersonales construidas, la violencia —de cualquier tipo—, los roles de género que cada quien ocupa y la clase social, son ejes esenciales para comprender por qué se producen estas pérdidas identitarias, tanto individuales como colectivas, que acaban suponiendo una doble migración.

Tránsito: reformulaciones y búsqueda del yo

A lo largo de este viaje Sandra debe hacer frente, en múltiples ocasiones, a la aparentemente simple e inocua pregunta: “¿de dónde eres?”. En estas tres palabras con las que iniciamos las primeras conversaciones y encuentros, subyace el deseo de etiquetar y adjudicar unos clichés y unos estereotipos —nacionales o locales— que nos permitan obtener una ligera idea del origen, gustos, relaciones sociales, idiomas o historia del sujeto en cuestión.

Cuando la pregunta va dirigida a personas racializadas la intencionalidad puede ser diferente y denotar una muestra de racismo, pues la mayoría de veces no se busca únicamente conocer la ciudad o el país en el que viven, sino también la historia personal y familiar. Es decir, saber de dónde vienen y por qué están *ahí* (Bela-Lobedde, 2018: 61):

- ¿Y de dónde eres?
- De aquí, de Alcorcón
- ¿De Alcorcón, Alcorcón? (Mbomio, 2019: 93-94).

Ese eco —la reiteración del “Alcorcón”— nace del desconcierto de la respuesta recibida, ya que la conjugación negra-española no entra en los esquemas mentales de una gran parte de la población: Sandra no era una española más, sino una negra en España. Como consecuencia, aunque es su país y “Alcorcón, Alcorcón” el lugar donde creció, estas muestras de racismo por parte de las personas de su barrio desgastan su ánimo y hacen que cada vez se sienta más extraña en su propio “hogar”, lo que la lleva a desmarcarse poco a poco de lugar que la vio nacer.

Por lo tanto, y como apuntábamos unas líneas más arriba, lo que parece una simple pregunta puede desencadenar un desgarró emocional en aquellas personas que forman parte de los márgenes:

Quando estaba en España y le sucedía algo así, sus amigas trataban de consolarla con frases como “pasa de ellos, no valen nada”. Lejos de lograr su objetivo, y a pesar de que tenían la mejor de las intenciones, irritaban aún más a Sandra, que estaba harta de que le quitaran peso a la historia de su vida siempre de la misma forma (Mbomio, 2019: 192).

La desacreditación de las emociones —“No es para tanto” (Mbomio, 2019: 192)— y la neutralización del racismo por parte de otras personas blancas —“Pasa de ellos” (Mbomio, 2019: 192)—, se unen a la falta de referentes femeninos racializadas y la sexualización de la “raza”, provocando que el discurso del “hogar” entre en conflicto y en tensión con la dispersión familiar o nacional, y que el deseo de permanecer en casa o de volver a ella se vea afectado por el rechazo nacional que producen este tipo de discursos:

¿Cuándo se convierte un lugar en “hogar”? ¿Cuál es la diferencia entre “sentirse en casa” y reclamar un lugar como propio? Es posible sentirse en casa en cierto lugar y

que, aun así, la experiencia de exclusión social haga que nos inhibamos de reclamarlo como nuestro hogar (Brah, 1979; Cohen, 1992; Bhavnani, 1991; Tizzard y Phoenix, 1993 cfr. Brah, [1996] 2011: 225).

Cuando Sandra llega a Coímbra y descubre la reciente diáspora africana que habita aquella ciudad se sorprende gratamente al ver que nadie le pregunta por su procedencia. Sin embargo, tras unas conversaciones, se da cuenta de que nadie le había preguntado porque todo el grupo había asimilado que, como la mayoría de personas negras que vivían allí, procedía de Cabo Verde, y no de España:

–Yo no soy caboverdiana –espetó ella poniendo los brazos en jarra.

–Da igual que nacieras en España si tus padres son de allí.

–¡Ahhh, no, no! –logró decir Sandra en mitad de un ataque de risa– Mi padre es de Guinea Ecuatorial, el único país de África en el que se habla español –explicó, acostumbrada a aclararlo.

–¿En serio? ¡Vaya! Disculpa...Es la primera vez que vemos a una chica negra de Erasmus procedente de España y dimos por hecho que serías descendiente de los caboverdianos [...].

Se sentía ridícula y observada. Era la nueva, la española negra, la exótica, y no por su color de piel (Mbomío, 2019: 161-163).

El hecho de recibir esta respuesta por parte de otras personas racializadas hace que se sienta, otra vez, lejos de aquello que pensaba que sería su *hogar*: ahora ya no la exotiza su color de piel, las facciones de su cara o el afro de su pelo ni es sexualizada u objetivada por ser mujer negra, sino que es su nacionalidad —justo lo que a tanta gente le había costado entender— lo que la hacía destacar entre el resto de la diáspora caboverdiana que habitaba aquel espacio. Por lo tanto, sea cual sea la pregunta o el emisor de esta, la referencia a los orígenes —al país de los progenitores— da lugar, en aquellas personas que viven la diáspora, a un sinfín de dudas y tensiones que desembocan, la mayoría de veces, en un sentimiento de desarraigo.

En este sentido dice Simone Weil (cfr. Vergilio, 2020: 137) que el arraigo es “una de las nueve necesidades morales del ser humano”, ya que es aquí

donde este se sentirá “pleno y feliz”. De no ocurrir, de no tener ese “hogar”, se perdería toda la conexión entre el pasado y el presente, y, por tanto, un lazo fundamental para “alimentar el alma”:

El arraigo se presenta como un vínculo entre pasado y el futuro que da continuidad a la identidad del individuo, mientras que, por antonomasia, el desarraigo es una ruptura que debe ser suturada para reconstruir su identidad (Vergilio, 2020: 137).

Sandra, al no tener referencias ni relación con el pasado ni con sus orígenes, Guinea Ecuatorial, crece con la ausencia de un elemento clave en la formación de sus subjetividades, es decir, “sin raíces que se extiendan bajo sus pies” (Selasi, 2014: 167).

Por otro lado, en la experiencia errante la categoría de género modifica e interfiere en el sentimiento de pertenencia (Brah, [1996] 2011: 209 y ss.), pues está estrechamente ligada al tipo de sociedad y contexto. Esto hace que se vuelva uno de los parámetros de análisis más importantes en la obra de Lucía Asué Mbomío: en Guinea Ecuatorial la igualdad de derechos entre hombres y mujeres pasa a un segundo plano y en el personaje de la tía Celia el papel de la mujer queda relegado a la realización de las tareas domésticas y al cuidado de la familia. A esta feminidad estereotipada y a los cánones de belleza occidentales, se une un acoso laboral y callejero que provoca que Sandra, acostumbrada a la sociedad occidental que refleja la desigualdad de otras formas más sutiles —pero igual de discriminatorias—, se encuentre fuera de lugar.

Como decía Weil, en esta situación de desarraigo identitario, familiar, social, geográfico e individual, el sujeto se siente despojado de todo anclaje posible y pierde, por tanto, el sentido vital. Frente a esto, observamos que los diferentes viajes que Sandra realiza le abren la puerta a un sentimiento contrario y complementario: ser “ciudadana del mundo”, o lo que es lo mismo, sentirse en casa en todos los lugares que visita.

Con la llegada de la globalización, la libertad de circulación, el bajo coste de los viajes y las múltiples conexiones entre territorios, cambiar de país

se vuelve sencillo para una parte de esa diáspora. El hecho de cambiar de escenario se presenta como una forma de llenar los huecos vacíos que dejan las experiencias negativas —como es el caso de Sandra— y la negación del nacionalismo: “si Sandra seguía sintiéndose de Guinea Ecuatorial era porque no la dejaban sentirse de España” (Mbomío, 2019: 60).

Esto provoca que finalmente la negritud que tanto había rechazado, el pelo que había odiado y la piel que había sentido demasiado oscura sean por fin aceptadas en este mestizaje como producto de una mezcla de culturas, territorios y contextos —Guinea Ecuatorial y España— que rompen con la homogeneidad tradicional que ella había encontrado en cada uno de los rincones visitados.

Al rechazar todos esos discursos, se permite “vivir en un péndulo, moviéndose entre dos extremos” y aprovechar “lo mejor y lo peor de cada polo” (Mbomío, 2019: 170). Así, al salir del binarismo hegemónico —blancx/negrx, de aquí/de allí— y al traspasar las fronteras establecidas, también acaba con la tradicional y occidental idea de la verdad única y adopta múltiples formas de comprender el mundo que nos rodea.

A medida que Sandra descubre lugares y sociedades nuevas —como los espacios estudiantiles de Coímbra o las calles de Camden Town, en Londres—, esa homogeneidad cultural y hegemónica que encontraba en España se difumina y descubre un crisol cultural que la acerca a su idea inicial de *hogar*. Es decir, al eliminar a la mujer blanca, heterosexual, de clase media-alta como sujeto político del feminismo, y al incluir en el panorama social otras identidades marginales y minorías colectivas como las personas racializadas, LGTBIQ+ o personas con diversidad funcional, se abandona la clásica idea de la identidad única y homogénea para abrazar una complejidad cultural que transgrede lo socialmente impuesto y que es, por lo tanto, revolucionaria.

Destino: El *Tercer Espacio* como alternativa a la norma

Sin embargo, cuando Sandra llega a Guinea Ecuatorial y descubre las entrañas de un país que creía conocer, sus esquemas se rompen y acaban con la idea de "hogar" que había construido en su imaginario, ya que ni la lengua ni la cultura ni las relaciones sociales son como ella pensaba. Una vez allí, tendrá que aprender la *Guinealogía*⁴² si quiere integrarse en aquella sociedad y vivir como una verdadera ecuatoguineana. Parte de esta cultura local es, por ejemplo, la corrupción que se ejerce desde los gobiernos y que se manifiesta en sobornos y amenazas, el uso de productos blanqueantes de la piel, el machismo que encuentra en cada esquina, la enfermedad, las muertes jóvenes, la riqueza cultural o las playas vírgenes a las que viaja con sus amigas.

Aunque ha conseguido sentirse en casa en alguna ocasión, Sandra vuelve a Europa decepcionada, pues, aunque ha sumado un sinfín de experiencias y ha recogido gran parte de los saberes de la tierra en la que nació su padre, se da cuenta de que se apresuró sintiéndose parte de un espacio que ni siquiera conocía: "cometió el error de regalar su amor a aquel rincón africano por adelantado, como una adolescente que encierra su nombre en el corazón con el de un chico al que solo ha visto en el patio del instituto" (Mbomío, 2019: 304).

La consecuencia es que, al idealizar la "Guinea Ecuatorial" que aprendió de su padre y al comprobar que el tiempo también ha pasado para aquel país, siente otro nuevo desarraigo en la que creía que sería, por su color de piel, su propia tierra. Aun así, sabe que este sentimiento de desterritorialización es producto de unas fronteras que un día atravesaron a su padre y que ahora las atraviesan a ella:

–Los inmigrantes vivimos en el limbo.

⁴² La *Guinealogía* es el nombre que recibe, según su familia, el conjunto de "normas" y códigos necesarios para comprender los entresijos de aquella comunidad, como el lenguaje, la situación política, las costumbres, el clima...

–Y también muchos de vuestros hijos –créeme– dijo sonriendo y cogiéndole la mano con timidez-. Las fronteras que atravesasteis vosotros nos atraviesan a nosotros (Mbomio, 2019: 357).

Aunque como dice Selasi (2014)⁴³ somos *locales* de la ciudad de nuestros progenitores, del destino de nuestras vacaciones o del lugar en el que se encuentran nuestras viejas amistades, cuando hablamos de *hogar* no nos referimos únicamente a un punto geográfico concreto, sino a un anclaje emocional y/o físico en el que nuestra alma está en paz, es decir, *allá* donde tenemos la certeza de poder *volver*. No obstante, al poner en cuestión el concepto *hogar* se nos abre otra puerta: ya no solo se es o *de aquí* o *de allá*, —o de África o de Europa—, ni tampoco la única opción es permanecer constantemente en el camino, como hace Sandra, sino que estas identidades afrodiaspóricas también crean *matrias* alternativas (Mbomio cfr. Nerín, 2019: s.p⁴⁴).

Al no limitar el *hogar* al núcleo familiar o a un trozo de tierra, la identidad deja de construirse por factores externos —como la opresión o el abandono— y pasa a ser (re)construida por el propio sujeto. Estas *matrias*, que no son más que *Terceros Espacios*, pueden ser, por ejemplo, una afición, una callejuela, un olor, una persona o un sabor, de manera que se puede decir “soy de mi barrio”, “soy de mi madre” o “soy del hip hop” (Mbomio cfr. Nerín, 2019: s.p) en lugar de “soy de Madrid” o “soy español/a”. De esta forma, al crear espacios alternativos fuera del binarismo hegemónico y patriarcal se rompería toda la lógica opresora que pretende encorsetar las identidades en

⁴³ Selasi, Taiye (2014) “No preguntes de dónde soy, pregunta dónde soy local” [video file].

Recuperado de:

[https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local/transcript?](https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local/transcript?language=es#:~:text=Lo%20llamo%20las%20tres%20%22R,%3A%20rituales%2C%20relaciones%2C%20restriccione)

language=es#:~:text=Lo%20llamo%20las%20tres%20%22R,%3A%20rituales%2C%20relaciones%2C%20restriccione [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021]

⁴⁴ Nerín, Gustau (27 de noviembre de 2019) *Entrevista a Lucía Asué Mbomio*. En <https://cutt.ly/hnxcBU9> [Fecha de consulta: el 14 de junio de 2021].

un estrecho rectángulo, llegando así desde los márgenes y la resistencia al empoderamiento y al espacio público.

En el caso de las mujeres negras y afrodescendientes observamos que uno de estos *hogares* o *matrias* es la propia comunidad afro, es decir, la red de apoyo que se construye desde los feminismos negros y afrodiaspóricos en respuesta a la exclusión sistemática de Occidente. Estos *hogares*, a veces físicos y otras virtuales, constituyen un espacio seguro, libre de opresiones en el que, sin importar la procedencia, el apellido o la historia personal, las identidades diaspóricas son escuchadas y comprendidas.

En el caso de Sandra, se encontró una de estas comunidades afrofemeninas durante la estancia en Portugal, en el seno de “La Quimera”, una casa que acogía a la diáspora africana y cuyas paredes estaban llenas de arte, de telas wax y de poemas. Allí, entre exposiciones, debates y sesiones de cine, la joven logró sentirse cerca de ese ansiado hogar que, aún sin tenerlo, ya extrañaba en España:

Aquella casa, república y republicana, era un lugar sin vergüenza, ni miedo a crear, a desnudarse y a vestirse con lienzos, grafitis o exposiciones de fotos [...] En aquella casa, Sandra fortaleció su vis africana, que en España solo era negra o solo guineoecuatorial. Su piel y su pelo, las marcas visibles que la extranjerizaban, eran su mástil y su tela, la de una nación que no tenía fronteras y cuyas banderas eran sus cuerpos africanos y afrodiaspóricos diseminados por toda la tierra (Mbomío, 2019: 180).

Al salir de los parámetros occidentales, observamos que la propia noción de *hogar* debe ser desvinculada de la imagen que lo relaciona directamente a la familia, pues la errancia de algunas diásporas provoca, a veces, el efecto contrario: la dispersión del núcleo social o familiar y, en consecuencia, la pérdida identitaria.

De esta forma, podemos decir que la identidad diaspórica femenina se construye tanto a través de la mirada del *Otro* como a partir de la propia mirada introspectiva y que, frente a este extenso tapiz de intersecciones que podemos encontrar en un mismo sujeto, —ser mujer, negra, lesbiana, hablar

tres idiomas o vivir entre dos continentes— se suele destacar aquel aspecto identitario que es más atacado, como es, en el caso de Sandra, ser una mujer negra. No obstante, esta “supresión parcial” del resto de identidades —la orientación sexual, el emplazamiento o la situación familiar, por ejemplo— no significa que no puedan coexistir entre ellas (Brah, [1996] 2011: 153), ya que la (re)construcción identitaria no es un proceso completo y finito, sino que está en un constante cambio que nunca llega a completarse debido a que se transforma y define en relación al momento personal, social, histórico y cultural del sujeto en cuestión (Hall, [2017] 2019: 112).

Por tanto, no somos únicamente nuestro color de piel, nuestro género, el lugar al que pertenecemos o al que soñamos regresar, sino que nuestra identidad se construye y se modifica a lo largo de nuestra vida en función de nuestras experiencias, valores, culturas, deseos creencias, costumbres, rituales y tradiciones (Selasi, 2014: s.p.; Hall, [2017] 2019: 111-145).

BIBLIOGRAFÍA

- ARCILA, María Teresa (2014). “Frontera, *entrelugar* o tercer espacio”. *Agenda Cultural Alma Máter*, 213, pp. 2–6.
- BARQUÍN, Amelia (2009). “¿De dónde son los hijos de los inmigrantes? La construcción de la identidad y la escuela”, *Educar*, 44, pp. 81-96.
- BARRIOS, Olga (1997). “Mujer y diáspora africana: breve análisis de la situación actual de la escritora negra”. En Román Álvarez y Wendy (Ed.), *La mujer ante el Tercer Milenio: Arte, literatura, transformaciones sociales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 101-112.
- BELA-LOBEDDE, Desirée (2018). *Ser mujer negra en España*. Barcelona: Plan B.
- BORRO, Danila Lorena (2020). “Aportes de los feminismos negros al abordaje de la interseccionalidad de clase, raza y género”. *Revista de Ciencias Empresariales y Sociales*, 2, 3, pp. 42-63.

- BRAH, Avtar [1996] (2011). *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños.
- CRENSHAW, Kimberlé (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine". *Feminist Theory and Antiracist Politics, University of Chicago Legal Forum*, 8.
- EDDO-LODGE, Reni (2017). *Why I'm not talk with white people about race?* Londres: Editorial Bloomsbury Publishing PLC.
- GORDILLO, Sandra Katherine (2019). "Me gritaron negra: entre la negación y la reivindicación", *Foro: Revista de derecho*, 33, pp.173-174.
- HALL, Stuart; DU GAY, Paul. [1996] (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HALL, Stuart, et al. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- HALL, Stuart [2017] (2019). *El triángulo funesto: Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de sueños.
- HERNANDO, Ana María (2004). "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera", *Revista de Literaturas modernas. Los espacios de la literatura*, 34, pp. 109-120.
- HOOKS, bell [2000] (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Beatriz Estaban Agustí, et al. (trad.). Madrid: Traficantes de sueños.
- LA BARBERA, María Caterina (2020). "Vivir entre fronteras: vulnerabilidad y transformación de la identidad en la era de la globalización". *Bajo Palabra*. 23, pp.261-286.
- LORDE, Audre [1984] (2003). *La Hermana, La extranjera. Artículos y conferencias*. Corniero María (trad.) Madrid: Horas y Horas.
- MBOMÍO, Lucia Asué (2019). *Hija del camino*. Barcelona: Grijalbo.
- PALACIOS, Ashaley Johana (2020). "El poder de la belleza negra: discursos y prácticas en torno al cabello afro". [Trabajo de investigación de Fin de Grado], Universidad de Antioquia.

SPIVAK, Gayatri (2003). "¿Puede hablar el subalterno?" *Revista Colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia, 39, pp. 297-364.

TRUTH, Sojourner. et al. (2012). *Feminismos negros: una antología*. Mercedes Jabardo (ed.). Madrid: Traficantes de sueños

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD LINGÜÍSTICA Y CULTURAL EN *DESENCAJADA* (2020) DE MARGARYTA YAKOVENKO

DIANA NASTASESCU

Universitat Jaume I

Inmigrar y emigrar son las dos caras de una misma moneda, y sus consecuencias son múltiples, desde la adaptación al nuevo idioma y entorno cultural, hasta el desarraigo y la añoranza del antiguo hogar y entorno. La realidad es fuente de ficción, y en esta última se pueden observar las circunstancias derivadas de los movimientos migratorios. La hipótesis que vertebra el presente estudio es que la literatura bebe de la realidad y contribuye a la construcción de representaciones sociales, y, para abordarla, se recurre al marco teórico de la socrnarrativa y la sociolingüística.

A partir del análisis de *Desencajada* (2020) de Margaryta Yakovenko y otras obras, como *Una casa lejos de casa* (2020) de Clara Obligado, *Niño Anómalo* (2019) de Fede Nieto y *La distancia entre nosotros* (2002) de Reyna Grande, se estudiará (1) el punto de vista narrativo, (2) la reconstrucción de la identidad lingüística y cultural y (3) las estrategias retóricas con las que se narra la experiencia migratoria.

Introducción⁴⁵

La Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU de 1948 reconoce la libertad de movimiento y derecho a la emigración, aunque no se especifica si solo en territorio nacional o también traspasando las fronteras del país de origen. El contexto sociohistórico contemporáneo está caracterizado por el debate intercultural, originado a su vez por los grandes flujos migratorios. La perturbación es el estado normal en unas sociedades que generan y son generadas a partir de “flujos que se mueven y se mezclan en todas las direcciones” (Delgado, 2003: 9). A pesar de ello, el rechazo hacia lo diferente está aumentando, a la vez que los prejuicios raciales se ven sustituidos por una clara inferiorización del migrante por motivos culturales, a causa de una clara amnesia histórica (Niето, 2019: 19) en el contexto español:

los autóctonos suelen ser hospitalarios cuando el viajero es un peregrino de paso pero no cuando es un emigrado. En cuanto quieres establecerte en el país al que emigras, te conviertes en una amenaza. Un cuerpo ajeno entrando en el sistema inmune. Las células se tienen que reorganizar para combatir tu presencia desde la hostilidad (Yakovenko, 2020: 73).

Mientras el criterio de las prácticas urbanas se basa en la no interferencia y la no intervención, también conocidas como desatención cortés o indiferencia de la urbanidad, al otro⁴⁶ étnico se le niega el derecho y la posibilidad de pasar desapercibido en el espacio público. La llamada “bajada de faros” de Erwing Goffman, que consiste en la desviación de la mirada hacia

⁴⁵ Este trabajo cuenta con la financiación económica de la Universitat Jaume I (PD-UJI/2019/16) y se enmarca en el proyecto “Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo”, de la Universitat Jaume I (UJI-B2022-22).

⁴⁶ Zimmerman (1991: 15) reflexiona sobre la adjudicación de identidades y sobre la creación del nosotros frente al otros: “no es un hecho unilateral, sino complementario y dinámico: al adjudicarle un interlocutor A a un interlocutor B un rol determinado, se va adjudicando a sí mismo un rol complementario”.

el suelo para evitar el mantenimiento de las miradas una vez se le ha mostrado al otro que se le ha visto y que se es consciente de su presencia, no se le aplica al inmigrante (Delgado, 2003: 10-17). El sujeto migrante depende de la misericordia moral de las personas que lo rodean y debe informar sobre su identidad, hacerse comprender, integrarse y conseguir la tolerancia del entorno autóctono.

Los emigrantes solo pueden conseguir esta tolerancia a través de la conversión a la norma nueva y de la normalización de uno con las prácticas del país de origen. En palabras de Marcos Marín (2005: s/n), "emigrar implica sustituir normas: una lengua o una variedad de la lengua por otra, una ropa por otra, un tipo de casa por otro, una escuela por otra, una situación ante la ley por otra, una comida y una bebida por otra".

En el presente artículo partimos de la idea de que lengua-literatura-identidad cultural son categorías profundamente relacionadas. Por tanto, observaremos la asimilación lingüística de los emigrados y su reconstrucción identitaria en la novela *Desencajada* (2020), ópera prima de Margaryta Yakovenko. Se trata de una novela de autoficción⁴⁷ en la que la autora/narradora recuerda ese viaje que la alejó para siempre de su Ucrania natal y la llevó a la tierra de la gran promesa, la España anterior a la burbuja inmobiliaria. Presenta a Daria Kovalenko Petrova, su alter ego, una joven ucraniana que, en sentido figurado, muere con veintisiete años para renacer a ojos de la ley como española de plenos derechos. Este suceso desemboca en una búsqueda frenética del yo, en un redescubrimiento de las raíces y una reconstrucción de las relaciones interpersonales.

Entendemos por *autoficción* lo que su ideador Serge Doubrovsky: la ficcionalización de acontecimientos estrictamente reales, es decir, un género

⁴⁷ Para más información sobre el concepto de "autoficción", consultar *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) de Manuel Alberca, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2015) de Ana Casas, *Autoficción: Escribe tu vida real o novelada* (2016) de Silvia Adela Kohan, *Soy simultáneo: el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (2017) de Vera Toro y *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (2017) de Ana Casas.

mestizo en el que “el pacto de ficción sí era compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje” (Casas 2014: 7). En el caso de Yakovenko y del resto de obras analizadas, el proceso de creación literaria se encuentra sujeto a la relación problemática entre verdad, memoria y recuerdo⁴⁸ (Vásquez Rodríguez 2014: 85). La protagonista de *Desencajada* menciona la construcción de los recuerdos a partir de otras imágenes y no necesariamente la propia memoria: “mis recuerdos están contruidos sobre carretes Kodak. Mis recuerdos solo existen porque alguien se ocupó de registrarlos. El resto de la historia ha sido reconstruido en mi cabeza a partir de esas imágenes” (97).

Identidad autóctona y migrante: el papel de la lengua

El escritor cubano Severo Sarduy se pregunta en una de sus novelas: “¿Cómo hablamos, es decir, cómo somos?”, y puede que esté dando la definición de la novela actual y plasmando la realidad de las sociedades interculturales. La hipótesis de Sapir-Whorf⁴⁹ relaciona la lengua que una persona utiliza con su forma de entender y conceptualizar el mundo, por lo tanto, se considera que la lengua es la base de la construcción de la cultura y de la identidad de sus

⁴⁸ Clara Obligado (2020: 20-21) describe los pormenores de la escritura autobiográfica: “entre los pormenores indecisos del pasado, voy narrándome. Al escribir, reviso y reformulo. Fundo y confundo. La memoria es un arma de doble filo”; y también lo traicionero de los recuerdos: “mientras escribo estas páginas se diluyen los límites entre lo que recuerdo, lo que imagino, lo que me cuento. ¿Cuál es la verdad? Imágenes que se superponen y se contradicen”.

⁴⁹ Jesús Tusón (1994: 113) describe la evolución de las relaciones entre las lenguas y las culturas desde el Romanticismo. W. von Humboldt se adelantó a la posterior hipótesis Sapir-Whorf afirmando que la pluralidad cultural estaba íntimamente vinculada a las peculiaridades de cada lengua. En los años 30 del siglo XX, Benjamin L. Whorf creó el relativismo lingüístico según el cual las categorías de cada lengua determinan la percepción que cada comunidad tiene de su entorno, a la vez que la modela. Edward Sapir propuso más tarde una tesis menos radical: hay una relación estrecha entre la lengua y la cultura, y una no se puede entender sin conocimiento de la otra; el idioma en el que hablamos y pensamos delinea la manera en la que percibimos la realidad (Hussein, 2012: 642-643). Para más información sobre el desarrollo de la lingüística cognitiva iniciada a finales de los 70 y principios de los 80, consultar *Introducción a la lingüística cognitiva* (1999) de María Josep Cuenca y Joseph Hilferty (eds.).

usuarios. Así, la identidad y la realidad, tanto individual como colectiva, queda íntimamente ligada a las palabras y al código particular que los hablantes utilizan para mostrar su visión del mundo, un mundo "para nosotros". Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), afirma que "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo".

Ferdinand de Saussure definió, en *Cours de linguistique générale* (1916), la lengua como un sistema de signos usados para la comunicación, pero también para la configuración de la identidad. Incluso hay muchos autores que dicen que es este segundo su principal objetivo. Pero, ¿qué ocurre tras emigrar a un país con un idioma y valores culturales diferentes? Volviendo a la Hipótesis de Sapir-Whorf, si la lengua de un hablante monolingüe define su forma de conceptualizar el mundo y la realidad, y los hablantes de idiomas diferentes pueden resolver y enfocar los problemas de maneras distintas, ¿cómo se relacionan socialmente los hablantes nativos y los emigrados? Zimmerman reflexiona al respecto en los siguientes términos:

Los miembros de grupos étnicos y culturales diferentes siempre tuvieron encuentros, pero en un mundo cada vez más entrelazado económicamente, con el colonialismo y la migración consiguientes, estos encuentros se dan cada vez con mayor frecuencia. Y en esos encuentros se perciben como diferentes, se dan cuenta de su individualidad étnica y cultural, se categorizan como diferentes, dándose mutuamente nombres, muchas veces despectivos (1991: 14).

Las diferencias definen la identidad; cuando se busca una identidad, se busca la diferencia. Uno se forma una idea sobre sí mismo y unas fronteras para protegerse, y cuando estas fronteras se disuelven, es cuando también se disuelve la identidad. Así, esta creación de identidad se complica con los movimientos migratorios. El yo migrante deja atrás su identidad de autóctono para adoptar indefinida o incluso permanentemente la identidad del otro, del diferente. El viaje desde ese espacio familiar conocido como casa hasta ese punto lejos de casa se convierte en un punto de inflexión que marca la vida del protagonista de la acción. Así, en la línea de la tradición cristiana, la existencia

del sujeto migrante se divide en antes de la migración y después de la migración.

Clara Obligado, en *Una casa lejos de casa* (2020) subraya esta división en la misma estructura de su narración, a la que separa en una primera parte titulada "En casa" y la contrapone a la segunda, "Lejos de casa", en la que pasa "de lo familiar a lo desconocido, de los afectos cercanos a la nada" (Obligado, 2020: 45). Es en esta segunda en la que reflexiona sobre la condición del extranjero y sobre su incorporación a la identidad de la persona migrante: "que se nos va pegando, como una segunda piel, como una costra, extranjero es siempre el otro, en sí mismo el sustantivo implica negación. [...] Ser definido por no pertenecer" (Obligado, 2020: 53). Esta exclusión se extiende al país de origen, conformando así "la extranjería como patria" (Obligado, 2020: 76).

También Margaryta Yakovenko señala la inmigración como un antes y un después: "hace veinte años empecé a diferenciar mi vida en dos etapas: lo que sucedió antes de la migración y lo que sucedió después" (25). La extranjería como patria se ve transformada en su relato sobre el cambio de nacionalidad en "española de pega. Falsa patriota. Nacionalidad por residencia" (13). La experiencia no se limita a la renuncia, sino también a la adopción de una nueva identidad, en este caso determinado por la recuperación del apellido de soltera materno. Este cambio se vive como una muerte, pues "a ojos de la ley, acaba de morir una ucraniana y ha nacido una española con dos apellidos" (13). Para hacer referencia a este proceso, la protagonista se identifica con *otra*, y describe el procedimiento legal como la firma de la anulación de su identidad de nacimiento destinado a borrar a nivel legal su pasado y de disolver toda su vida "como un terrón de azúcar en el té" (16).

Códigos lingüísticos (no)compartidos

La convivencia entre culturas plantea numerosos conflictos cognitivos por la carencia de conocimientos sobre el *otro*, pero estos todavía se ven agravados

por la ausencia de códigos compartidos. Contar con códigos lingüísticos comunes parece imprescindible para que la comunicación entre interlocutores se pueda producir.

Los movimientos migratorios no se deben a razones culturales, sino que, en su gran mayoría, se hacen en busca de una mejora de la situación económica y social. Si hablamos de la situación lingüística de los inmigrantes llegados a España, una primera división se haría entre los hispanohablantes y los que no conocen el español (Marcos Marín, 2005: s/n). Sin embargo, compartir una misma lengua no implica automáticamente compartir una misma base y unos mismos referentes culturales, ni tampoco asegura la aceptación del país receptor.

En *Una casa lejos de casa*, Obligado relata la historia de su exilio de Buenos Aires a Madrid. Su código personal, aunque coincide con el del país al que llega, no siempre lo comprende ni así lo consideran los personajes autóctonos. Su dominio del castellano se ve infravalorado hasta el punto de poner en duda su capacidad de lectura y comprensión del Quijote, ese libro que ella considera tan suyo. Así, el idioma se convierte en propiedad de sus hablantes y la literatura es posesión de aquellas personas que nacieron donde el autor. La identidad de Obligado, todavía más, es la inmigrante, pues, incluso en su propio idioma, es extranjera.

Dicha actitud negativa⁵⁰ por parte de los nativos puede deberse al discurso acentualmente marcado de la autora. Hay estudios, como el de Lidia Usó Viciado (2013: 148-149) que afirman que los acentos extranjeros asociados a identidades sociales y geográficas, incluso tratándose de variantes de una misma lengua, pueden llevar a una evaluación social negativa y, en algunos casos, incluso ser motivo de burla o discriminación. La lengua y la pronunciación son las herramientas para transmitir la identidad sociocultural

⁵⁰ Es interesante mencionar otro relato reciente sobre el exilio, en este caso el de Fede Nieto (2019: 17-18) en *Niño Anómalo*. El autor lo describe como "una herida abierta que no cierra, cicatrizarla no pasa sólo por uno mismo. [...] el exilio no es sólo distancia, es también tiempo. [...] el exilio es luto. [...] El exilio es soportar que cualquiera tenga derecho a corregirte".

del hablante, entendiendo por identidad sociocultural el “constructo que define la relación entre el individuo y el amplio entorno social y cultural”. Si este individuo es interpretado en función de su asociación con grupos con una historia, una lengua y una cosmovisión comunes, Obligado es el “otro étnico” que pronuncia diferente⁵¹.

A este respecto es interesante la percepción de Fabio Morábito en *El idioma materno* (2014) sobre la traición a la lengua perpetrada por el autor que no escribe en su idioma materno, aunque acto seguido la justifica:

El extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una traición al mundo, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Pero tal vez en esta traición a la lengua de origen radica la sola salvación posible, el único perdón al que puede aspirar un escritor por haberse apartado del mundo y del habla. Porque todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdicar del idioma materno porque se abdicar del llanto y se abdicar del llanto porque sólo dejando de llorar se puede escribir (Morábito, 2014: 182).

A pesar de esta disculpa de Morábito, la exclusión del extranjero es universal, tanto en el país de destino como en el de origen, capaz de percibir las variaciones lingüísticas del desterrado. En un espacio se es excluido por diferente, en el otro por infiel. Yakovenko es y se siente extranjera, a la vez que lleva su extranjería por bandera y patria en su narrativa. Relaciona este destierro con la nostalgia⁵² y los espacios: “el lugar del que te vas y al que crees que vuelves nunca es el mismo lugar” (70). El destierro consiste

⁵¹ Para más información, consultar el artículo “Las actitudes hacia la variación intradialectal en la sociolingüística hispánica” de José Luis Blas Arroyo (1999).

⁵² La nostalgia y la imposibilidad del retorno al lugar de origen se relaciona con la teoría que Cristian Crusat (2020: 25) propone respecto a la literatura de W. G. Sebald: “caer en brazos de la nostalgia significaría preferir una forma de destrucción en lugar de otra. Por eso, la nostalgia no puede ser -no debería ser- un sencillo viaje de vuelta, un regreso, sobre todo si consideramos que regresar ‘no es volver, es internarse’”.

precisamente en el significado desdibujado que adquiere la palabra *casa*⁵³ en la boca de un migrante: “la sensación de siempre creer qué bien se está en aquel lugar en el que no estoy yo” (74). La identidad y el sentido de pertenencia del sujeto migrante se desdibuja, tal y como lo describe Reyna Grande en su novela autobiográfica *La distancia entre nosotros* (2020: 173): “¿De dónde soy? [...] ¿Soy de aquí? ¿Soy de allí? ¿Soy de algún lugar?”.

El aspecto lingüístico no está muy presente en las reflexiones de la protagonista de *Desenajada*. Por su corta edad y su escolarización se puede entender que la adquisición del castellano se hizo de manera relativamente orgánica, aunque sí que están presentes la rabia y nostalgia por haber sido separada de lo único que conocía, y grita: “que quería ser como los demás niños. Que quería que cuando hablara en el colegio me entendieran” (69). Este es el modelo tradicional de asimilación encarnado por la escuela, la máquina cultural.

Pero la narradora sí que menciona los conflictos que el idioma genera en el seno familiar. Ella, ya desde la edad de ocho años, se convierte en “la depositaria de la cultura y el conocimiento” (49). El español de sus padres es peor que el suyo, esto desemboca en un cambio de papeles y responsabilidades y en una transformación de los roles paternofiliales: mientras la hija traduce cartas y rellena formularios legales y oficiales, los progenitores no pueden ayudarla con los deberes, no saben cómo se escriben las palabras ni cómo se conjugan los verbos.

En este caso es necesario e interesante mencionar los estudios citados por Usó Vicedo (2013: 150), que proponen que, para algunas personas, hablar una lengua extranjera con la pronunciación de un nativo puede suponer la negación de su identidad. Ante esta amenaza de peligro para su autoimagen,

⁵³ Daria Kovalenko se pregunta a que se refieren los migrantes cuando dicen casa: “¿A la casa que teníamos en el país en el que nacimos y que luego abandonamos? ¿A la casa a la que migramos y en la que crecemos? ¿A la casa que posteriormente nos alquilamos por nuestra cuenta?” (70).

inmigrantes como los padres de la protagonista se resisten, ya sea consciente o inconscientemente, al aprendizaje.

La adquisición del castellano se convierte para la narradora en parte de su identidad, en su camino hacia la asimilación en la cultura española. Esta adaptación lingüística se puede relacionar con la teoría evolucionista tradicional, y es que adecuar la forma de hablar al entorno para identificarse con este es la respuesta del instinto de supervivencia de adaptarse a los cambios en el medio (Zambrano Castro, 2009: 63). El idioma nuevo le permite pertenecer, o sentir que pertenece, al nuevo país, a acercarse a los autóctonos, pero a la vez la distancia de su identidad de nacimiento:

Tengo un mundo interior que discurre en dos lenguas paralelas completamente distintas que alterno dependiendo del momento. Mi entonación cuando hablo español es distinta que cuando hablo en ruso. La emoción de la voz, las curvas que dibujan los tonos de las vocales, hasta mi propio timbre, se vuelven diferentes. Es como si dentro de mí habitaran dos identidades, dos roles. El bilingüismo se convierte en un refugio y a la vez es una condena. [...] Me amarro a las palabras en castellano y me avergüenzo de las palabras que conozco en ruso. No logro hacerme amiga de otros niños inmigrantes rusos. [...] Durante toda mi época escolar mi mayor miedo es que me vean distinta a los demás así que solo hablo en español (50).

El intento de identificarse con el sector mayoritario, es decir, con la población autóctona y su idioma, es una necesidad para garantizar su autorreconocimiento y el reconocimiento de los otros. Esta necesidad ejerce tanta influencia sobre el sujeto que acaba discriminando y eliminando las diferencias, en este caso el ruso, para conformar una identidad mayor dentro del grupo castellanohablante (Zambrano Castro, 2009: 63-64). O, en palabras de Zimmerman (1991: 10), lleva a cabo un cambio cultural asimilativo para ser *reconocida* y ratificada por los demás, esos *demás* que le importan (Cruz, 2003: 115).

Pero esta asimilación se lleva a cabo a más niveles debido, precisamente, a la naturaleza social de la lengua. Un nuevo usuario de un idioma, mientras está aprendiendo a hablar y a pronunciar, también está

adoptando las conductas de la comunidad nativa y está comenzando a verse y sentirse de otra manera; es decir, está construyéndose un nuevo yo social y cultural (Usó Vicedo, 2013: 152). Pero la adaptación es un viaje sin meta, al menos no individual, ya que es un proceso ajeno al sujeto y precisa de la aceptación externa:

El que habita en tu nuevo territorio no es capaz de ver que su cultura es un traje a medida hecho de siglos de tradiciones. Es una educación adaptada a los hechos históricos vividos por su comunidad. Sin darse cuenta no te pide que rehagas ese traje para que te encaje, te exige que cambies tu cuerpo para adaptarte a esa indumentaria. No siempre puedes, no siempre quieres. La adaptación absoluta es una pérdida, una demanda demasiado grande cuando en el fondo sólo pides que te dejen tener Lugar y Cuerpo (Nieto, 2019: 18-19).

Ante la asimilación lingüística, social y cultural del inmigrante, los nativos adoptan una distancia social y tienen comportamientos de racismo por desconocimiento (y desinterés). Esta distancia social crea personas que toleran⁵⁴ al *otro* desde una posición de superioridad, le perdonan la vida, le permiten vivir con sus costumbres diferentes y bárbaras⁵⁵. La protagonista de *Desencajada* reflexiona al respecto a través de su protagonista Daria y la expareja de esta, Carlos: “no es un racista de manual, lo que ocurre es que la única ucraniana que conoce es la que viene a limpiarle el piso una vez por semana. Esa ucraniana podría ser mi madre. La distancia social que hay entre nosotros es en realidad un abismo” (46). Este fenómeno se relaciona con la categorización negativa de los grupos extranjeros (Zimmerman, 1991: 17): si

⁵⁴ Se trata de una tolerancia vertical, que se concede generosamente desde una posición (supuestamente) superior a aquellos que se considera que se encuentran abajo. Mientras la tolerancia sea la virtud ético-social de aguantar algo o a alguien desagradable o que genera malestar, no se podrá dar de una manera horizontal.

⁵⁵ No se puede no mencionar la etimología de la palabra *bárbaro*, que remite a la ausencia de habla, de *logos* y al balbuceo incomprensible de los pueblos extranjeros: “voz de origen onomatopéyico formada a partir del sonido *bar bar* (comparable a nuestro *bla, bla*, una sucesión de sonidos sin sentido)” (Orden Osuna, 2015: 65).

una cultura es extraña a la propia y se considera atrasada, su lugar en la escala social solamente puede ser inferior, y sus sujetos no son capaces de evolución cultural (Pajares, 2003: 143).

Daria Kovalenko explica la transformación que la migración produce en el modelo familiar y la equipara a la soledad y a la ausencia: "*después de la migración seguía teniendo siete años pero debía ir al colegio sola y volver del colegio sola y comer sola y hacer los deberes sola porque mi madre trabajaba empaquetando limones*" (27). La tecnología, en este caso un teléfono móvil, es el sustituto de la presencia de los padres.

A modo de cierre

Partiendo de la idea de que la propia experiencia genera conocimiento, me encuentro en la posición de remitirme a las mismas categorías de análisis utilizadas para estudiar la obra de Yakovenko para abordar mi propia experiencia como sujeto migrante. Desde esta posición e inspirándome en la autoetnografía, puedo afirmar que los relatos infantiles fijaron el idioma de mi infancia y del afecto. Más tarde, ese mismo idioma pasó a ser frontera, secreto e ideología. Con trece años mi lengua del afecto se desmoronó y quedó relegada para siempre a un segundo lugar. También para mí "la distancia se [hizo] carne" (Obligado, 2020: 48), y sufrí la misma admiración por el país receptor y la hostilidad hacia el país de origen.

Las novelas regalan a la lectora una suerte de viaje cognoscitivo en paisajes familiares o distintos al contexto de origen, pues tanto una inmigrante como una nativa puede leerlas y, en mayor o menor medida, sentirse atrapada e identificada con la búsqueda de la protagonista. Este viaje se puede convertir en un pretexto argumental para salvar las distancias geográficas y circunstanciales.

Las experiencias de Yakovenko y la ya mencionada Clara Obligado se diferencian porque la primera es una inmigrante económica, mientras que la segunda es una exiliada política. La autora ucraniana describe esta diferencia

en sus intentos por definir su situación: “no había ningún plan. No había ninguna épica en el acto de migrar. No éramos exiliados políticos. No huíamos de la guerra. No éramos una minoría religiosa perseguida. Nuestro heroísmo era querer llegar a fin de mes” (34).

Sin embargo, todas estas diferencias parecen unir más una vivencia que adquiere tintes universales en sus relatos. Para resumir, una reflexión de Yakovenko, “la migración también puede ser una enfermedad [...] la migración es un duelo. Pierdes la lengua. Pierdes la cultura. Tu identidad. Tus amigos y tu familia. Tu estatus e incluso sufres la pérdida de la tierra. Lloras los paisajes y el clima” (112); y otra de Obligado (2020: 77) sobre lo que supone la inmigración: “construir una casa lejos de casa, una fraternidad diferente, otra manera de percibir qué es lo próximo y qué lo lejano, un espacio en el que sobrevivir más libre y tranquila, por encima de las fronteras”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BLAS ARROYO, José Luis (1999). “Las actitudes hacia la variación intradialectal en la sociolingüística hispánica”, *Estudios filológicos*, 34, pp. 47-72.
- CASAS, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- CASAS, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- CRUSAT, Cristian (2020). *W.G. Sebald en el corazón de Europa*. Girona: WunderKammer.
- CRUZ, Manuel (2003). “¿Hay alguien ahí? (Sobre el derecho al reconocimiento)”. En Manuel Delgado (ed.), *Inmigración y cultura*. Barcelona: Centre de cultura contemporània de Barcelona.

- CUENCA, Maria Josep & HILFERTY, Joseph (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- DELGADO, Manuel (2003). "Anonimato y ciudadanía. Derecho a la indiferencia en contextos urbanos". En Manuel Delgado (ed.), *Inmigración y cultura*. Barcelona: Centre de cultura contemporània, pp. 9-22.
- GRANDE, Reyna [2002] (2020). *La distancia entre nosotros. Memorias de una niña emigrante*. Traducción de Julián Alejo Sosa. Barcelona: VR Europa.
- HUSSEIN, Basel Al-Sheikh (2012). "The Sapir-Whorf Hypothesis Today", *Theory and Practice in Language Study* vol. 2, n° 3, pp. 642-646.
- KOHAN, Silvia Adela (2016). *Autoficción: Escribe tu vida real o novelada*. Barcelona: Alba.
- MARCOS MARTÍN, Francisco A. (2005). "Cultura al margen: inmigración, lengua e identidad", en *Revista de Occidente* n° 287, s/n.
- MORÁBITO, Fabio (2014). *El idioma materno*. Madrid: Sexto piso.
- NIETO, Fede (2019). *Niño Anómalo*. Barcelona: Hurtado & Ortega.
- OBLIGADO, Clara (2020). *Una casa lejos de casa*. Valencia: Contrabando.
- ORDEN OSUNA, Fernando de la (2015). *300 historias de palabras. Cómo nacen y llegan hasta nosotros las palabras que usamos*. Barcelona: Espasa.
- PAJARES, Miguel (2003). "La cultura y la religión en la construcción social del inmigrante". En Manuel Delgado (ed.), *Inmigración y cultura*. Barcelona: Centre de cultura contemporània.
- TORO, Vera (2017). *"Soy simultáneo": el concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert.
- TUSON, Jesús (1994). *Introducción a la lingüística*. Columna: Barcelona.
- USÓ VICIEDO, Lidia (2013). "Pronunciación en lengua extranjera e identidad", *Cultura, lenguaje y representación*, XI, pp. 145-163.
- YAKOVENKO, Margaryta (2020). *Desencajada*. Barcelona: Caballo de Troya.
- ZAMBRANO CASTRO, Wilmer (2009). "La lengua: espejo de la identidad", *Revista investigación*, 18, pp. 63-65.

ZIMMERMAN, Klaus (1991). "Lengua, habla e identidad cultural", *Estudios de Lingüística Aplicada*, 14, pp. 7-18.

“NO HAY NADA MÁS PELIGROSO QUE UNA MUJER QUE BAILA”. AKELARRE (2020) Y SUS MIRADAS A LOS PROCESOS DE BRUJERÍA EN EL PAÍS VASCO

IRIS DE BENITO MESA
Universitat de València

Introducción. Una nueva película de brujas... ¿feminista?

De un tiempo a esta parte han visto la luz distintas producciones que recurren al ya manido tema de las brujas. Acaso la diferencia de algunas de ellas es que se desmarcan de una tradición que aborda la brujería como curiosidad o como fuente de historias fantásticas. Hablamos de producciones que recuperan a las brujas para aportar una perspectiva crítica, en términos feministas, poniendo en este caso el objetivo en los procesos de cazas de brujas en Europa en los siglos XVI y XVII. El alcance que en las últimas décadas han conseguido los movimientos feministas ha tenido cierto impacto en las producciones culturales más recientes, con resultados dispares. Este es un fenómeno que no se limita a las películas, series o novelas con temática de brujas, sino que tiene un carácter más general. Aun así, nos centraremos aquí en el campo más acotado de las primeras. Si existe un vínculo más específico entre la temática “brujeril” y los discursos feministas es una pregunta cuya respuesta excedería con creces los límites de este texto, y que quisiéramos retomar en futuros trabajos.

En este ensayo proponemos un análisis de la película *Akelarre* (2020), dirigida por Pablo Agüero, y guionizada tanto por él como por Katell Guillou. Desde su estreno, ha sido recibida como una propuesta crítica, de lo que dan testimonio algunos blogs y páginas web dedicadas al cine. “Si de algún modo tuviéramos que describir *Akelarre*, sería diciendo que es la lucha de un grupo de mujeres fuertes y valientes, contra la ignorancia del hombre”, remarca D. Jiménez en uno de ellos, y habla abiertamente de la “gran carga feminista” del film. El blog Espinof, por su parte, recoge una reseña que titula “‘Akelarre’, un arrebatador cuento feminista sobre las luces y las sombras de nuestro pasado”. K. Vega, quien la firma, habla de “una historia marcada por su contundente feminismo” y de “una película que no duda en aproximarse al presente a través de su política reivindicativa”. Y ya no solo desde la recepción, sino desde la propia producción, se insiste en leer la película en estos términos. En 2020 Alex Brendemühl, integrante del elenco que representa el personaje del juez Rostegui, concede una entrevista a *La Razón* en que alude en diferentes ocasiones al feminismo y recalca la vigencia que tiene la persecución a las brujas en la película en las sociedades actuales.

Tal y como confirma el propio director para RTVE, la película está a todas luces bien documentada, por cuanto se nutre de todo el imaginario compartido acerca del universo de las brujas. Y no solo de esto, sino también del proceder de los organismos inquisitoriales, de sus miedos, sus recursos y la visión que de las “brujas” tenían, tan detalladamente documentada en manuales como el *Malleus Maleficarum*, de Kramer y Sprenger, o el *Tratado de brujería vasca: descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios*, firmado por el juez Rosteguy de Lancre. Uno de los protagonistas, de hecho, es un correlato del propio De Lancre, cuyo nombre resuena con fuerza al hablar de los procesos de brujería en el País Vasco. Así pues, vemos en el film toda una serie de elementos que recogen la esencia de este episodio histórico. Las brujas acusadas, por supuesto, pero también la bruja anciana como iniciadora de las más jóvenes y que, frente a la belleza y el potencial de seducción de las segundas, produce repulsión y está alejada de

toda connotación sexual (Chollet, 2019: 154). Hallamos también la presencia de un idioma totalmente extraño y ajeno para los inquisidores, el euskera, que sirve como pretexto para justificar un eventual lenguaje demoníaco mediante el cual las brujas se comunicarían con el Demonio. Por supuesto, no faltan los interrogatorios y torturas, las insistentes alusiones al *sabbat* o *akelarre*, las transmutaciones de personas en animales o los alucinógenos. Resulta curioso, no obstante, que pese a que la película se llama *Akelarre*, este nombre no se mencione en ningún momento, y se aluda a él únicamente con el nombre de *sabbat*.

No termina aquí la lista de lugares comunes que nos remite al imaginario de las cazas de brujas, y no queremos dejar pasar por alto el papel de los niños y niñas. En los procesos de acusación, interrogatorio y sentencia de las brujas era habitual tener en consideración los testimonios de niños y niñas, quienes habitualmente formulaban o confirmaban las acusaciones. Su presencia fue una pieza clave para los inquisidores, pues pudieron servirse de la mentalidad infantil para favorecer la condena de estas mujeres y para alimentar la narrativa fantástica sobre la que se asentaban las acusaciones. Además, los niños y niñas eran lógicamente más susceptibles al terror que podía suponer la amenaza de una bruja con poderes malignos y por tanto más predispuestos a colaborar en su persecución.

En la película, este papel lo encarna sobre todo el personaje de Katalin. Desde el primer momento, es la niña la que mayor desconcierto muestra ante la situación que están viviendo. No acaba de comprender, parece, por qué le hacen tales preguntas y, es más, aunque no duda en tratar de proteger a sus amigas, no termina de tener claro si aquello de las misas y rituales satánicos es verdad o no (00:10:50; 00:22:20). Su lealtad está clara, pero también lo está su confusión ante lo que sucede. Muestra de ello es, por ejemplo, cuando cree que la aparición del juez en la celda en la que están retenidas es realmente la aparición del Demonio, y se lo cuenta preocupada a Ana (01:12:02).

La película sitúa los hechos en un contexto relativamente concreto: los lleva al País Vasco recién entrado el siglo XVII, momento de auge de los

procesos de brujería en esta zona. No conocemos con exactitud en qué aldea nos ubica, aunque no se trata de Zugarramurdi por razones obvias (no tiene costa). Con toda probabilidad, dados los personajes históricos que aparecen, Alonso de Salazar y Frías y el juez Pierre de Lancre, y la cronología de la historia, nos encontramos en la zona del País Vasco francés, en el área del Labort. Es este un contexto de carácter excepcional: la trama nos lleva a un pueblo de marineros y de pescadores, que trabajan por temporadas. Así, pasan largos periodos mar adentro, y el pueblo queda vacío de hombres, a excepción de los niños y ancianos. De ello resulta una comunidad regida por mujeres, de lo que se desprenden varias ideas: no solamente quedan al cargo de la gestión y la organización comunitarias; también quedan liberadas de las exigencias del matrimonio y viven más en un ambiente de hermandad que bajo la estructura de la familia tradicional⁵⁶. Sobre esta premisa, la comunidad o, más bien, las mujeres que se hacen cargo de ella, son leídas por los poderes institucionales como una amenaza a las estructuras sociales. Como sentencia el personaje del juez Rostegui de Lancre: “Si no las detenemos a tiempo, esas brujas perversas van a invertir el orden del universo” (01:00:14).

Es cierto, sin embargo, que la trama se construye en parte sobre la idea de que cuando lleguen los hombres llegará la salvación: en un sutil guiño a la *Odisea* de Homero, las mujeres tratan de entretener a los inquisidores con el fin de alargar la fecha definitiva, que será para ellas la de su ejecución. Si entre tanto llegasen los hombres del pueblo, quedarían salvadas. Este hecho, sin embargo, no neutraliza el potencial subversivo de esta comunidad de mujeres, puesto que finalmente son ellas quienes construyen su propia estrategia de supervivencia, y lo cierto es que aquella salvación nunca llega.

⁵⁶ Esta situación queda detallada en varios de los estudios que analizan el caso de Zugarramurdi, como el de Pilar Pedraza, quien expone qué visión tenía de ella Pierre de Lancre (2014: 130). También llama la atención sobre ello Caro Baroja en *Las brujas y su mundo* (1993: 204).

Una "guerra contra las mujeres". Estrategias y resistencias

Una vez expuestos, en rasgos generales, los elementos que sitúan la narrativa de la película ya no solo en los procesos históricos de cazas de brujas en el País Vasco, sino también en el imaginario compartido sobre cuál es el "mundo de las brujas", pasaremos a analizar algunos elementos concretos de la trama, que nos permitirán extraer de la propuesta su potencial crítico.

Al prestar atención a cómo se suceden los hechos, podemos observar que la narrativa se construye en torno a un juego de opuestos: una pugna que sitúa dos polos en una balanza, y una balanza que oscila constantemente y parece que no termina por decantarse. Hablaremos, en primer lugar, de una lucha de poderes. Estos dos poderes, siempre polarizados, quedan plasmados ante todo como un poder masculino y un poder femenino. Como es evidente, el poder masculino es hegemónico, y queda respaldado por la seguridad institucional, por la Iglesia, pero sobre todo por la ley. El poder de ellas, las acusadas, es en principio un poder defensivo, que se articula como estrategia de supervivencia ante el proceso de acusación. Poco a poco, sin embargo, irán ganando terreno y pasarán a la ofensiva. Y es que el desarrollo de los acontecimientos se vive como una intensa partida de ajedrez en la que los papeles ofensivo-defensivo se van intercambiando: ellas comienzan como acusadas; están encerradas, bajo custodia de las autoridades. Y sin embargo ponen en práctica varias estrategias que las colocan en un lugar de poder: comienzan a ser ellas quienes controlan la situación. De pronto, sin embargo, de nuevo son ellos quienes van un paso por delante, y así sucesivamente hasta el desenlace. No olvidemos, por supuesto, que no se trata de una batalla en igualdad de condiciones, sino que ellas parten de una notoria desventaja que las coloca prácticamente con un pie en la tumba. De este juego de poderes se desprende una intensa tensión que incide claramente en el ritmo del metraje y

que se refleja de forma clara en el trabajo actoral, como expondremos más adelante.

En definitiva, y como se anunciaba más arriba, esta lucha de poderes es ante todo una lucha entre hombres y mujeres o, más bien, una guerra de hombres contra las mujeres. Este concepto no nos es ajeno, y conecta con toda una genealogía de represión, tortura y asesinato de mujeres a lo largo y ancho del espacio y del tiempo. Nos conecta, como es evidente, con fenómenos que se siguen dando hoy en día y que, por tanto, no se reducen a un capítulo oscuro de la historia occidental. Silvia Federici actualiza el vasto estudio que lleva a cabo en *Calibán y la bruja* (2010) en el reciente libro *Bruixes, caça de bruixes i dones* (2018: 51), en el que da ejemplos precisos de la actualidad de fenómenos de este tipo. Esto no es casual. Como veníamos diciendo en la introducción, no son pocas las muestras de denuncia de los procesos de cazas de brujas como auténticos genocidios de mujeres. Trabajos como los de Silvia Federici nos muestran el importante papel que estos procesos tuvieron en la instauración del capitalismo, la cual necesitó de toda una serie de elementos disciplinadores que hicieran de las mujeres un engranaje clave en el funcionamiento de la maquinaria capitalista.

Esta “guerra contra las mujeres” (Federici, 2010: 159) de la que da cuenta la película es, desde el principio, explícita. Podemos verlo de forma clara en las escenas que muestran conversaciones entre los distintos hombres que se hacen cargo del proceso. De sus palabras se desprende ya no solo la certeza de que acabarán llevándolas a la hoguera, sino también desprecio y una cierta voluntad sádica de provocarles sufrimiento hasta entonces (00:29:38). En esta escena, está presente un personaje secundario que parece pasar desapercibido a los inquisidores, aunque ciertos planos de cámara nos avisan de la relevancia de su papel. Se trata de la anciana. En muchas historias de brujas, la protagonista es una bruja vieja con atributos asociados a lo desagradable, incluso a lo repulsivo. No es este el caso, como decíamos; esta es una historia de brujas jóvenes, atractivas y acaso seductoras. ¿Qué papel cumple entonces la anciana? Para los inquisidores, ninguno, poco más que el

de una sirvienta ignorante. Pero andan algo desacertados. La anciana anfitriona, la señora de Lara, calla, obedece, pero también escucha y sobre todo comprende lo que está sucediendo. Se nos muestra como una figura poseedora de un cierto saber que le ha otorgado la edad, de una visión clara e inteligente de los acontecimientos. No es así para ellos, para quien es invisible, y por ello hablan delante de ella de sus asuntos sin reparos. No obstante, será precisamente ella quien advierta a una de las acusadas: estos hombres actúan movidos por el miedo que les producen las mujeres que no les tienen miedo (01:02:28). Sin que Salazar pueda entenderla, le dice a Ana: "yo era como tú: joven, insolente y alocada. Pero lo pagué muy caro. Entonces, aprendí" (01:01:50). En la escena final acaba conectando de nuevo con ellas, de alguna forma asumiendo para sí misma también el rol de bruja; es en ese momento cuando podemos por fin ver en ella esos atributos físicos y esa estética de la vieja bruja iniciadora.

Hemos hablado, hasta el momento, de "guerra contra las mujeres", y de una lucha, un juego de poderes que se materializa en una cierta tensión. En lo que sigue, exploraremos en qué medida dicho juego de poderes, de poderes opuestos, no es acaso también una oposición de saberes, de dos visiones del mundo enfrentadas en una imposibilidad de entendimiento. Ya Michel Foucault, en su extensa obra, advierte de la conexión existente entre el saber y el poder, más aún en relación con la averiguación y la investigación. No olvidemos, por cierto, que la película nos hace testigos sobre todo de un proceso de búsqueda de "la verdad", al menos aparentemente, y mediado por el interrogatorio.

Dos saberes enfrentados

Si nos centramos en dicha oposición de saberes, en primer lugar nos encontramos con ese mundo rural representado por una pequeña aldea en el País Vasco. Podemos pensar ese mundo rural como un primer punto de distanciamiento para con las autoridades eclesiásticas, o institucionales. Salta a

la vista que lo hay al comparar al párroco del pueblo, el padre Cristóbal, que muestra diferencias significativas respecto al resto de religiosos que vienen de un "afuera" del pueblo. La película se encarga de hacernos testigos de cómo el padre Cristóbal se encuentra en una encrucijada: por una parte no puede desoír el mandato de sus superiores, mientras que por otra conoce las dinámicas y la realidad de su pueblo y sabe perfectamente que las detenidas son inocentes; manifiesta con impostura algunas arengas y comentarios con los que pretende ganarse la confianza de los otros (00:48:49), pero por otro lado se muestra cómplice con las acusadas y trata de ayudarlas en su sufrimiento. Un ejemplo de ello es la escena de la tortura de Ana, en que, en euskera, Cristóbal le explica a qué se refieren con la marca del Demonio y qué debe hacer para que la tortura termine lo antes posible (00:43:15). No es casual que sea uno de los que en mayor medida ejercen el rol de traductor del castellano al euskera y viceversa; ocupa un papel de mediador en la lucha de poderes.

Con todo, no se trata únicamente de la extrañeza que puede suscitar el microclima de una aldea rural a los inquisidores sino, más allá, de la alteridad que supone la cultura vasca. "No me explico por qué en este país de los vascos hay más brujería que en cualquier otro lugar del mundo" (00:28:15), recrimina el juez al padre Cristóbal, marcando la especificidad del territorio en que se encuentran.

El ejemplo más significativo de ello será el euskera, al que los inquisidores se refieren con abierto rechazo y desprecio⁵⁷ (00:43:25). De hecho, la gran distancia que hay entre el castellano y el euskera, que hace imposible siquiera un entendimiento intuitivo, también juega un papel específico en la lucha de poderes de la que hablábamos, y es una muestra clara de la mencionada conexión entre el saber y el poder. Así pues, la "lengua del Demonio" que tanto repudian los inquisidores, es precisamente la que sirve a las acusadas en sus estrategias de supervivencia. No solamente les permite

⁵⁷ Caro Baroja (1993: 200) hace referencia, al hablar de los procesos de brujería en el País Vasco y del personaje de De Lancre, a la barrera del idioma.

comunicarse en privado, sino que constituye de forma explícita una pieza clave del plan: el conjuro de invocación al Demonio. Las acusadas, desde su posición de desventaja, convierten sus escasos recursos en armas, y uno de ellos será el desconocimiento que los otros tienen de su lengua. Mientras ellas dicen “no queremos otro calor que el fuego de tus besos”, De Lancre escucha una clara invocación a Lucifer y este hecho forma parte del código de humor que se mantiene a lo largo de la película, que funciona como contrapunto dramático y del cual hablaremos más adelante.

En la órbita de estos dos saberes enfrentados hemos dibujado el perfil de las acusadas al hablar de la identidad vasca y del entorno rural, aunque cabría afinar algo más con otros elementos que se dejan ver también en la película. Sin duda, uno de ellos es un cierto saber empírico sobre el entorno natural que las envuelve, y que les sirve también de ayuda en su propósito. Vemos algunos ejemplos claros cuando las chicas recurren rápidamente, casi de forma instintiva, a vendajes hechos con emplastos de paja, cuando devuelven a una de sus compañeras a la celda después de torturarla. Otro de ellos es el conocimiento de los ciclos lunares, que les permite calcular cuánto tiempo les queda de margen para ejecutar su plan; conocen, de igual manera, cómo se comportan las mareas en función de la luna. Estos “saberes empíricos” están tradicionalmente relacionados con las brujas. Más allá de que estos elementos puedan estar o no tradicionalmente asociados al universo de “lo femenino”, si pensamos en la “bruja” como personaje histórico, en multitud de ocasiones nos remitiremos a curanderas o incluso parteras. Serían, en cierto modo, mujeres que ejercían en sus comunidades un rol que, en torno a los siglos XVI y XVII, estaba siendo monopolizado por la institución médica, a su vez controlada enteramente por hombres.

Algunas autoras que han revisado críticamente la historia de las cazas de brujas, generalmente en relación con la instauración del capitalismo, han aludido precisamente a esta operación. Silvia Federici, por ejemplo, afirma que “Históricamente, la bruja era la partera, la médica, la adivina o la hechicera del pueblo” (2010: 280), y que

Con la persecución de la curandera de pueblo, se expropió a las mujeres de un patrimonio de saber empírico, en relación con las hierbas y los remedios curativos, que habían acumulado y transmitido de generación en generación, una pérdida que allanó el camino para una nueva forma de cercamiento: el ascenso de la medicina profesional (Federici, 2010: 282).

Las conclusiones de Mona Chollet apuntan en la misma dirección:

La medicina parece haber sido el escenario principal en el que se ha librado la guerra de la ciencia moderna contra las mujeres. La medicina tal como la conocemos se ha construido sobre su eliminación física: las cazas de brujas tuvieron como primer objetivo a las sanadoras, como hemos visto antes. Apoyándose en la experiencia, las sanadoras eran mucho más competentes que los médicos oficiales, muchos de los cuales eran lamentables Diafoirus, pero aprovecharon igualmente la eliminación de aquella competencia "desleal", apropiándose de muchos de sus hallazgos. No obstante, desde el siglo XIII, es decir, mucho antes del inicio de las cazas de brujas, con la aparición de las escuelas de medicina en las universidades europeas, la profesión médica se había prohibido a las mujeres (2019: 193).

Esto nos conecta directamente con el "otro polo" del saber, el que se enfrenta a los saberes de ellas, las "brujas". Por la época en la que se ubica la historia, debemos atender al hecho de que las instituciones hegemónicas se encuentran en un proceso de cambio de paradigma. Por un lado, evidentemente, está presente la Iglesia con su imaginario y su moral. Por otro, no obstante, hallamos la creciente imposición de un paradigma epistemológico que va directamente ligado a la instauración del capitalismo, y que se ve de forma clara en la regulación de la institución médica y en la voluntad de despojar a las mujeres de su autoridad pública. El saber de los hombres que integran el tribunal se encuentra en esa encrucijada. Pensemos, por ejemplo, en el "método" pseudocientífico de la tortura como búsqueda de la marca del diablo, en el uso de artilugios específicos y en la búsqueda de pruebas "materiales" que demuestren la "brujería". Existe cierto relato compartido sobre la historia de las cazas de brujas según el cual las

atrocidades que envuelven este fenómeno serían propias de un mundo obsoleto, de una Edad Media oscurecida por la ignorancia y por los abusos de poder de la Iglesia. Según el mismo, la Ilustración habría llegado para remediar dicho mal a través de la razón, y habría dado fin a esta época oscura de la Historia.

Frente a este relato que estuvo tiempo atrás generalizado, encontramos las propuestas de las autoras que revisan los procesos de cazas de brujas en Europa bajo la óptica de la instauración del capitalismo, como ya hemos mencionado. Algunas de ellas son Silvia Federici (2010), Maria Mies (1999) y Starhawk (1997). A la luz de sus trabajos, podemos despojarnos de la visión anterior y repensar hasta qué punto las instituciones laicas no fueron aliadas en la desaparición de estas prácticas sino más bien cómplices o brazo ejecutor de las mismas. Hoy en día, ha quedado visto que algunos de los tribunales que actuaron con mayor dureza no fueron religiosos, y que incluso la iglesia en ocasiones actuaba como mediadora en favor de un ablandamiento de los castigos.

Antes de concluir este apartado sobre la lucha polarizada de poderes-saberes de la que la historia da cuenta, aludiremos a cómo se trabaja el humor en la película. Anunciábamos que funciona de forma eficaz como contrapunto dramático que aporta ritmo al metraje. Además de esto, no obstante, el juego tensional que se da entre el humor y el dramatismo es testigo también de las oscilaciones de esa batalla de poderes a la que aludíamos. De un lado tendríamos la visión cómica que los inquisidores ofrecen a las acusadas, a la anciana y en general a la gente del pueblo, que los ven ridículos en su búsqueda. Al fin y al cabo, ellos trabajan sobre la construcción de una fantasía delirante que no es. Lo realmente interesante del modo en que la película trabaja con el humor es precisamente cómo lo combina con el terror, y cómo esta combinación dramática se ve claramente reflejada en el trabajo actoral. Recogemos, entre los diversos ejemplos, dos de los más llamativos.

El primero de ellos se remite a una de las escenas de los primeros interrogatorios, justo después de que las acusadas decidan engañar a los

interrogadores contándoles un relato inventado que a ellas les resulta cómico. Con esa risa compartida, consiguen también ahuyentar el miedo. Una vez trazado el plan, la primera de las interrogadas es sacada de la celda entre gemidos impostados, ante la risa de sus compañeras. Ellas se asoman por la ventana divertidas, tratando de enterarse de lo que sucede. De pronto, los gemidos fingidos de la primera se convierten en gritos desgarradores, en aullidos de dolor: el plan ha fallado; ellos, a través de la brutalidad física, de nuevo han podido más. Las caras de sus compañeras, segundos antes sonrientes, se desencajan también en muecas de dolor; una de ellas comienza a gritar de rabia e indignación (00:39:36). La segunda de las escenas que nos muestra este contrapunto, más breve, nos sitúa en la cena que comparten los inquisidores, servida por la anciana a la que antes aludíamos. Escuchando sus batallitas, de pronto ella comienza a reír, divertida ante lo absurdo de sus palabras. Sin embargo, acaba la frase, y su cara refleja un rápido paso de la risa al espanto (00:32:19).

Como hemos podido ver, resulta difícil hacer una separación clara entre la lucha de poderes que escenifica la película, y la de saberes, puesto que ambas se interrelacionan y entrecruzan; no se entiende una sin la otra. Ambas nos sirven para comprender la problemática que encierra la historia y cómo la trama se desarrolla.

Un taller narrativo improvisado. Construir un relato del *sabbat*

En lo siguiente, pasaremos a observar la película desde otro ángulo, para focalizar la atención en un elemento que da sentido a la historia que se nos está contando. Este no es otro que la construcción de un relato, de una narrativa ficcional dentro de la propia historia; un gesto de hecho metaficcional que potencia el sentido crítico del film. Al manejar información ya no solo acerca de las cazas de brujas de los siglos XVI y XVII en Europa, sino acerca de las brujas en general y de su "universo", nos encontramos con una serie de esquemas que se repiten, de tópicos o lugares comunes a los que hemos

aludido en las primeras páginas. El tema puede estudiarse, sin duda, desde distintas ópticas, y esto es algo que vemos al manejar la amplia bibliografía disponible; podemos encontrar libros que atestiguan o documentan los procesos, otros de curiosidades sobre brujas, o bien los propios manuales de la época, algunos de los cuales hemos citado al inicio, que advierten de los peligros de las brujas y de cómo reconocerlas. A todos ellos se suman, como se ha dicho, aquellos que la crítica feminista ha aportado en las últimas décadas. Lo que trata de exponerse con esto es que hay diversas ópticas a través de las cuales nos podemos aproximar a la temática de las brujas, pero que al final siempre subyacen las mismas preguntas: esta autora, este autor, ¿cree realmente que las brujas existen? ¿A qué clase de sujeto se refiere cuando habla de ellas? ¿Da por hecho que la “magia” de la que se habla es real o pura construcción narrativa de los acusadores?

En este sentido, consideramos que la película trabaja de forma muy interesante con esas preguntas, acaso morbosas, que parecen no poder eludirse. Federici, por su parte, deja claro que no está interesada en responderlas, pues cree de alguna forma que no es necesaria ni pertinente para el objeto de su estudio. Volvamos a la película. Cuando se abre la ronda de interrogatorios, y las acusadas comienzan a intuir el final que las espera, deciden trazar un plan. Este pasa por dilatar, como hemos dicho, el tiempo de los interrogatorios hasta la próxima luna llena, cuando con toda probabilidad volverán los hombres al pueblo y podrán, en principio, salvarlas de la muerte. Ahora bien, ¿cómo conseguir esa dilatación temporal que podrá salvar su pellejo? Desde el principio, el acuerdo es claro: construirán una historia. Cada una de ellas les contará lo que quieren oír: historias de embrujos, de hechizos, de transmutaciones y de encuentros con Lucifer. Toda una narrativa creada a partir no de sus vivencias, sino de la imagen literaria que los manuales de brujas han diseminado acerca de ellas⁵⁸. ¿Qué fue antes, el huevo o la gallina?

⁵⁸ Adela Muñoz Páez (2022: 161) comenta, en relación con la construcción imaginaria del *sabbat*, que “Conforme los demonólogos fueron adquiriendo experiencia, el aquelarre se fue ritualizando y haciéndose cada vez más complejo; las acusadas fueron transformando sus

Los inquisidores, decíamos antes, buscan saber. Quieren conocer los entresijos del universo brujeil para justificar el castigo. O al menos esa es la premisa. ¿Qué ocurre realmente? Estos ya tienen una imagen preconcebida de cómo debe ser y comportarse una bruja, y las acusadas van a trabajar su relato sobre esas expectativas. Hablaremos, en adelante, de la historia de la protagonista, Ana, que es quien toma la delantera en el plan y en quien se acaba centrando este procedimiento. Cuando Ana está siendo interrogada, atendemos a una especie de "tanteo" por parte de ella. Dosifica la información, trabajando sobre los rumores que les han llegado acerca de cómo ellos las retratan y, con cuidado, tratando de no excederse en su inventiva, espera cautelosa hasta que el inquisidor proporciona nuevas dosis de información y ella puede seguir expandiendo el relato. Los ojos de él brillan con excitación: ella le está contando lo que él esperaba, y lo que es más, está amplificándolo con detalles morbosos. El interrogatorio funciona así como un espejo.

A partir del primer interrogatorio, Ana decide autoproclamarse bruja con la esperanza de conseguir ser la única condenada y salvar así a sus compañeras. Desde este momento, ese taller de creación narrativa del que hablamos se centrará en construir la historia del *sabbat*, es decir, del akelarre, lo que nos ofrece una clave de lectura del propio título. El inquisidor queda fascinado ante el relato del encuentro entre la acusada y Lucifer; su morbosidad le nubla el juicio y pica el anzuelo: quiere más y más de esa historia. Muerde tanto el anzuelo que, al responderle a la pregunta acerca de la apariencia física del Demonio, ella lo describe a él y él ni siquiera se da cuenta. Ha quedado, irónicamente, incluido en la ficción delirante de ese *sabbat*. Como él mismo anuncia en un momento dado, "a veces los espectadores se convierten en protagonistas. Protagonistas del horror" (00:31:55). Lo que quiso formular como amenaza se convierte en una sentencia profética que conecta con el desenlace.

confesiones de acuerdo a esta evolución"; esta afirmación es un ejemplo preciso del gesto al que nos referimos.

No contento con el relato, el juez pide una escenificación del *sabbat*; quiere más elementos documentales, recoger más pruebas. Comienzan, de hecho, a realizar grabados con escenas supuestamente típicas del ritual y preparan una escenificación. Esto nos remite a cuánto tiene el akelarre de representación, de escenificación. Alimentando más y más su fantasía, Ana propone la asistencia a un "verdadero" *sabbat*. Por supuesto, será todo lo verdadero que él desee creer, ya que para ellas es una representación cómica basada en un delirio que les es ajeno. Cuando ya está todo preparado, sin embargo, de nuevo cambia la inclinación de la balanza en la lucha de poderes, y él se da cuenta de que lo han estado engañando. Asiste igualmente al encuentro, que no es sino un número de ilusionismo con efectos especiales, con el fin de descubrirlos. Y entonces empieza la magia.

Desde su inicio, la escena final del *sabbat* nos sumerge en el desconcierto. Katalin empieza a contorsionarse al estilo de la niña del exorcista; ¿pero entonces son brujas de verdad? Ah, no, recordamos que en la celda hay una escena que nos muestra que simplemente la niña es bastante flexible y dada al contorsionismo. Rostegui come del hongo que le da Ana y comienza el trance. La música suena, cada vez más acelerada, y se desatan los gritos; las caras se desencajan de locura. La cámara se mueve al son del delirio, y las imágenes se vuelven borrosas y confusas. ¿Hemos comido también del hongo? Si todo es mentira, ¿qué sentido tiene que la anciana, al verlas, se quite la cofia y, descubriendo su larga melena blanca, se una a ellas? Llegado el momento del *sabbat*, la escena funciona de forma que hace que nos situemos dentro, allá en el prado, contemplando el ritual. Nos invita a pensar desde qué óptica hemos estado mirando la película, y si acaso no buscábamos, al igual que los inquisidores, una explicación morbosa. En síntesis, toda la escena trabaja en el plano de la confusión y consigue meternos en el trance. Pretende, de algún modo, interpelar al espectador, preguntarle: "¿qué era lo que esperabas de todo esto?".

Sobre este planteamiento, cobra mayor sentido la escena final, un desenlace abierto que puede parecer, *a priori*, desconcertante. Cuando el juez

queda prácticamente engullido por el akelarre, al que se entrega de forma casi devota, comienza la persecución. Acorraladas, las chicas llegan al borde de un acantilado⁵⁹. Miran al cielo, la luna está llena, pero no hay nadie allí para socorrerlas. ¿Qué hacer? De pronto, lo tienen claro: van a volar. Y de nuevo aquí salta la pregunta: ¿cómo que a volar? ¿pero no era mentira lo de que eran brujas? La cámara se desplaza a los persecutores, que ponen caras de asombro y, cuando vuelve de nuevo a donde estaban ellas, las chicas han desaparecido. No se oyen golpes, ni gritos, ni un impacto en el mar, nada que justifique la hipótesis de que se han suicidado. ¿Es que conocían tan bien el terreno que han conseguido escapar de forma ingeniosa, poniéndole el broche de oro al número de ilusionismo? ¿O es que *al final sí que eran brujas*? Lo que nos está diciendo la película es que esa pregunta no tiene respuesta pero que, además, y como apuntaba Federici (2010: 200), tal vez no sea la pregunta pertinente.

Reflexiones finales

Por cómo se construye narrativamente, en términos de oposición y de lucha, *Akelarre* perfila de manera acertada y detallada el conflicto ante el que nos encontramos, y lo hace con una profusión de detalles y referencias que nos permiten avistar todo lo que hay detrás de las acusaciones de brujería. La forma en que se construyen los personajes de Rostegui y de Salazar, en contraste con los personajes de ellas, conducen sin duda a posicionar al público en el lugar de ellas. Y, aun así, no deja de ser una narrativa polifónica, que da cabida a esos dos discursos opuestos, ambos representados de forma compleja. No limitándonos al guion, el montaje escénico, la iluminación y los juegos de cámara colaboran de forma armónica a cuestionar desde distintos ángulos la identidad de la bruja. Este cuestionamiento, como hemos visto, es

⁵⁹ Se trata de una imagen potente, pues dialoga con el imaginario "brujeril" hispánico. La escena es muy similar al desenlace de la leyenda de la "tía Casca", que G.A. Bécquer relata en la carta en las *Cartas desde mi celda*.

central en la propuesta, y nos lleva directamente a plantearnos si todo un episodio de la historia no ha sido sustentado en un delirio misógino.

¿Es *Akelarre* una película “feminista”? Una pregunta demasiado amplia, tal vez. Como decíamos en la introducción, desde la producción, así como desde algunos medios, se han aventurado a confirmar que sí, y la lectura que ha hecho la recepción está en la misma línea. Ahora bien, ¿qué significa esto? Como mínimo, que la película se ha concebido con cierta intención reivindicativa y que lo ha hecho con eficacia. Como hemos visto en el análisis, el film sí incluye una visión crítica de las cazas de brujas; permite repensar el fenómeno en términos similares a los que emplean algunas investigadoras feministas. Aun así, tal vez deberíamos cuestionarnos desde qué lugar y con qué fines se concede abiertamente a una película la etiqueta de “feminista”. Con todo, podemos decir que la conexión entre todo aquello asociado a las brujas y ciertos discursos feministas es, a día de hoy, cada vez más palpable. Películas como *Akelarre* acaso contribuyen a reafirmar aquello de “somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar”.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Pablo (2020). *Akelarre*. Sorgin Films, Tita Productions, Kowalski Films, Lamia Producciones, La Fidèle Production.
- CARO BAROJA, Julio (1993). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- CHOLLET, Mona (2019). *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Penguin Random House.
- JIMÉNEZ, D. (2021). “Crítica de ‘Akelarre’ de Pablo Agüero: final explicado”. *Historiadelcine.es* <https://historiadelcine.es/criticas-cine/akelarre-2020/> [Última consulta el 24 de diciembre de 2021]
- MIES, Maria (1999). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. Londres: Zed Books Ltd.

- MOLEÓN, María (2021). "Alex Brendemühl se transforma en el inquisidor que quemaba brujas más temido del País Vasco". *La Razón*. <https://www.larazon.es/cultura/20200929/r52s6zbi4necbhxekjhnr4ijq.html> [Última consulta el 24 de diciembre de 2021]
- MUÑOZ PÁEZ, Adela (2022). *Brujas. La locura de Europa en la Edad Moderna*. Barcelona: Penguin Random House.
- FEDERICI, Silvia (2018). *Bruixes, caça de bruixes i dones*. Traducción de Marta Pera Cucurell. Barcelona: Tigre de Paper.
- FEDERICI, Silvia [2004] (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños.
- PEDRAZA, Pilar (2014). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.
- RAMÓN, Esteban (2020). "'Akelarre': el empoderamiento y rebeldía de las 'brujas vascas' de siglo XVII". *RTVE*. <https://www.rtve.es/noticias/20200919/akelarre-pelicula-san-sebastian/2042565.shtml> [Última consulta el 24 de diciembre de 2021].
- STARHAWK (1997). *Dreaming the dark*. Boston: Beacon Press.
- VEGA, Kiko (2020). "'Akelarre', un arrebatador cuento feminista sobre las luces y las sombras de nuestro pasado". *Espinof*. <https://www.espinof.com/criticas/akelarre-arrebatador-cuento-feminista-luces-sombras-nuestro-pasado> [Última consulta el 24 de diciembre de 2021].

**ANDROGINIA, TRAVESTISMO LINGÜÍSTICO Y
METAMORFOSIS. UNA PROPUESTA TEÓRICA PARA ANALIZAR
LAS IDENTIDADES “OTRAS” EN LA LITERATURA HISPÁNICA
DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX**

ALEXANDRA RODRÍGUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

Las producciones literarias y culturales dan cuenta de identidades complejas que los movimientos sociales no han conseguido traducir en sujetos políticos. En tanto que relatos de ficción, estas producciones pueden explorar de manera tentativa las consecuencias epistemológicas y políticas que tienen las identidades no hegemónicas. En este trabajo se proponen los ejes teóricos para abordar un corpus de literatura hispánica producida desde mediados del siglo XX en el que se despliegan identidades “otras” o abyectas. No solo se pretenden abordar desde la crítica literaria, también en su intersección con la transformación política. Partiendo del concepto de androginia y a través de las teorías narrativas feministas propuestas en Francia a partir de los años setenta del siglo pasado, en este trabajo se exploran las tres grandes estrategias que pueden servir como punto de partida para el análisis del corpus propuesto.

Introducción

La representación de otros cuerpos e identidades, en especial la de aquellos cuerpos e identidades que no son estables, sino que pueden transformarse, que transgreden la norma o que están en transformación, tiene un gran potencial político a la hora de imaginar y construir nuevos sujetos de derechos. El cuerpo andrógino encarna la multiplicidad identitaria, de ahí su potencial para imaginar en él categorías que superen el binarismo hombre/mujer, bueno/malo, luz/tinieblas. A partir de esta idea, Virginia Woolf propone una escritura que parta también de la mente andrógina para transgredir el canon literario construido en torno al hombre como sujeto universal. De este modo se vincula el potencial político de las representaciones de identidades inestables con el canon literario que se ha construido históricamente sobre una voz eminentemente masculina. Lo andrógino sirve, por tanto, para imaginar nuevas voces que no partan únicamente de la experiencia masculina. En este sentido, la crítica feminista narrativa ha teorizado sobre las diferentes formas en las que puede narrarse "lo femenino" o la experiencia de las mujeres.

Autoras como Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray indagaron a través de sus investigaciones en esta búsqueda de la voz de las mujeres en la literatura, pero también sobre su lugar en los discursos hegemónicos, es decir, en la producción del conocimiento. Este trabajo busca dar un paso más y crear un marco teórico desde el cuál abordar la narración de identidades que no sean necesariamente masculinas o femeninas, sino que puedan transitar, ser inestables, transformarse. La ficción sirve también para ensayar estas formas de representación que no son el horizonte político pero que pueden ofrecernos pistas sobre qué caminos tomar.

La historia de Catalina de Erauso, la llamada "Monja Alférez", es una de las primeras representaciones de la ambigüedad de género que encontramos en la literatura hispánica. Nacida en 1585, Catalina de Erauso narra en sus memorias la forma en que transitó entre el género masculino y femenino a lo largo de su vida. Ya en el siglo XX, las representaciones literarias de la

androginia y la fluidez de género son cada vez más numerosas. *La obscena señora D* (1982), primera incursión literaria de Hilda Hilst, constituye una forma de apropiación de la subjetividad masculina por parte de la autora, una forma de travestismo que permite indagar sobre la alteridad y la hegemonía, transitar entre una identidad y otra como si de una máscara se tratara. Otras autoras como Camila Sosa Villada (*Las malas*, 2019) o Pedro Lemebel (*Tengo miedo torero*, 2001) dan un paso más en esta idea del travestismo lingüístico y representan personajes que están en tránsito, transexuales, homosexuales y otros sujetos traídos desde los márgenes; sus representaciones no se limitan a mostrar la alteridad, sino que innovan a través de sus estrategias literarias y ayudan a imaginar un canon que no es masculino ni femenino. Marosa di Giorgio (*Misa de amor*, 2021, volumen que reúne los cuatro libros de relatos eróticos de la autora) prueba otra estrategia y entabla una conversación con el realismo mágico y construye desde ahí un erotismo basado en la idea de metamorfosis de una forma diferente a como lo hace Clarice Lispector en *La pasión según G. H.* (1964) donde la protagonista va descomponiendo su subjetividad en una suerte de metamorfosis a través de la cual deviene insecto, pero también animal o incluso mineral. En otros casos, como en *Las otras. Antología de mujeres artificiales* (2016), se busca la representación de la alteridad mediante la ciencia ficción y la idea de ciborg o cuerpo mecanizado y los vínculos con la tecnología.

Este trabajo busca construir un marco teórico que permita analizar las estrategias a través de las cuales se pueden construir sujetos en devenir, ordenarlas y entender qué rasgos tienen los cuerpos e identidades que están en transformación y que son por lo tanto inestables a ojos de las categorías predominantes.

Lo andrógino

El cuerpo andrógino –combinación de las voces griegas *andrós* que significa varón y *giné*, mujer– ha ido adquiriendo diferentes formas en sus

representaciones artísticas, literarias y filosóficas. En *El Banquete* de Platón, Aristófanes lo describe como una figura esférica compuesta por dos cuerpos, uno de sexo femenino y otro masculino. Los andróginos –continúa el autor– convivían en el mundo con hombres y mujeres, tenían un gran poder y desafiaban a los dioses. Como castigo Zeus mandó cortarles por la mitad. Esta historia atribuida a Aristófanes construye la narrativa romántica de los cuerpos partidos por la mitad, pero también coloca en el relato un cuerpo que combina atributos masculinos y femeninos, “lo masculino era en un principio descendiente del sol, lo femenino de la tierra, y lo que participaba de ambos de la luna, porque también la luna participa de lo uno y de lo otro” (Platón, [380 a. C.] 2012: 81), que participa de ambos. Esta descripción poco tiene que ver con las representaciones más recientes del cuerpo andrógino presentadas por la industria de la moda como un cuerpo asexuado.

A lo largo de la historia se ha recurrido al mito del andrógino desde diferentes ópticas: en la cultura romana y en la Edad Media representaba el ideal de belleza, mientras que en el Romanticismo adquiere una connotación más metafísica o espiritual, pierde sus atributos sexuales (Stratan, 2015: 388-390). A finales del siglo XIX, Joséphin Péledan publica un breve *Himno al Andrógino* (compilado en libro en 1910) en el que expone cómo el monumento más antiguo conocido es una figura humana andrógina, “una figura con cabeza de hombre, pechos de mujer y cuerpo de león. «Pensamiento, pasión e instinto»” (Péledan, [1910] 2019: 18). Se trata de una escultura egipcia que, como en el mito de Aristófanes, muestra que el origen de “lo andrógino” posee cierto erotismo, cierta sexualidad que se construye sobre la imagen de un “cuerpo otro”, diferente. Un erotismo del que ha sido despojado en la construcción de una sexualidad binaria.

La obra de Péledan sigue la estela de una recuperación del mito del andrógino en el siglo XIX. Autores como Théophile Gautier, Honoré de Balzac, George Sand, Lord Byron o Novalis recurrieron a él en sus obras y Virginia Woolf lo utilizó para describir lo que denominó como “la mente andrógina”.

La mente andrógina de Virginia Woolf

En *Una habitación propia* (1929), Virginia Woolf recoge la idea de Taylor Coleridge de que hay que superar el binomio masculino/femenino para alcanzar una inteligencia que no se vea limitada por estas categorías. Para Woolf existiría un estado ideal, "la mente andrógina", la colaboración entre los dos sexos para superar la lucha entre dos formas de hacer e interpretar el mundo que se consideraban antagónicas (Stratan, 2015: 390). Para Woolf ([1929] 2003) en todas las personas conviven ambas visiones o esencias, se trataría de armonizarlas, propone que quizás es necesaria una combinación de la mente femenina y la masculina para escribir literatura. Tal y como expone Stratan (2015: 390), Woolf marca el camino para alcanzar la mente andrógina. En primer lugar, será necesario alcanzar la libertad de la mujer, es decir, para crear en libertad una mujer necesita su propio dinero y *una habitación propia*. La independencia económica crea las condiciones en las que las mujeres podrán buscar su voz. El segundo paso será crear una nueva tradición literaria. Woolf considera que, dado que el canon literario se ha construido a partir de la escritura masculina, las mujeres necesitan crear su propia tradición, una tradición y un canon femenino. De este modo la autora propone partir de unas condiciones de igualdad para llegar a la última fase de su propuesta: la cooperación de ambas tradiciones, el desarrollo de la mente andrógina.

¿Desde dónde narrar lo otro?

La crítica narrativa feminista ha realizado aportaciones importantes en lo que se refiere a la transgresión del binarismo y la representación de las mujeres en la literatura, el arte o el cine. A principios del siglo XX, Virginia Woolf había propuesto iniciar una forma de escritura que conectara con la subjetividad de las mujeres para equilibrar el canon literario. Ya en los años setenta muchas autoras toman esta idea y la desarrollan en lo que acabó por denominarse la escritura de la diferencia. En Francia se desarrolla una corriente de

pensamiento que busca una nueva forma de construir el discurso y el conocimiento a partir de la experiencia de "lo femenino", una forma de producir muy vinculada al deseo de "decirse a sí mismas".

Hélène Cixous

Cixous critica en su obra la construcción de la realidad en base a categorías binarias y denuncia "el lugar devaluado de la mujer en las oposiciones binarias que gobiernan el pensamiento de Occidente" (Guerra, 2007: 44) que se construye como lo "otro", en oposición a lo masculino. La autora destaca además que esta oposición vincula al hombre con la cultura y por tanto con la escritura, y a la mujer la asocia con la naturaleza. Mientras que el hombre lo es todo, la mujer está "en la sombra que él proyecta" (Cixous, [1979] 1995: 20). Cixous habla de la escritura femenina desde el concepto de la *jouissance* (regocijo), concepto que abarca "desde el disfrutar de una posesión legal o social al placer en sí y el orgasmo sexual" (Guerra, 2007: 47). La *jouissance* es para Cixous un tipo de placer que disipa o fracciona la identidad, que es fluido y que se contrapone a la idea de pulsión sexual masculina. La escritura femenina, que no limitada a las mujeres, es una escritura que parte del cuerpo, pero "no en el entramado devaluador creado por el falogocentrismo en oposición a la mente y lo intelectual, sino como lo anterior al nombre y el orden simbólico" (Guerra, 2007: 47), como algo que libera. Las propuestas de Cixous sentaron la base de una gran parte de las críticas feministas posteriores y supusieron una legitimación del cuerpo femenino como punto de partida para entender y narrar la subjetividad fuera de las categorías binarias creadas por la cultura patriarcal.

Luce Irigaray

En su tesis *El espejo y la otra mujer*, Irigaray formula una crítica a Freud que le vale la expulsión de la academia. En ella expone que la consecuencia de

nombrar solo "lo masculino" es la construcción de "lo femenino" en oposición, en negativo, desde la periferia. Su propuesta teórica tiene el objetivo de repensar y deconstruir el discurso filosófico imperante "para desvelar los mecanismos y estrategias que le han dado cohesión" (Guerra, 2007: 61). Irigaray parte de la idea de que la filosofía se ha basado en el sujeto masculino que se representa exclusivamente a sí mismo y en este proceso borra todo lo que le es ajeno. A partir de la lectura de la obra de Freud afirma que la mujer no está definida como sujeto más que como "sinónimo de ausencia y negatividad" (Guerra, 2007: 62). Estas construcciones impiden que las mujeres puedan representarse o sentirse representadas, las mujeres acceden a un lenguaje que solo representa a los hombres:

Irigaray, por consiguiente, postula una distribución simbólica en la cual la naturaleza y todos los otros elementos atribuidos a la mujer por un imaginario falocéntrico que la ha hecho depositaria de lo devaluado, sean inscritos y legitimados. De esta manera, la *mujer otra* adquirirá también una identidad legítima a la vez que los hombres son expuestos a otras operaciones simbólicas, a un imaginario alternativo que indudablemente hará de ellos también un *hombre otro* (Guerra, 2007: 69).

Irigaray se pregunta qué atributos tendría un imaginario femenino que no se hubiera construido en oposición. Para este proceso propone la idea de la "mujer otra". Cuando habla de la "mujer otra", se refiere a un despliegue discursivo que inserte a las mujeres en la cultura. La "escritura de las mujeres" se presenta en Irigaray como una forma de explorar el lenguaje en la que se privilegia el tacto frente a la mirada, lo fluido frente a lo establecido.

Julia Kristeva

Como Hélène Cixous, Julia Kristeva recurre también al cuerpo, en su caso al cuerpo materno, para tratar de discernir si existe algo así como una escritura femenina. Para Kristeva el lenguaje "posee una materialidad corporal" (Guerra, 2007: 53) que precede a lo simbólico, es decir, a la diferenciación entre lo

femenino y lo masculino. Para la autora esta materialidad del lenguaje está relacionada con el espacio materno, mientras que la mujer es lo negativo, aquello que no puede ser representado, la mujer embarazada y lo materno se inscriben en un lugar otro y “experimenta una jouissance que posee también un carácter desestabilizador” (Guerra 2007: 55), lo que se consideraba alteridad se convierte a través de este proceso en un matiz y la tensión se deshace. La mujer-madre construida por Kristeva desestabiliza la identidad, desafía el orden simbólico y en esa dualidad prelingüística borra los límites entre lo femenino y lo masculino.

Estrategias de representación

En cuanto a las estrategias de representación, se han elegido, a partir de las obras mencionadas en la introducción, tres formas de agrupar y definir las representaciones de las identidades “otras”: el travestismo lingüístico, la metamorfosis y la construcción de cuerpos mecánicos o ciborgs. La literatura y la producción teórica se han desarrollado de forma paralela con respecto a esta cuestión. A continuación, se pretende recoger algunas de las aportaciones con el fin de facilitar la creación de nuevas categorías analíticas que permitan seguir indagando en esta cuestión.

Travestismo lingüístico

Siguiendo a Kulawik (2001), el “travestismo lingüístico” se compone de una serie de estrategias narrativas que desestabilizan y transfiguran el sentido de las obras en términos de normatividad. El rasgo principal que lo define es la exuberancia neobarroca. Una forma de desmesura y sobreabundancia en términos de uso de formas lingüísticas y figuras literarias. Como elemento de enmascaramiento y dispersión del sentido estable, opera en la superficie textual (texto impreso). Este efecto se logra mediante tres operaciones estilísticas: el artificio, la parodia y el erotismo. El artificio es una forma de

desarticulación de la lengua, provoca extrañamiento. La parodia narra los eventos de la historia desde una óptica de humor. El erotismo se muestra a través de un alto grado de artificio de los referentes culturales, intertextuales y la transformación de los paisajes.

Siguiendo a Marjorie Garber (1993), el travestismo es volver las fronteras genéticas permeables, es decir, subvertir el orden binario de hombre/mujer para, así, convertirlo en una "categoría en crisis". Lo travesti aparece vinculado a "lo tercero" igual que pasaba en lo andrógino. Como el travestismo, la androginia es una de las formas más populares de disfraz y "una de las manifestaciones más antiguas del deseo" (De Diego, [1992] 2018: 33).

Es importante diferenciar entre imitación y metamorfosis (Canetti, [1960] 2018). El travestismo lingüístico y la androginia pueden considerarse formas de imitación en la medida en que se quedan en las apariencias como si se tratara de un disfraz, sin embargo, la imitación puede también ir más allá, ser transformadora. Hablamos de metamorfosis cuando el disfraz viene acompañado de una asimilación de características del "otro"; la metamorfosis implica "transgredir y ser transgredido" (De Diego, [1992] 2018: 25).

Metamorfosis

Tal y como afirma De Diego, la metamorfosis es "una de las obsesiones recurrentes del ser humano y a menudo representa, de forma patente y brutal, el deseo implícito de subvertir lo establecido" ([1992] 2018: 22). Conlleva, como se apunta en el apartado anterior, una transgresión no solo del cuerpo o el aspecto, también de la identidad. Braidotti ([2002] 2005) define metamorfosis a partir del concepto de Gilles Deleuze "devenir", un concepto central tanto en la obra de Deleuze como en la de Irigaray. A partir de la idea de devenir surgen alianzas entre las inquietudes feministas y la filosofía. Tal y como propone Deleuze, el devenir puede servir para repensar y transgredir las categorías binarias. Virginia Woolf ya había propuesto la búsqueda de una escritura femenina para alcanzar una mente andrógina que pudiera desafiar el

canon literario. Después, teóricas como Cixous, Kristeva e Irigaray han desarrollado las características que tendría esa escritura femenina. Ahora, Braidotti parte de la diferencia sexual para explicar cómo se ha reelaborado el sujeto del feminismo como “un sujeto en construcción, mutante, lo otro de lo Otro, un sujeto encarnado posmujer transmutado de una morfología femenina que ha experimentado una metamorfosis esencial” ([2002] 2005: 26). Según la autora, el potencial de pensar la diferencia y el devenir no solo repercutirá en las representaciones o el lenguaje, sino en “la propia estructura de la subjetividad de las relaciones sociales y del imaginario social sobre el que se sostiene” (Braidotti, [2002] 2005: 29).

La metamorfosis que plantea Braidotti desestabiliza la construcción de los sujetos y se da tanto en relación con lo animal, como en relación con lo tecnológico, pero puede aplicarse a todas las formas en las que la literatura pueda representar esta idea. En todos los casos la cuestión de devenir está vinculada con el desafío de comprender lo que es híbrido, aquello que ha sido relegado por la ciencia a una anomalía e incluso a una patología, una desviación ante la cual se debe intervenir para corregirla.

Lo poshumano: ciborgs y máquinas

Siguiendo con Braidotti, lo híbrido en términos tecnológicos se ha representado a través de la cultura popular como algo monstruoso, en parte porque supone un “desdibujamiento de las distinciones categóricas o de las fronteras constitutivas” ([2002] 2005: 263) de los sujetos. Es decir, porque supone un conflicto ontológico, desafía la forma en la que se construyen las diferentes categorías y por lo tanto se rechaza desde el pensamiento cartesiano. La figura del ciborg encarna también esta forma de hibridez.

Braidotti conversa con la obra de Donna Haraway, ambas autoras dialogan con aquello que puede entenderse como poshumano. Haraway indaga en su obra en las contradicciones y las relaciones que surgen entre aquello que consideramos humano y lo que consideramos no humano. En esta

búsqueda llega al concepto de ciborg entendido como una integración del hombre y la máquina. Para la autora, el ciborg trae la posibilidad de analizar otras subjetividades. Tal y como ocurre con las representaciones que se han expuesto en apartados anteriores, el ciborg es lo abyecto, lo otro,

el ciborg es una criatura en un mundo postgenérico. No tiene conexión con la bisexualidad, ni con la simbiosis preedipica, ni con el trabajo no alienado u otras seducciones propias de la integridad orgánica mediante una apropiación final de todos los poderes de las partes en favor de una unidad superior (Haraway, [1983] 2020: 76).

El ciborg, al contrario del monstruo, está desvinculado de la idea de una vuelta a la unidad; no contiene el anhelo de familia, ni la dicotomía entre lo público y lo privado. El ciborg permite pensar un sujeto fuera de las categorías binarias y por eso tiene un potencial transformador. La ciencia ficción ha servido en gran medida para poder explicar lo otro en términos que superaran las categorías que conocemos, el ciborg forma parte de este tipo de construcciones.

Propuesta metodológica

En primer lugar, se ha revisado y seleccionado un corpus literario compuesto por: *La pasión según G.H* de Clarice Lispector, *La obscena Señora D* de Hilda Hilst, *Misa de amor* de Marosa di Giorgio, *Las malas* de Camila Sosa Villada, *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel, *Las otras. Antología de mujeres artificiales y Poesía Masculina* (2021) de Luna Miguel.

Las obras seleccionadas comparten la característica de estar protagonizadas por personajes abyectos o que encarnan diferentes formas de identidades "otras". Para el análisis del corpus se propone: (1) identificar los diferentes personajes principales de cada obra; (2) identificar sus deseos, objetivos y estrategias; (3) identificar, clasificar y analizar las estrategias narrativas de constitución de su alteridad; (4) discernir si las estrategias corresponden a una de las categorías propuestas (travestismo, metamorfosis y

poshumanismo) o por el contrario, combinan varias; y (5) identificar y extraer las estrategias utilizadas no contempladas en la propuesta teórica y sistematizarlas.

Para identificar y extraer las estrategias utilizadas en las obras analizadas se ha procedido a sistematizar los elementos propios de cada una de las categorías propuestas: travestismo lingüístico, metamorfosis y poshumanismo. El travestismo lingüístico se caracteriza por la desmesura y sobreabundancia en el uso de formas lingüísticas y figuras literarias. Otro de los elementos es el artificio que consiste en utilizar estrategias que desarticulen el lenguaje para provocar extrañamiento. Recurre también a la parodia para narrar los eventos de la historia desde una óptica de humor y, por último, al erotismo. La estrategia de la metamorfosis consiste en mostrar una transformación física e identitaria evidente de los personajes. Conlleva un cambio de estado y narra procesos vinculados al devenir, a los cuerpos en estado de cambio. Por último, el poshumanismo recurre también a la transformación del cuerpo como estrategia para narrar lo "otro", sin embargo, estos cambios se producen a través de objetos externos como prótesis. Los personajes pueden compartir rasgos con las máquinas además de mantener sus características propiamente humanas.

Estas categorías, extraídas del marco teórico, permiten un acercamiento a la representación de las identidades disidentes, abyectas, "otras" en la literatura hispánica contemporánea. Tal y como se ve en la propuesta teórica, la mayoría de los trabajos realizados en esta línea han consistido en analizar obras anglosajonas o francesas dejando las producciones hispanas fuera de los corpus. Las obras seleccionadas para un análisis posterior contienen elementos que apuntan hacia representaciones transformadoras de las identidades más allá de las categorías propuestas, por lo que aportarán no solo una incursión en las obras hispánicas, también nuevos enfoques de análisis.

Conclusiones

En este trabajo se han lanzado algunas de las líneas de fuga que nos permitirán analizar las estrategias que utiliza la narrativa para construir personajes que transgreden las identidades socialmente construidas y entendidas como inmutables. Tal y como se ha desarrollado, la idea de androginia tiene una gran capacidad para definir un amplio espectro de posibilidades narrativas que pueden traducirse al menos en tres grandes grupos de estrategias. Por un lado, la estrategia más superficial es la del travestismo lingüístico que, entendida de manera amplia, es cualquier forma de disfraz utilizado en la narración. Los otros dos grupos bucean más profundo, la metamorfosis ofrece un amplio espectro de posibilidades a través de las cuales imaginar identidades "otras", independientemente de cuál sea el objetivo final de la metamorfosis. Las diferentes formas en las que se genera nos darán pistas sobre cómo se producen las transformaciones. Por último, la transformación de los cuerpos a través de la tecnología y la mecánica pone en cuestión la propia definición de ser humano y permite imaginar otros cuerpos fuera del binarismo.

Este trabajo teórico se propone como base para el desarrollo de análisis de personajes literarios con el fin de ampliar las definiciones de las categorías propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

BRAIDOTTI, Rosi [2002] (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción Ana Varela Mateos. Madrid: Ediciones Akal.

CANETTI, Elias [1960] (2018). *Masa y poder*. Traducción Horst Vorgel. Madrid: Alianza Editorial.

CIXOUS, Hélène [1979] (1995). *La risa de Medusa*. Traducción Ana M^a Moix. Barcelona: Anthropos.

- DI GIORGIO, Marosa (2021). *Misa de amor*. Girona: WunderKammer.
- DE DIEGO, Estrella [1992] (2008). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- GUERRA, Lucía (2007). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- HARAWAY, Donna [1983] (2020). *Manifiesto Ciborg*. Madrid: Kaótica libros.
- HILST, Hilda [1982] (2014). *La obscena señora D*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- KULAWIK, Krzysztof (2001). *Travestismo Lingüístico: el enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa neobarroca de Severo Sarduy, Diamela Eltit, Osvaldo Lamborghini y Hilda Hilst*. [Tesis doctoral] University of Florida.
- LEMEBEL, Pedro [2001] (2021). *Tengo miedo torero*. Barcelona: las afueras.
- LISPECTOR, Clarice [1964] (2018). *La pasión según G. H.* Traducción de Alberto Villalba. Barcelona: Siruela.
- MIGUEL, Luna (2021). *Poesía masculina*. Madrid: La Bella Varsovia.
- PLATÓN [380 a. C.] (2012). *El Banquete*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉLEDAN, Joséphin [1910] (2019). *Sobre el Andrógino*. Traducción Palmira Freixas. Girona: WunderKammer.
- SOSA VILLADA, Camila [2019] (2020). *Las malas*. Barcelona: Tusquets.
- STRATAN, Sebastian (2015). "La anticipación de la mente andrógina en *El caballero de las botas azules*", *Madrygal*, 18, pp. 387-399.
- WOOLF, Virginia [1929] (2003). *Una habitación propia*. Traducción Catalina Martínez Muñoz. Madrid: Alianza.

NOTAS BIOGRÁFICAS

SOLEDAD CASTAÑO SANTOS

Universitat de València

Soledad Castaño Santos es graduada en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus literaturas por la Universitat de València (2012-2016). En esta misma universidad cursó el Máster de Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e investigación (2016-2017) y el Máster de Profesorado en Educación Secundaria. Actualmente es investigadora predoctoral en la Universität Basel (Suiza) con una beca del SNF y miembro del proyecto *Mapping the Scriptures in Western Sephardi Literature* de la Universität Basel. Asimismo, es doctoranda del programa de Estudios Hispánicos Avanzados (UVEG) sobre una obra valenciana del siglo XVI titulada *El Cortesano* (1561) de Luis Milán. Sus principales campos de investigación son la literatura medieval, el teatro renacentista y la literatura sefardí de los siglos XVI y XVII.

ALESSANDRA CERIBELLI

Università Cattolica del Sacro Cuore

Doctora por la Universidad de Santiago de Compostela con una tesis sobre la literatura italiana en la obra de Francisco de Quevedo dirigida por Alfonso Rey y María José Alonso, colabora con el Grupo Quevedo de la misma universidad.

Cubre el rol de docente de Literatura medieval y Lengua española en la Università Cattolica del Sacro Cuore de Milán y Plasencia, además de colaborar con la Università degli Studi de Milán para cursos de lengua española. Es miembro de varias asociaciones, como AISO, AIH, AISPI, Asociación Aleph, BETA y RSA. En su investigación se ocupa de Francisco de Quevedo, crónicas de Indias, literatura comparada y relaciones entre España e Italia.

FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN

Universidad de Salamanca

Es graduado en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca, y en Geografía e Historia por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Máster en Literatura Española e Hispanoamericana, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, también por la Universidad de Salamanca.

Actualmente es Personal Docente Investigador predoctoral del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca. El trabajo de tesis que está llevando a cabo se centra en la relación entre literatura e historia que se puede observar en los textos de los últimos meses de la Guerra Civil española, en torno al golpe de Estado del coronel Segismundo Casado.

NÚRIA GUAL i GAJU

Universitat Autònoma de Barcelona

Licenciada en Filología Catalana por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) el año 2001. Cursa el Doctorado en Filología Catalana en la misma universidad obteniendo el DEA el año 2003. Desde 2004 hasta la actualidad trabaja como Profesora de Secundaria y continúa su formación en el ámbito de la Pedagogía y de la gestión de centros educativos. El año 2008 obtiene el Postgrado en Educación Plurilingüe en la Universitat de Barcelona (UB). En septiembre de 2019 inicia su período de investigación del Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UAB con una tesis doctoral que

aborda la obra del poeta catalán Pepe Sales. Ha participado en calidad de expositora y panelista en diversidad de congresos internacionales y ha colaborado en el Master Interuniversitario de Estudios de Género y Ciudadanía (UAB- UdG). Su área de investigación se centra en los Estudios de Género.

CLEMENS HAGEN

Universidad de Colonia

Clemens Hagen es graduado en Filología Hispánica y Ciencias Sociales (Grado Combinatorio) por la Universidad de Wuppertal, Alemania (2014-2019). En su tesis de grado estudió la memoria cinematográfica de los jóvenes de la Transición española (1975-1982). Actualmente está cursando el Master of Education (M.Ed.) Filología Hispánica, Ciencias Sociales y Ciencias Educativas en la Universidad de Colonia, Alemania. Su principal campo de interés e investigación es la narrativa española del siglo XX y el cine de la Transición española.

DIANA NASTASESCU

Universitat Jaume I

Es graduada en Humanidades: Estudios Interculturales y en Historia y Patrimonio, y máster en Comunicación Intercultural y Enseñanza de Lenguas y en Profesor/a de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Lenguas por la Universitat Jaume I de Castellón. Actualmente es investigadora predoctoral en el Departamento de Filología y Culturas Europeas de la UJI con una beca propia de la institución. Es miembro del grupo de investigación en Lenguas y Culturas Europeas y Nuevos Lenguajes Literarios y Audiovisuales (083), dentro del cual ha participado en diferentes proyectos. Sus líneas de investigación son la literatura comparada, la temología, la teoría del relato, el Realismo/Naturalismo español y catalán y

las novelas de adulterio europeas; aunque recientemente ha abierto nuevos campos de investigación, como el análisis de las maternidades literarias y los relatos de inmigración en la narrativa hispana contemporánea. Ha asistido a diferentes congresos nacionales e internacionales de literatura hispánica y de docencia de la literatura y ha participado en diferentes publicaciones.

ALEXANDRA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona

Es doctoranda del programa de Medios, Comunicación y Cultura de la Universitat Autònoma de Barcelona. Realizó el máster en Medios, Comunicación y Cultura en la Universitat Autònoma de Barcelona en torno al estudio de la agencia femenina en el cine iraní contemporáneo. Su tesis doctoral aborda el estudio de los discursos feministas y antifeministas en los medios digitales. En 2018 participó en un ciclo de conferencias europeas sobre la articulación del discurso feminista en torno al 8 de marzo. Actualmente su trabajo se centra en el estudio de narrativas contemporáneas y su repercusión en la construcción de identidades. Coordina Circo de Circe, un proyecto de literatura y pensamiento donde imparte clases de teoría narrativa y escritura.

ELISABET SÁNCHEZ TOCINO

Universidad de Cádiz

Elisabet Sánchez Tocino es graduada en Estudios Franceses por la Universidad de Cádiz y en el Máster Interuniversitario en Estudios de Género, Identidades y Ciudadanía que comparten la Universidad de Cádiz y la de Huelva. Sus líneas de investigación giran en torno a las migraciones, al género y a la literatura, y más concretamente al estudio de las reformulaciones identitarias que se producen como consecuencia de los procesos migratorios poscoloniales.

En los últimos años ha participado en diferentes congresos y seminarios de divulgación científica como el "Congreso Internacional de Diversidad Sexual y

Género en la Educación, la Filología y las Artes", organizado por Divergen, el Seminario "Representaciones de la violencia contra la mujer en la literatura reciente" organizado por la Universidad de Soria, o las jornadas Letral "Literatura y política", dirigidas por la Universidad de Granada. Gracias a una de sus investigaciones recibió, en diciembre de 2021, la Mención Especial Emma Tirado del "XXII Premio Nacional de Ensayo Carmen de Burgos".

ALEXIA MANUELA ÚBEDA MARTÍNEZ

Universitat de València

Alexia Manuela Úbeda Martínez es graduada en Estudios Hispánicos (UVGE) y ha realizado el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e Investigación (UVGE). Es miembro de la junta directiva de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la literatura hispánica ALEPH como vocal de Distribución y Comunicación. Actualmente es doctoranda en el Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados (UVGE). Sus principales investigaciones giran en torno a los estudios de género, los estudios *queer* y la escritura de mujeres en España y América Latina, en relación con la identidad femenina y el homoerotismo entre mujeres en los siglos XIX y XX.

