

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 1 Núm. 2 (2023)

Monográfico dedicado a

Eros y Tánatos en la literatura contemporánea de autoría femenina hispana



COMITÉ EDITORIAL

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editoras asociadas

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López

Editora invitada

Ángela Martín Pérez

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragona Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro

Mariarosaria Colucciello

Consejo científico

Blanca Santos de la Morena

Manuel Piqueras Flores

María Ayete

Carmen Medina Puerta

Verónica González Rodríguez

Jesús Guzmán Mora

Carlos Femenías Ferrà

Santiago Sevilla Vallejo

Juan Cerezo Soler

Sergio Cabrerizo Romero

Anthony Pasero-O'Malley



FemCrítica
Revista de estudios literarios
y crítica feminista

FemCrítica se edita en Cádiz por la asociación Pandora.

ISSN: 2990-3297

ÍNDICE

Editorial - Eros y Tánatos en la literatura contemporánea de autoría femenina hispana | Ángela Martín Pérez 3

Sección de Artículos

Identidad femenina, género y coeducación en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán | Santiago Sevilla-Vallejo 8

La formación lectora y la cultura literaria de Delmira Agustini: una reivindicación necesaria | Mirta Dos Santos Fernández 26

Poesía entre cementerios y jardines: Margarita de Pedroso en Madrid (1934-1935) | Juana Coronada Gómez González.....38

Duermen bajo las aguas de Carmen Kurtz: una novela de formación femenina comprometida | Maylis Santa Cruz 52

Entre mujeres solidarias. La sororidad en *Contra el viento* de Ángeles Caso | Xiyao Xia y Shuhua Fu 65

Cassandras for the Modern Age in plays by María Luisa Algarra and Diana Marta de Paco Serrano | Helen Freear-Papio..... 76

Mi cuerpo también (Raquel Taranilla): una aproximación al *oncotexto* | Jesús Guzmán Mora . 87

Sección de Reseñas

Reseña de Anthony Pasero-O'malley. *Rebels With a Cause in Contemporary Women Playwriting*. Newcastle upon tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2022. pp. 211 | Ángela Martín Pérez 98

EDITORIAL

EROS Y TÁNATOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE AUTORÍA FEMENINA HISPANA

Ángela Martín Pérez
Universidad de Castilla-La Mancha

El olvido que afecta a nuestra propia Historia es, en el caso del movimiento feminista, más grave aún, porque la muchacha de hoy que se cree evolucionada, no se da cuenta de que toma el partido de sus propios enemigos, de los que en su tiempo utilizaron el arma del sarcasmo y del ridículo contra las mujeres que hablaron en voz nueva, tan nueva que creo que un mayor reconocimiento de nuestra Historia inmediata nos haría conocer con mayor profundidad el presente

(Campmany, 1975, p. 8)

Alfonso Sánchez (1880-1953) es el autor de una de las fotografías más conocidas y compartidas de Antonio Machado. En esta instantánea del 8 de diciembre de 1933, el poeta se encuentra en el ya desaparecido Café de las Salesas, sentado en uno de sus característicos sillones con las manos apoyadas en el bastón y con su sombrero puesto. En la fotografía había dos personas más: uno de los camareros del café, cuya imagen aparece borrosa reflejada en el cristal y la periodista y escritora Rosario del Olmo, quien estaba entrevistando al escritor para un artículo que se publicaría en el Diario *La Libertad* el 12 de enero de 1934 con el título “Deberes del arte en el momento actual”. Lo curioso del caso es que, si bien el camarero ha sobrevivido a las amputaciones que se han hecho a la fotografía a lo largo del tiempo, del Olmo fue desalojada sin miramientos, hasta el punto de ser escasas las referencias bibliográficas que pueden encontrarse de este encuentro entre la periodista y el autor.

Desafortunadamente este caso no es aislado sino, por el contrario, un ejemplo de las numerosas ocasiones en que una mujer ha sido borrada, silenciada o ninguneada a lo largo de la Historia. Nuestro deber como intelectuales es recuperar estas figuras femeninas, concederles voz dentro del entramado intelectual en que se movieron y situarlas dentro de una genealogía de mujeres que permita rescatar también sus referentes y su influencia posterior. Con esta premisa, presentamos este monográfico como espacio teórico feminocéntrico y feminista. Bajo el título *Eros y Tanatos en la literatura contemporánea de autoría femenina hispana*, recogemos en estas páginas siete artículos académicos de reconocidos investigadores en torno a la obra de ocho escritoras: Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Delmira Agustini (1886-1914), Margarita de Pedroso y Sturdza (1911-1989), Carmen Kurtz (1911-1999), María Luisa Algarra (1916-1957), Ángeles Caso (1959-), Diana Marta de Paco

Serrano (1973) y Raquel Taranilla (1981). Se añade, además, una reseña del libro de Anthony Pasero-O'Malley *Rebels with a Cause in Contemporary Spanish Women Playwriting*, estudio concienzudo a la par que necesario en torno a la dramaturgia femenina actual a través de distintas obras de las autoras Mar Gómez Glez, Carolina África, Lucía Miranda y Marta Buchaca. La organización de los artículos se ha hecho siguiendo un orden cronológico, con la excepción del artículo “Cassandras for the Modern Age in Plays by María Luisa Algarra y Diana Marta de Paco Serrano” de la profesora e investigadora Helen Freear-Papio, por tratarse de un estudio comparativo del mito de Casandra en la obra de dos autoras pertenecientes a distintas épocas.

Ha primado la metodología ginocrítica, utilizada de forma transversal en cada uno de los artículos presentados. Esta modalidad de crítica feminista ayuda a poner de manifiesto el escamoteo de la presencia de la mujer tanto en el campo de la creación literaria como en la teoría de la literatura, actual e histórica, poniendo énfasis en la necesidad de su recuperación. Fue Elaine Showalter quien, en 1985, acuña el término para describir la necesidad de incorporar un área de trabajo que diera cabida a nuevos modelos de análisis centrados en el estudio de la experiencia femenina. En sus palabras, la ginocrítica se desarrolla como:

el estudio de las mujeres como escritoras, y sus objetos de estudio con la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes de la tradición literaria femenina (Showalter, 1999, p. 82).

A través de este enfoque, no solo se busca entablar una discusión crítica en torno a lo femenino como objeto de investigación, sino hacerlo teniendo en cuenta las circunstancias que rodearon a estas mujeres y la forma en que eran percibidas por los otros y por ellas mismas. Tal como indica Edwin Ardener, las mujeres han constituido un “grupo silenciado”¹ que ha sido siempre analizado bajo los patrones del grupo masculino dominante, sin estar plenamente integrado en él debido a su situación desigual (Ardener, 1975a; 1975b). Se hace necesario, por tanto, reconocer una nueva metodología de estudio cuyo centro sea la mujer, lo que en palabras de Alice Jardine implica una “desestabilización radical de tradiciones discursivas intrínsecamente masculinas” (1985, p. 25). No obstante, tal y como destacan otros teóricos, interesa también contextualizar las manifestaciones femeninas dentro del entramado cultural, político y social del grupo dominante. Así lo indican Lanser y Beck en su análisis al identificar en los textos escritos por mujeres un “discurso de dos voces” en el que se dan cabida tanto las herencias sociales, literarias y culturales del grupo silenciado, como aquellas transmitidas por el grupo dominante (1979, p.86).

Este volumen en su conjunto pretende, de una parte, entender la ausencia femenina, tanto en tiempos pretéritos como en la actualidad, al tiempo que busca reconstruir y analizar las aportaciones de las mujeres en relación con las variables de la cultura literaria, esto es, los modos de producción y distribución, la recepción de sus creaciones o el posicionamiento de estas dentro de las distintas jerarquías sociales y culturales de cada época. Entre los objetivos de cada estudioso se ha destacado la necesidad de interpretar el simbolismo contenido en la escritura femenina, el redescubrimiento de textos olvidados por el canon literario, la reflexión en torno a la biografía vital y literaria de estas escritoras desde una perspectiva plenamente femenina y las aportaciones de sus textos en el plano educativo. A través de sus reflexiones, se ha hecho evidente la crítica a las actitudes misóginas, la existencia de un orden patriarcal,

¹ El análisis de Ardener (1979) se extiende a otros grupos silenciados por motivos raciales, políticos o económicos.

todavía vigente, y la necesidad de superar el orden simbólico masculino para dar cabida a nuevas perspectivas de análisis literario.

En el primer artículo, “Identidad femenina, género y coeducación en *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán”, el profesor Santiago Sevilla-Vallejo presenta una propuesta didáctica dirigida a alumnos de 1º de Bachillerato. A través de la lectura de la novela de Pardo Bazán publicada en 1889, se busca, no solo dar a conocer la escritura de la autora dentro de la corriente naturalista, sino incluir una perspectiva de género que permita desarrollar una mirada crítica de la Historia oficial. Por otro lado, el trabajo de Sevilla-Vallejo pone al descubierto las carencias de la educación reglada en cuanto a la inclusión de voces femeninas, mostrando las ventajas de crear propuestas que las sitúen en el mismo lugar que sus homólogos masculinos.

El segundo artículo lleva por título “La formación lectora y la cultura literaria de Delmira Agustini: una reivindicación necesaria” y su autora es Mirta Santos Fernández, profesora de estudios españoles e hispanoamericanos en la Universidad de Oporto. En su ensayo, la investigadora sigue el trabajo comenzado por Ofelia Machado y el Equipo Inial en la reconstrucción de la biblioteca de la poeta uruguaya añadiendo otras nuevas referencias provenientes de distintas fuentes bibliográficas: la correspondencia personal y profesional de Agustini, el Cuaderno VIII de la colección Delmira Agustini, el álbum de autógrafos y recortes que la poeta y su padre armaron conjuntamente y hojas sueltas que incluían portadas, portadillas o contraportadas. El objetivo último es reivindicar el conocimiento literario de la autora de *Los cálices vacíos*, superando el falso mito de “creadora en trance” que se extendió tras la publicación de sus primeros poemarios.

Juana Coronada Gómez González es la autora del tercer ensayo, que lleva por título “Poesía entre cementerios y jardines: Margarita de Pedroso en Madrid (1934-1935)”. El artículo se centra en un episodio muy específico de la biografía literaria de la Condesa de San Esteban de Cañongo y Condesa de Madan: su participación en distintas visitas organizadas por la Asociación Los Jóvenes y el Arte bajo la dirección de Mariano Rodríguez de Rivas y Navarro en el Madrid de la Segunda República. Estos jóvenes, provenientes de familias adineradas, recorrían jardines históricos y cementerios en busca de inspiración para sus creaciones. Pedroso aportó sus propias composiciones poéticas a estos encuentros, escritos que se publicarían posteriormente o quedarían registrados en las páginas de sucesos de periódicos como el *ABC*.

El cuarto artículo es el de Maylis Santa-Cruz, profesora de la Universidad Bordeaux-Montaigne. En “*Duermen bajo las aguas* de Carmen Kurtz: una novela de formación femenina comprometida”, Santa-Cruz reflexiona sobre la representación de la identidad femenina en el terreno literario durante la dictadura franquista. Lo hace a través del personaje principal de la novela de Kurtz, contra-modelo del paradigma de madre y esposa que intenta imponerse bajo la férrea moral del régimen. El estudio incluye también un análisis de la variante femenina de la novela de formación.

El siguiente de los artículos lleva el título “Entre mujeres solidarias. La solidaridad en *Contra el viento* de Ángeles Caso” y ha sido escrito en coautoría por Xiyao Xia (Nanjing Tech University) y Shuhua Fu (Yunnan Normal University). En este ensayo, las autoras exploran las alianzas femeninas dentro de la novela de Caso, resaltando aquellas que se generan entre mujeres de distintas culturas y estratos sociales. En su análisis de la novela, publicada en 2009, Xia y Fu también reflexionan sobre las distintas formas de superación de las convenciones asociadas a la feminidad que llevan a cabo los distintos personajes femeninos, marcados por las barreras socioeconómicas y la falta de acceso a la educación.

El sexto artículo del volumen se titula “Cassandras for the Modern Age in plays by María Luisa Algarra and Diana Marta de Paco Serrano” y su autora es Helen Freear-Papio, profesora del College of the Holy Cross y directora de la Revista *Estreno*. En este ensayo, Freear-Papio analiza la representación del mito de Casandra en las piezas dramáticas *Casandra o la llave sin puerta* (1954) de María Luisa Algarra y *Casandra* (2016) de Diana Marta de Paco Serrano (1973). Como resalta la investigadora, si bien Algarra pone voz a la opresión de los trabajadores para denunciar las políticas del capitalismo salvaje en un espacio indefinido, que bien podría ser la Cataluña de mediados del siglo XX, de Paco reconfigura la historia del mito, silenciando a Apolo para dar agencia y voz a Casandra y contradiciendo con ello las versiones tradicionales de Esquilo y Eurípides. En ambos casos, el análisis pone en relieve la adaptabilidad de los mitos a cada tiempo y lugar para servir como pretexto para la reflexión sobre el presente y el pasado de nuestras sociedades.

Jesús Guzmán Mora, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha, firma el séptimo y último artículo: “*Mi cuerpo también* (Raquel Taranilla): Una aproximación al *oncotexto*”. El trabajo indaga en el estudio de la narración autobiográfica que traslada al texto la experiencia de quien ha sufrido o sufre una enfermedad. La autora, Raquel Taranilla, compone el relato a partir de su propia vivencia tras haber padecido cáncer hematológico años atrás. A partir de *Mi cuerpo también*, Guzmán Mora reflexiona en torno a la necesidad de componer relatos que se distancien de las descripciones contenidas en los informes médicos y de reconstruir el lenguaje para dar cabida a términos más precisos que expresen lo que va más allá de la sintomatología y el desgaste por la enfermedad. De ahí surge el término “oncocuerpo”, acuñado por la autora, y la variante de Guzmán Mora: “oncotexto”.

A estos siete trabajos académicos de reconocidos especialistas, se suma una breve reseña sobre el libro del profesor estadounidense Anthony Pasero-O’Malley *Rebels with a Cause in Contemporary Spanish Playwriting*, publicado en 2022 por Cambridge Scholars Publishing.

Tal como se hizo en el primer número de *FemCrítica*, coordinado por Claudia Martori, este volumen recupera distintas voces femeninas a través del análisis de sus creaciones y de la remembranza de las aportaciones que hicieron a distintos círculos sociales e intelectuales. La lectura de estos artículos en el orden que se ofrece permite trazar un recorrido por distintas etapas del pensamiento y la escritura femeninos, primordialmente en el espacio peninsular, favoreciendo un análisis crítico de la posición de la mujer escritora en cada época y lugar. En su conjunto, este segundo número amplía el número de estudios dedicados a mujeres escritoras, contrarrestando con ello la inercia histórica de excluir los nombres femeninos de las grandes antologías, los libros de historia y los manuales de estudio. Los ensayos aquí contenidos favorecen la entrada de nuevas aportaciones a la crítica literaria desde una perspectiva de género pues, como indica Shulamith Firestone, la “exploración de la realidad estrictamente femenina es un paso necesario para corregir la parcialidad en una cultura sexualmente sesgada” (cit. Eagleton, 1986, p. 237).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardener, E. (1975a). Belief and the Problem of Women. En S. Ardener. *Perceiving Women*. London Dent.
- Ardener, E. (1975b). The “Problem” Revisited. En S. Ardener. *Perceiving Women*. London Dent.
- Campmany, M.A. (1975). *De profesión, mujer*. Plaza & Janés.

- Eagleton, M. (ed.) (1986). *Feminist Literary Theory (A Reader)*. Blackwell.
- Lanser, S. y E. T. Beck (1979). (Why) Are There No Great Women Critics? And What Difference Does It Make? En Sherman, J. y Beck, E.T. *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge*. University of Wisconsin Press.
- Jardine, A. (1985). *Gynesis. Configurations of Women and Modernity*. Cornell University Press.
- Showalter, E. (1999). La crítica feminista en el desierto. En Fe, M. (coord.). *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 75-111). Fondo Cultura Económica-Universidad Autónoma de México.

IDENTIDAD FEMENINA, GÉNERO Y COEDUCACIÓN EN *INSOLACIÓN*, DE EMILIA PARDO BAZÁN¹

Female Identity, Gender and Coeducation in Emilia Pardo Bazán's Insolación

Santiago Sevilla-Vallejo
Universidad de Salamanca

Resumen: Pese a los avances en educación, aún sigue existiendo una brecha en la representación de género en las materias de la educación secundaria y bachillerato. Esta brecha tiene que ver, entre otros aspectos, con la invisibilización de los nombres femeninos que acaba lanzando un mensaje al alumnado totalmente estereotipado y marginador sobre el papel de las autoras y de la mujer en general. Sin embargo, Emilia Pardo Bazán es una autora que, aunque pertenece al siglo XIX, tuvo una postura feminista destacada que la hace contemporánea y que sigue captando la atención de nuestros alumnos. Este trabajo se acerca a los estudios de género, para concretarlos en la figura de Pardo Bazán y, por último, desarrollar una propuesta de intervención dirigida al alumnado de 1.º de Bachillerato en la asignatura de Lengua castellana y literatura desde una perspectiva de género. Las diferentes actividades que fomentan el pensamiento crítico de los alumnos y las alumnas que se describen cuestionan la discriminación por motivos de género. Para ello, se emplean metodologías participativas y coeducativas que dan la iniciativa a las alumnas y a los alumnos en su educación literaria.

Palabras clave: Pardo Bazán, invisibilización, coeducación, estereotipo, bachillerato.

Abstract: Despite advances in education, there is still a gap in the representation of gender in the subjects of secondary education and baccalaureate. This gap has to do, among other aspects, with the invisibilisation of female names, which ends up sending a totally stereotypical and marginalising message to students about the role of female authors and women in general. However, Emilia Pardo Bazán is an author who, although she belongs to the 19th century, had an outstanding feminist stance which makes her contemporary and which continues to capture the attention of our students. This work makes an approach to gender studies, to make them specific in the figure of Pardo Bazán and, finally, to develop a proposal for intervention aimed at students in the 1st year of Bachillerato in the subject of Spanish Language and Literature from a gender perspective. The various activities that encourage students' critical thinking described here challenge gender discrimination. To this end, participatory and co-educational methodologies are used to encourage the initiative of the pupils in their literary education.

Key words: Pardo Bazán, invisibilisation, coeducation, stereotype, baccalaureate.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto «Las desconocidas. Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura/Escritoras y personajes femeninos en la literatura». www.lasdesconocidas.com

1. Introducción al feminismo

El feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente.

SIMONE DE BEAUVOIR

El feminismo es un movimiento político, social, económico y cultural que surge en respuesta a toda esa discriminación y violencia que se produce por cuestiones de género. A diferencia de lo que —en algunos casos— se sigue creyendo actualmente, dicho movimiento no busca la supremacía de la mujer frente al hombre. El feminismo es una lucha que reclama la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, así como la erradicación de la violencia de género y el establecimiento de los roles de género que afectan a la mujer tanto en la esfera pública como en la privada. En definitiva, aboga por la liberación de la mujer y de cualquier ser humano que no cumpla con los estereotipos dentro del sistema patriarcal.

Por lo que respecta a los inicios del feminismo, cabe decir que en muchos estudios se habla de que los primeros indicios se hayan ya en la figura de Hiparquía —entre los años 346 a.C. y 300 a.C.— que, puesto que su aparición en los libros de textos es mínima, es considerada la primera filósofa de la historia. Esta rompió los esquemas y quiso liberarse como mujer dejando de lado los roles, ya establecidos por aquellos entonces, dedicándose a la filosofía. También se apunta a Guillermina de Bohemia, en el siglo XII, pues creó una congregación de mujeres que tiempo más tarde fue denunciada y tachada de secta por la Santa Inquisición. Aun así, se podría decir que, tal y como afirma Ana de Miguel (2007, p. 1), el feminismo ha existido «siempre que las mujeres, individual o colectivamente, se han quejado de su injusto y amargo destino bajo el patriarcado».

Sin embargo, no se empieza a tratar el feminismo de una forma más específica hasta el siglo XVII con la publicación de *La igualdad de los sexos* (1671), por parte del escritor francés Poullain de la Barre. Por su parte, la Ilustración (siglo XVIII) también es un momento importante en la lucha de la mujer. Esto se debe a que durante ese periodo se aboga por la igualdad de derechos entre los hombres y, una vez más, se deja en segundo plano al sexo femenino. Esto acaba ocasionando que diferentes colectivos se pongan en marcha para reivindicarse y surgen títulos en respuesta como la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft o *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadanía* (1791) de Olimpia de Gouges. Otro punto importante en la historia del feminismo tiene que ver con el sufragio femenino. En 1869 se otorga por primera vez el derecho al voto a las mujeres en Estados Unidos, concretamente en el estado de Wyoming. No es hasta 1906 que esta cuestión llega a Europa, cuando Finlandia decide legalizar que las mujeres voten. Por su parte, en España tendrán que pasar veinticinco años para que, después de una larga lucha, en la Constitución de 1931 se acabe considerando como un derecho que las mujeres tengan voz en el proceso de elección de los cargos públicos.

Así pues, son múltiples las reivindicaciones, las publicaciones, los hitos y los momentos cruciales que han ido jalonando la historia del feminismo; tanto que recogerlos por completo se volvería una tarea interminable y, en todo caso, innecesaria para los objetivos del presente estudio. Lo que resulta innegable es que el feminismo existe desde las sociedades más tempranas. Por más que el término no se acuñara desde el principio, la idea y el concepto se han ido manteniendo, e incluso evolucionando, con el paso de los siglos. Han ido surgiendo diferentes corrientes como el feminismo liberal, el feminismo de la diferencia, el feminismo de la igualdad,

el «transfeminismo». Aceptaciones que si algo tienen en común es el rechazo a la discriminación a la mujer por el simple y mero hecho de serlo. En definitiva, la lucha feminista es un complejo y extenso camino recorrido ya por gran cantidad de personas y que, en el siglo actual, sigue evolucionando debido a que la violencia y discriminación por cuestiones de género aún están de actualidad.

2. Feminismo y educación: la coeducación y el pensamiento crítico

Parte del arte de enseñar es la capacidad de reorganizar el mundo para los estudiantes.

SUNNY DECKER

El esfuerzo realizado por muchas mujeres a lo largo de la historia aún precisa ser perpetuado para que las nuevas generaciones se encuentren cada vez con menos dificultades a la hora de construir y expresar su identidad sexual libremente. Para ello, es fundamental trabajar desde una perspectiva de género en las aulas, ya que la escuela como institución tiene un gran poder sobre el cambio social. Tal y como exponen Irene Martínez y Gema Ramírez (2017, p. 85) en su artículo acerca de la despatriarcalización y descolonización de la educación: “el feminismo, asociado con la pedagogía, busca superar una educación tradicional y reproductora de desigualdades”. Es decir, lo que se pretende es romper con esa idea de superioridad del hombre frente a la mujer que se ha ido legitimando durante mucho tiempo a partir de la propagación de modelos sexistas.

Un concepto que resulta fundamental a la hora de hablar de feminismo y educación es el de *coeducación*. Dicha idea nace en respuesta a la escuela segregada por sexos, primero, y a la escuela mixta después. Y es que la escuela mixta, en tanto que modelo, cree en una educación igual para todos pero sin incidir particularmente en la eliminación de los estereotipos de género para que esta suceda en su totalidad. Sigue predominando una perspectiva androcentrista. De este modo, la comunidad coeducativa se opone a la escuela tradicional que, tal y como se explica en la *Guía de coeducación* publicada por el Instituto de la Mujer (Ministerio de Igualdad, 2007, p. 11), “confundía la igualdad de acceso a la educación con la educación para la igualdad de oportunidades”. Así pues, se podría definir la coeducación como una propuesta educativa que busca incorporar la diversidad de género como diversidad cultural, eliminando así cualquier tópico que produzca jerarquías culturales entre niños y niñas (Instituto de la Mujer, 2007, p. 15). Al practicar la coeducación se debe ser consciente de que partimos de un sistema educativo que no es neutro. Ni debe serlo. Como bien dice Graciela Contreras (2011, p. 3) con la neutralidad lo único que se consigue es negar las diferencias. Por lo tanto, es importante que se practique la coeducación desde una perspectiva antisexista “que parta de las diferencias entre los sexos como realidad y de valoración equivalente de las mismas” (Contreras, 2011, p. 3).

Como docente, no es estrictamente necesario formar parte de un centro coeducativo para poder adoptar determinadas prácticas relacionadas. A la hora de crear una propuesta didáctica se puede partir de algunas de las bases que conforman esta manera de entender la educación. Es fundamental que el docente pase por un autoanálisis previo a la hora de programar las clases y elegir qué contenidos va a mostrar, cómo los va a mostrar y por qué. Es también esencial que sea consciente de cómo va a usar su tiempo en clase, a qué contenidos les va a dar más importancia y a cuáles menos. En la *Guía de coeducación* se dan algunas pautas para la realización de buenas prácticas a la hora de plantear una propuesta coeducativa en el aula. Por ejemplo, se afirma que dicha propuesta debe apoyarse siempre en un marco teórico feminista. Es igualmente importante que se desarrolle en un ambiente sexista con el objetivo de transgredir roles y estereotipos. La metodología ha de ser dinámica e incluso lúdica, para así promover la participación de los alumnos y alumnas. De igual modo, para conseguir despertar

el interés, los contenidos han de adaptarse a la realidad y al entorno de los jóvenes a los que va dirigida la propuesta. También se apunta a la importancia de promover la resolución de problemas y conflictos de forma pacífica (Instituto de la Mujer, 2007, p. 32).

Tampoco se debe olvidar la importancia de fomentar el pensamiento crítico entre los alumnos y alumnas. Y es que, tal y como apunta Gabriela López Aymes (2013, p. 42), durante mucho tiempo, en el panorama educativo ha existido la creencia de que un buen dominio de la lengua, las matemáticas, la geografía, la historia —entre otras materias especializadas— es suficiente para el completo desarrollo intelectual de los alumnos. No obstante, estas disciplinas —aunque necesarias— no son garantía por sí solas del desarrollo del pensamiento crítico de los mismos. Hoy en día los jóvenes están sobrecargados de estímulos. Los medios de comunicación aportan gran cantidad de información y cada vez es más difícil diferenciar entre los espacios públicos y privados. Es fundamental que el alumnado adquiera nuevas habilidades para enfrentarse y analizar toda esta avalancha de datos desde una perspectiva crítica. Para conseguir una sociedad mucho más igualitaria hay que educar a personas con opinión propia, capaces de cuestionar esos estereotipos de género impuestos socialmente. Estereotipos que, a la larga, como ya se ha dicho en apartados anteriores, pueden llegar a desencadenar en actitudes de violencia hacia la mujer o, si más no, hacia su normalización.

Ana Lucía Delmastro y Eduardo Balada (2012, p. 27) afirman que el pensamiento crítico “persigue el desarrollo de procesos y estrategias de pensamiento basadas en el análisis, la reflexión, el razonamiento y la valoración”. De este modo, es importante plantear actividades en el aula que hagan que los alumnos y alumnas asuman esa clase de procesos y estrategias. Gabriela López Aymes (2013, p. 47) habla de la importancia de la indagación para conseguir este cometido, pues ayuda a impulsar el pensamiento reflexivo y metacognitivo. Requiere que los estudiantes y profesores reflexionen sobre su comprensión y con ello puedan introducir cambios y mejoras en su aprendizaje y en su pensamiento.

Así pues, hay que proponer tareas que impulsen al alumnado a aprender a aprender. Tareas que los lleve a procesos de investigación, e impliquen una participación activa para la resolución de los problemas planteados por parte del docente que —a su vez— debe actuar como guía. También es interesante que esta investigación se produzca de forma cooperativa entre el grupo-clase, ya que el aprendizaje entre iguales permite que todos los integrantes se sientan activos en el proceso de aprender. Además, se promueve el intercambio de opiniones, consiguiendo así que cada uno de los miembros del grupo de investigación adopte una actitud reflexiva al realizar la actividad propuesta. Asimismo, como bien explica, Gabriela López Aymes (2012, p. 48), se recomienda recurrir a la formulación de preguntas abiertas que permitan una amplia variedad de respuestas construidas personalmente por parte el estudiante. No deben ser preguntas meramente teóricas y cerradas, si no cuestiones que le hagan pensar de forma compleja y deliberar junto al resto de los compañeros. A continuación, se muestra una tabla compuesta por ejemplos de los diferentes tipos de preguntas mencionados:

Tabla 1. Clasificación de preguntas: abiertas o cerradas

Preguntas cerradas	Preguntas abiertas
¿A qué movimiento literario pertenece Gertrudis Gómez de Avellaneda? Explica sus características principales.	¿Crees que Gertrudis Gómez de Avellaneda es una escritora feminista? ¿Por qué?

<p>¿En cuántas partes está dividida la novela <i>Nada</i> de Carmen Laforet? Explícalas.</p>	<p>¿Consideras que la protagonista de <i>Nada</i> es una mujer independiente? ¿Por qué?</p>
<p>¿Cuáles son las características principales de la novela del romanticismo?</p>	<p>¿Crees que Rosalía de Castro es una autora romántica? Razona tu respuesta.</p>

Elaboración propia

3. La visibilidad de la mujer creadora en el aula

A la hora de hablar del papel que ocupa la mujer en los contenidos en Lengua y Literatura española es innegable que se resume la mayoría de las veces a algo anecdótico y puntual. La aparición de textos escritos por mujeres en los libros de texto —y en el currículum en general— ocupa una muy pequeña parte del total. Por lo tanto, los nombres y textos de escritores masculinos se convierten en los grandes protagonistas, considerándose así los autores canónicos de la lengua y la literatura de este país. Pese al avance de las TIC, el libro de texto sigue siendo uno de los principales materiales utilizados en clase, aunque sea en su formato digital. De este modo, sigue actuando como referente para gran cantidad de docentes a la hora de llevar a cabo sus clases.

En este sentido, no se debe olvidar que la literatura es una herramienta de construcción cultural muy potente. Lo que se consigue con esto es una invisibilización de la mujer creadora en el aula, lanzando un mensaje totalmente estereotipado al alumnado y estableciendo “lo masculino como norma de lo universal y lo femenino como fenómeno particular” (Fuentes, 2013, p. 86). Además, con la transmisión subliminal de este repertorio de textos, se puede conseguir causar un daño en el alumnado que le suponga dificultades a la hora de construir su identidad. Algo que, indudablemente, afectará a su manera de ver y entender el mundo, favoreciendo así la propagación de ideas y actitudes machistas. (Fuentes 2013, p. 86). Por su parte, tal y como especifica Ana López Navajas:

[...] la educación obligatoria, por su amplia influencia en la población, es un pilar fundamental en la difusión del conocimiento y de los referentes históricos, así como en la creación de identidades personales y sociales. Una escasa presencia de mujeres en los contenidos de la educación obligatoria revelaría que desde la enseñanza se están transmitiendo unos referentes sociales y una tradición de conocimiento que no cuenta con las mujeres. Eso implicaría una grave carencia con señaladas consecuencias. (2014, p. 286)

Por lo tanto, es necesario que, al seleccionar los contenidos, el docente sea capaz de romper con ese discurso literario jerarquizado. Esto ha de servir para que los alumnos y alumnas sean capaces de crear sus propios referentes sin verse influenciados por el marco hegemónico establecido. Como alternativa, el profesor debe adoptar una actitud coeducativa e innovadora. Por ejemplo, puede optar por usar los propios contenidos que le vienen dados para cuestionarlos y analizarlos junto al alumnado. Asimismo, puede crear los suyos propios para dar voz a las autoras femeninas que igualmente se merecen formar parte de los contenidos de Lengua y Literatura española. Y es que estas cuentan con la misma calidad literaria e interés

que el resto de los autores que les hacen sombra. Con ello, tal y como apunta de nuevo Jazmina Fuentes, se le estará dando a los alumnos y alumnas la oportunidad de “participar activamente en la transformación del discurso cultural y literario del que, normalmente, han formado parte como receptores” (2013, p. 94).

4. La mujer creadora en el siglo XIX

*En mi patria, lejos de aspirar el hombre a que la mujer sienta y piense como él, le place que viva una vida
psíquica y cerebral,
no solo inferior, sino enteramente diversa.*

EMILIA PARDO BAZÁN

Un concepto fundamental a la hora de hablar del arquetipo femenino en el siglo XIX es el que hace referencia al “ángel del hogar”. Concretamente, en la segunda mitad del siglo en cuestión, se empieza a extender entre las clases altas un concepto de feminidad relacionado con la imagen de una mujer angelical, cuyas virtudes tienen que ver con la dulzura, la pulcritud, la sumisión, la castidad, la devoción religiosa. De este modo, se entendía que el papel de la mujer debía reducirse al de cuidadora de la casa. Por lo tanto, era la mujer quien tenía la obligación de encargarse de los hijos y del esposo, convirtiéndose así en la responsable del bienestar de todos los miembros de la casa. Asimismo, tenía que llevar a cabo las tareas domésticas tales como cocinar, mantener la limpieza de la casa, lavar la ropa... En definitiva, debían ser la versión perfecta de lo que hoy se viene conociendo como “ama de casa”, y cualquier actitud que se saliera de este estándar estaba mal vista.

Tal y como apunta M. Ángeles Cantero Rosales (2007, p. 28), en el transcurrir del siglo XIX la sociedad española se fue dividiendo en diferentes clases sociales. La clase burguesa se impuso como protagonista y se empezaron a tomar como modelo sus costumbres y estilo de vida en las demás esferas:

La sublimación de la mujer hasta elevarla a «ángel del hogar» fue un fenómeno que irradió en la mayoría de los países occidentales a lo largo del XIX. Esta conceptualización de origen burgués es la que inspiró a todas las clases sociales, no solo a los estratos populares sino también a los aristocráticos, de modo que aquellas mujeres que no adaptaron su comportamiento a dicho modelo merecieron el rechazo y la crítica moral de los que detentaban el poder (M. Ángeles Cantero Rosales, 2007, p. 29).

De este modo, la realidad de toda aquella mujer que no quería ser señalada en el siglo XIX, no es otra que la de alguien confinado al espacio privado (cuidando del hogar y la familia, ejerciendo la maternidad), en contraposición al hombre que forma parte activamente del espacio público (vida social, política, artística). Indudablemente, esto es algo que también se ve reflejado en el papel de la mujer como escritora. Socialmente no estaba bien visto que la mujer escribiera. No obstante, con el tiempo se llega a aceptar que se cultiven algunos géneros como la poesía, mientras que otros como la novela realista estaban totalmente desaprobados, pues no se concebían como intereses propios de las mujeres (Fernández, 2008, p. 10). Lo que sucede exactamente es que todo aquello escrito por una mujer acaba siendo “un mero satélite que deambula alrededor de la literatura masculina, en su órbita, pero que no brilla con luz propia” (Fernández, 2008, p. 17). De este modo, en consecuencia, tal y como apunta de nuevo Fernández:

La mujer es concebida como un ser cercano a la naturaleza, que sigue sus instintos, se deja arrastrar por sus pasiones, pero no es capaz de guiarse por su inteligencia y razón; más imaginativa que creadora, juguete de sus propias impresiones y de su extrema curiosidad, su disposición moral se haya exenta, por lo común, de fuerza, profundidad, perseverancia y todas aquellas sólidas cualidades del hombre. Su frivolidad de gustos y eterna versatilidad de ideas le impiden a la mujer llegar a la perfección en las ciencias y en las artes (2008, p. 19).

En este sentido, es interesante hacer mención del concepto de «letraherida». Tal y como explica Pura Fernández (2008, p. 10) en su escrito acerca de la mujer escritora en el siglo XIX. El vocablo “letraherida” entraña una cierta dimensión patológica en la afición femenina por las letras; esto es, alude claramente a la disfunción que en el contexto socio-histórico se le atribuye a la mujer cuyas aspiraciones literarias le hacen abrigar el deseo de trascender su propio destino biológico, vinculado al reducto doméstico, sin visibilidad ni voz públicas. Así, pues, al hablar de «letraherida», se está haciendo referencia a una mujer decimonónica transgresora interesada por el mundo de la cultura y la literatura. Se trata de una mujer “herida por la letra”. Una marca que no va a hacer más que traerle problemas y obstáculos en una sociedad que no entiende que una mujer pueda abarcar más allá del espacio privado cuidando del hogar y aferrada a los valores establecidos socialmente.

5. La figura de Emilia Pardo Bazán y el feminismo de *Insolación*

La educación de la mujer no puede llamarse tan educación, sino doma, pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión.

EMILIA PARDO BAZÁN

Una figura importante dentro de todo ese contexto, y que podría encajar perfectamente en la definición expuesta anteriormente de “letraherida”, es la de la escritora gallega Emilia Pardo Bazán. Esta es una de las escritoras realistas y naturalistas más sonadas hoy en día y que más críticas recibió en su momento debido a su afición por las letras. Si bien autores de gran fama como Emile Zola o Leopoldo Alas “Clarín” valoraron la inteligencia que demostraba la obra de Pardo Bazán, no fue aceptada en la sociedad literaria masculina de su época en general. La figura de esta autora fue siempre incómoda para la sociedad por su gran independencia, que le permitió separarse de su marido e iniciar una relación amorosa con Benito Pérez Galdós. Sin embargo, fueron múltiples los intentos de la autora por entrar a la Real Academia Española (RAE) pero sus dotes literarias no convencieron a los académicos del momento, que no dudaron en denegarle el acceso por el simple hecho de ser mujer.

No obstante, frente al constante rechazo de sus coetáneos y el poco respaldo de su marido, Pardo Bazán optó por rebelarse y seguir escribiendo, negándose así a aceptar el destino que la sociedad creía correcto para ella: relegada a las tareas del hogar. Así pues, se trata de una escritora catalogada de feminista en múltiples ocasiones por la crítica. Esto se debe a la transgresión que supusieron para la época ya no solo sus escritos, si no la actitud que adoptó en todo momento para defender su derecho a escribir sin ser discriminada por ello. Asimismo, lidió una lucha constante por defender los derechos de las mujeres en general. Como bien dice Juan Paredes Núñez (1992, p. 307):

Su lucha privada fue siempre acompañada de una ardua labor reivindicatoria y propagandística. En sus continuos viajes a Francia frecuenta los círculos feministas, está al tanto del movimiento sufragista inglés, se entera de la marcha del movimiento en los Estados Unidos

y, confrontando la situación de la mujer en estos países con la de la mujer española, se lanza a su campaña. La autora cultivó diversos géneros tales como la novela, el cuento, la crónica, el artículo periodístico... Algunas de sus famosas novelas fueron *La tribuna* (1883), *Los pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887), *Insolación* (1889). Por lo que respecta a los cuentos publicó títulos como *Cuentos de Marinada*, *Cuentos sacroprofanos*, *Cuentos de navidad*... Asimismo también publicó en periódicos como *El Imparcial*, etc. En definitiva, pese a los obstáculos, la autora logró publicar gran cantidad de textos donde el punto en común de la gran mayoría de estos es que se esconde tras ellos la idea de que la sociedad española debe avanzar y dejar de tratar a las mujeres de una forma secundaria. Tal y como apunta: “El acusado feminismo de la condesa de Pardo Bazán, precursora del movimiento español en muchos años, tuvo dos vertientes: la teorizante, en diversos artículos y ensayos, y la aplicada, en los modelos de mujer que aparecen en las novelas” María del Carmen Porrúa (1989, p. 10).

Uno de los escritos de la autora que viene a interesar en el desarrollo de este estudio — y que será un recurso metodológico para la propuesta de intervención en clase más adelante— es la novela *Insolación*. En las pocas páginas que ocupa el escrito, la autora plasma la historia de Asís Taboada, Marquesa de Andrade. La acción comienza *in media res* y narra la historia de una mujer viuda perteneciente a la aristocracia y su relación con Diego Pacheco, un gaditano con el que empezará a verse sin apenas conocerle en la feria de San Isidro. Finalmente, Asís acabará sucumbiendo a los encantos de Pacheco, no sin antes haber pasado por un debate moral a causa de lo mal visto que estaba en la época ese tipo de relación. Se trata, pues, de una historia en la que la protagonista femenina pasará por una lucha interna en la que el deseo sexual y la moralidad de la época serán los principales protagonistas.

De este modo, Pardo Bazán logra construir una novela con un fuerte mensaje feminista, en la que opta por criticar la sociedad prejuiciosa del momento en cuanto a la concepción de la mujer se refiere. Una novela protagonizada por una Asís fuerte, que quiere vivir su libertad sexual luchando así contra ese estereotipo tan marcado que establece que la mujer debe reprimir su sexualidad. En un trabajo anterior, se observó el proceso de crecimiento que tiene la protagonista en busca de una nueva geografía interior (Sevilla-Vallejo, 2021, pp. 72ss). Por ello, como se verá más adelante, *Insolación* es un texto muy apropiado para trabajarlo desde la coeducación. A diferencia de otras novelas coetáneas, la autora decide regalarle un final feliz a la protagonista, de modo que no la castiga por dar rienda suelta a su relación con Pacheco. Tal y como apunta M. Ángeles Cantero Rosales en su artículo acerca de la feminidad en la narrativa de Emilia Pardo Bazán, al publicarse la novela de *Insolación*:

Sufrió un rechazo absoluto de los expertos literarios, que recurrieron para ello a argumentos sexistas relacionados con la falta de decoro de la protagonista, una dama que, además, pertenecía a la aristocracia. Hoy, en cambio, su discurso es interpretado como un juego irónico, cuajado de frescura, delicioso, de una mujer cuyo ser despierta a la pasión y cuyos deseos sexuales han de luchar contra las convenciones sociales y culturales de su medio, en donde primaba una doble moral. (2011, s.p.)

Sin duda, esta novela constituye un alegato a favor del reconocimiento y justificación de la sexualidad femenina, así como de la legitimidad de los deseos sexuales. Asimismo, cabe añadir que *Insolación* es una novela considerada mayormente naturalista por parte de la crítica, aunque con algunos matices. A lo largo de la misma, por ejemplo, se pueden encontrar gran cantidad de descripciones minuciosas, entre otros rasgos. Como bien dice Ermitas Penas Varela:

Con frecuencia la voz narradora —o la propia Asís— describen esos dos mundos, ubicados en el centro de la capital y el extrarradio, respectivamente. Son descripciones minuciosas, llenas de datos —como la de la resaca de la marquesa—,

al modo naturalista. Con detallismo se pinta el atasco de carruajes en la Castellana, la desolación de los arrabales, el bullicio del puente de Toledo, las orillas del Manzanares, el campo de San Isidro. (2001, s.p.)

No obstante, la autora no se rige a las características de dicho movimiento en su totalidad, si no que Pardo Bazán se ciñe únicamente a los recursos naturalistas que le interesan. Uno de los ítems que más llama la atención tiene que ver con el papel del narrador de la historia. Se trata de un narrador omnisciente que, en los capítulos II-VIII opta por cederle dicha responsabilidad a la misma protagonista, que pasa a hacer su relato en primera persona. De modo que ambos comparten la tarea de explicar lo que sucede en la historia. Tal y como apunta Ermitas Penas Varela:

La modalización no se configura conforme al modelo de la impasibilidad o impersonalidad flaubertiana —el «estilo latente» de Clarín—, adoptada por Zola, sino mediante un punto de vista de omnisciencia editorial o autorial en la que el narrador no solo desarrolla, en tercera persona, el contenido diegético, sino que, incluso en primera, hace frecuentes comentarios ajenos a ese contenido. Y no es que doña Emilia desconociese aquel rasgo naturalista, que comenta en *La cuestión palpitante*. Simplemente, lo rechaza porque la voz narradora a través de esas intervenciones, a modo de autor implícito, proporcionará al lector datos fundamentales para la interpretación de la novela. (2001, s.p.)

Por lo tanto, lo que podría estar pretendiendo la autora al elegir dicho tipo de modelo narrativo es plasmar una serie de elementos que, a través de un narrador objetivo e imparcial, no podría. Y es que, al fin y al cabo, es importante que, en una novela con la que se pretende reivindicar la cuestión femenina, se le quiera dar voz precisamente a esas contradicciones y conflictos interiores por los que pasa la protagonista de *Insolación* al escuchar sus instintos más primarios.

6. Propuesta didáctica

A continuación, debido a las limitaciones de espacio, se va a presentar una propuesta didáctica que resume una intervención más amplia. Según el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, los contenidos son un conjunto de «conocimientos, habilidades, destrezas y actitudes» que llevan al alumno a lograr sus objetivos, así como al desarrollo de las diferentes competencias. En el siguiente apartado se detallan los diferentes contenidos teóricos que se van a ir tocando a lo largo del desarrollo de la propuesta de intervención:

- El naturalismo literario.
- La mujer escritora del siglo XIX.
- La figura de Emilia Pardo Bazán.
- *Insolación* de Emilia Pardo Bazán.

Asimismo, al tratar esta serie de contenidos teóricos a partir de una perspectiva de género, existen diferentes contenidos transversales que irán surgiendo a lo largo de la realización

de la propuesta como consecuencia del tratamiento de estos contenidos teóricos principales. Son los siguientes:

- La sociedad del siglo XIX.
- Los estereotipos de género.
- La invisibilización de la mujer en la historia de la literatura.
- La discriminación por cuestiones de género.

La propuesta de intervención tiene una duración total de 16 horas. Está compuesta por un total de 8 actividades que los alumnos y alumnas deberán realizar en 16 sesiones diferentes de una hora cada una. A continuación, se detalla una tabla referente a la temporalización en la que se detallan los datos de una forma más específica:

Tabla 3. Temporalización de la propuesta didáctica.

Actividad	Nº de sesiones	Total de horas
Actividad 1 - Introducción al tema que se va a trabajar y creación de los grupos de trabajo y del blog	1	1 hora
Actividad 2 –Elaboración de una introducción al naturalismo literario	2	2 horas
Actividad 3 - Debate acerca de las dificultades a la hora de encontrar nombres femeninos en la historia del naturalismo literario.	1	1 hora
Actividad 4 –Introducción a la vida y obra de Emilia Pardo Bazán.	2	2 horas
Actividad 5 – Lectura y análisis del fragmento (I) de <i>Insolación</i> : búsqueda de las características naturalistas presentes en el texto y reflexión acerca del narrador.	3	3 horas

<p>Actividad 6 – Lectura y análisis del fragmento (II) de <i>Insolación</i>: tratamiento del personaje femenino por parte de Emilia Pardo Bazán.</p>	<p>3</p>	<p>3 horas</p>
--	----------	----------------

Actividad 1. Introducción al tema que se va a trabajar y creación de los grupos de trabajo y del blog: la primera actividad de la propuesta didáctica consistirá en una introducción teórica por parte del profesor al tema que se va a tratar a lo largo de las diferentes sesiones. Para empezar, se hará una breve introducción al naturalismo literario. No será necesario profundizar mucho en el tema debido a que eso será un trabajo que posteriormente deberán hacer los alumnos y alumnas. Asimismo, se planteará el tema de la presencia de las autoras en la literatura en general. Para ello, el docente se apoyará en una presentación *Prezi* formada por un resumen de los contenidos en cuestión, la cual proyectará en la pizarra digital del aula para que todos los alumnos y alumnas puedan seguir la explicación.

Actividad 2. Elaboración de una introducción al naturalismo literario: la segunda actividad consiste en que los alumnos elaboren una breve introducción al naturalismo literario en España. Para ello, deberán agruparse en los distintos grupos que se habrán establecido en sesiones anteriores y escribir dicho texto cooperativamente investigando en las diferentes fuentes que les ofrece Internet. El texto deberá estar formado por las características principales del movimiento en cuestión. Asimismo, tendrán que mencionar el nombre —como mínimo— de tres autores diferentes, por un lado, y a tres autoras, por otro, pertenecientes a dicho movimiento. Esta última tarea los llevará a indagar acerca de los diferentes nombres femeninos pertenecientes al movimiento y a ser conscientes de que no es tan fácil encontrar nombres femeninos como lo es hallar nombres masculinos. Cabe añadir que no deben exceder las dos páginas. Por último, los alumnos deberán colgar el texto una vez finalizado a modo de entrada en el blog que previamente habrán creado en grupo.

Actividad 3. Debate acerca de las dificultades a la hora de encontrar nombres femeninos en la historia del naturalismo literario: la tercera actividad se realizará con todo el grupo-clase a la vez, sin que sea necesario que éste se separe en grupos. Se propondrá la realización de un debate acerca de las dificultades que han tenido a la hora de encontrar nombres femeninos pertenecientes al movimiento literario que se está estudiando.

Actividad 4. Introducción a la vida y obra de Emilia Pardo Bazán: la cuarta actividad tendrá que ver con la elaboración de una breve introducción a la vida y obra de Emilia Pardo Bazán por parte de los diferentes grupos de trabajo establecidos. El texto deberá contener los aspectos que los alumnos y alumnas consideren más relevantes de la vida de la autora naturalista, así como los títulos más importantes que publicó. Para su realización, deberán hacer uso de Internet para encontrar la información necesaria. No deberán exceder las tres páginas de extensión. Una vez finalizada la escritura, los alumnos deberán colgar los textos a modo de entrada en el blog del grupo. Al igual que en la segunda actividad, durante su desarrollo el docente actuará en todo

momento de guía. Observará el trabajo de los diferentes grupos y los ayudará cuando lo requieran.

Actividad 5. Lectura y análisis del fragmento (I) de *Insolación*, búsqueda de las características naturalistas presentes en el texto y reflexión acerca del narrador: para dar comienzo a esta actividad, el profesor repartirá entre los diferentes grupos de alumnos y alumnas el fragmento (I) de la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (ver Anexo 1). El trabajo del alumnado será leer el texto en cuestión para posteriormente analizarlo de forma cooperativa. El análisis consistirá en extraer las características propias del movimiento naturalista, que deberán plasmar a modo de listado. Por su parte, será también necesario que hagan una reflexión acerca del narrador de la novela. De este modo, los alumnos y alumnas deberán plantearse por qué Emilia Pardo Bazán escogió un narrador omnisciente que decide cederle su papel a la protagonista femenina cuando esta elabora su relato en primera persona en los capítulos II-VIII de la novela. Deberán investigar sobre si eso es algo propio de los textos naturalistas o —de lo contrario— la autora se está saliendo de la norma.

Actividad 6. Lectura y análisis del fragmento (II) de *Insolación*, tratamiento del personaje femenino por parte de Emilia Pardo Bazán: para dar comienzo a esta actividad, el profesor repartirá entre los diferentes grupos de alumnos y alumnas el fragmento (II) de la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (ver Anexo 2). El trabajo del alumnado será leer el texto en cuestión para posteriormente analizarlo de forma cooperativa. Esta vez el análisis tendrá que ver con la figura del personaje femenino de Asís Taboada, la protagonista de la novela. Concretamente, los alumnos y alumnas deberán elaborar un texto acerca de cómo construye la imagen femenina Emilia Pardo Bazán a partir de la creación del personaje en cuestión. Para ello, deberán tener en cuenta los estereotipos de género, adjetivos, etc.; que utiliza y a los que hace referencia. Una vez redactado el texto, los alumnos lo colgarán a modo de una nueva entrada al blog. Cabe decir que no deberá exceder las dos páginas de extensión.

Actividad 7. Escritura de un fragmento de una novela naturalista original evitando los estereotipos de género: la sexta actividad de la propuesta didáctica consistirá en que los diferentes grupos de alumnos y alumnas escriban un fragmento de su propia novela naturalista. Concretamente, deberán escribir un texto que atienda a las características propias del movimiento literario en cuestión. Deberán tener en cuenta dos consideraciones. Para empezar, el escrito tendrá que estar protagonizado por un hombre y una mujer. Además, tendrán que evitar representar personajes y escenas influenciados por los estereotipos de género. Por lo que respecta a la extensión, no deberá ser un escrito muy largo. Bastará con que se puedan reconocer algunas características de la novela naturalista y alguna que otra escena en la que se aprecie que se han querido evitar los estereotipos de género. La extensión máxima será de entre 3-4 páginas. Cabe añadir que, para la realización del fragmento de la novela naturalista, los alumnos deberán tener en cuenta las características del movimiento literario que se habrá trabajado en actividades anteriores (ver actividad 2). Sería conveniente, al principio de la primera sesión que vaya a ocupar la actividad, dedicar un momento a la puesta en común de los principales rasgos del naturalismo literario entre alumnos y docente. De este modo, el alumnado podrá utilizar los datos extraídos de la puesta en común como guía para la escritura del fragmento y será la misma para todos los grupos de trabajo. Por lo que respecta a los estereotipos de género, lo más probable es que se hayan tratado ya en el debate anterior (ver actividad 3). No obstante, sería también interesante que el profesor refrescara el concepto antes de que los alumnos empezaran a escribir el texto.

Una vez finalizado el escrito, tal y como se ha hecho en actividades anteriores, los alumnos deberán subirlo al blog a modo de una entrada nueva.

Actividad 8. Debate acerca de los textos naturalistas escritos y los estereotipos de género: la siguiente actividad consistirá en la realización de un debate por parte de todo el grupo-clase. Después de que los alumnos y alumnas hayan realizado su fragmento de novela naturalista deberán reflexionar acerca del propio proceso y del resultado final. Además, podrán leer algún fragmento de su novela si en algún momento lo requiere. Al igual que en las demás actividades en las que se ha practicado el debate, el docente deberá actuar como conductor y moderador del mismo. De nuevo, para que este fluya correctamente podrá ir planteando diferentes cuestiones. Algunos ejemplos de preguntas que podrá plantear son:

- ¿Habéis tenido muchas dificultades para escribir un texto en el que se hable de un hombre y una mujer evitando los estereotipos de género?
- ¿Creéis que habéis logrado evitar los estereotipos de género en su totalidad?
- ¿Os parece un texto coherente, o de lo contrario, os parece absurdo?
- ¿Os sentís identificados o identificadas con algún estereotipo de género? ¿Con cuál?
- ¿Creéis que los estereotipos de género son positivos?

7. Conclusiones

La intención del presente trabajo ha sido, en todo momento, contribuir a la mejora de los contenidos que se imparten en la asignatura de Lengua castellana y literatura, y que tienen que ver con la invisibilización de las mujeres por cuestiones de género. Se ha incidido en la importancia de plantear las intervenciones en el aula desde una perspectiva de género. En este sentido, las metodologías coeducativas ayudan a los alumnos y alumnas a desprenderse de todos esos prejuicios establecidos por el patriarcado, adoptando así una actitud crítica frente a todo aquello que les viene dado culturalmente. Es posible ayudar a los alumnos presentándoles el naturalismo literario de forma más autónoma, a la vez que cooperativa, a partir de contenidos elaborados por el profesor. De este modo, lo que se ha querido demostrar es que cada vez son más innecesarios los libros de texto, que promueven estereotipos y prejuicios que no favorecen en nada a una educación igualitaria. Asimismo, se ha querido plantear una dinámica que rompa con la rutina de los centros tradicionales en los que el profesor hace una clase magistral y teórica donde ellos son sujetos totalmente pasivos y —en consecuencia— desmotivados y desinteresados. Por ello, se promueven el uso de las TIC a partir de la creación del blog por parte de los alumnos. *Insolación* es una obra perfecta para acercar a los alumnos a dificultades de género presentes en la literatura y en la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beauvoir, S. de. (2017). *El segundo sexo*. Cátedra.

- Cantero Rosales, M. (2007). De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 14. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/142/116>
- Cantero Rosales, M. (2011). El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, XXI. <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-%20pardo.htm>
- Contreras, G. (2011). Una educación feminista para transformar el mundo. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social (RIEJS)*, 6(2), 5-10.
- Delmastro, A. y Balada, E. (2012). Modelo y Estrategias para la Promoción del Pensamiento Crítico en el Aula de lenguas e xtranjeras”. *Synergies Venezuela* 7, 25-37.
- Fernández, P. (2008). *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. CSIC.
- Fuentes Moreno, J. (2013). Educación literaria y democracia: el taller educativo con perspectiva de género en la ESO. *Revista de Didácticas Específicas*, 8, 81-98.
- Instituto de la Mujer. (2007). Guía de coeducación. Documento de síntesis sobre la educación para la igualdad entre mujeres y hombres. <http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observIgualdad/estudiosInformes/docs/009-guia.pdf>
- López Aymes, G. (2012). Pensamiento crítico en el aula. *Docencia e Investigación*, 22, 41-57.
- Martínez, I. y Ramírez, G. (2017). Des-patriarcalizar y Des-colonizar la Educación. Experiencias para una Formación Feminista del Profesorado. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social (RIEJS)*, 6-2, 81-95.
- Miguel, A. de. (2007). El feminismo a través de la historia I. Feminismo premoderno. *Mujeres en la red. El periódico feminista*. <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1309>
- Ministerio de Interior. (2019). Sistema de seguimiento integral en los casos de Violencia de Género. <http://www.interior.gob.es/documents/642012/9896454/datos+estadisticos+en+ero+2019/226848ff-65aa-493f-b4a4-4326d90eecd4>
- Pardo Bazán, E. (2001). *Insolación*. Cátedra.
- Paredes Núñez, J. (1992). El feminismo de Emilia Pardo Bazán. *Cuadernos de estudios gallegos*, 105, 304-313. <http://estudiosgallegos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgallegos/article/viewFile/312/318>
- Penas Varela, E. (2001). *Insolación*. Cátedra Letras Hispánicas.
- Porrúa, M. del. (1989). Una lectura feminista de La Tribuna de Pardo Bazán. *Nueva Revista filología hispánica*, 1, 203-219.
- Real Decreto 1105 2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. *Boletín Oficial del Estado*, 3, 3 de enero de 2015.
- Sevilla-Vallejo, S. (2021). La elipsis y la ambivalencia de una nueva geografía interior en la "insolación" de Emilia Pardo Bazán. *Ecología y medioambiente en la literatura y la cultura hispánica* (pp. 71-87). Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).

Anexos²

Anexo 1. Capítulo I

Ante estos argumentos irrefutables menguaba la acción bienhechora de la tila y Asís iba experimentando otra vez terrible desasosiego y sofoco. El barreno que antes le taladraba la sien, se había vuelto sacacorchos, y haciendo hincapié en el occipucio, parecía que enganchaba los sesos a fin de arrancarlos igual que el tapón de una botella. Ardía la cama y también el cuerpo de la culpable, que, como un San Lorenzo en sus parrillas, daba vueltas y más vueltas en busca de rincones frescos, al borde del colchón. Convencida de que todo abrasaba igualmente, Asís brincó de la cama abajo, y blanca y silenciosa como un fantasma entre la penumbra de la alcoba, se dirigió al lavabo, torció el grifo del depósito, y con las yemas de los dedos empapadas en agua, se humedeció frente, mejillas y nariz; luego se refrescó la boca, y por último se bañó los párpados largamente, con fruición; hecho lo cual, creyó sentir que se le despejaban las ideas y que la punta del barreno se retiraba poquito a poco de los sesos. ¡Ay, qué alivio tan rico! A la cama, a la cama otra vez, a cerrar los ojos, a estarse quietecita y callada y sin pensar en cosa ninguna...

Sí, a buena parte. ¿No pensar dijiste? Cuanto más se aquietaban los zumbidos y los latidos y la jaqueca y la calentura, más nítidos y agudos eran los recuerdos, más activas y endiabladas las cavilaciones.

- Si yo pudiese rezar -discurrió Asís-. No hay para esto de conciliar el sueño como repetir una misma oración de carretilla.

Intentolo en efecto; mas si por un lado era soporífera la operación, por otro agravaba las inquietudes y resquemazones morales de la señora. Bonito se pondría el padre Urdax cuando tocasen a confesarse de aquella cosa inaudita y estupenda. ¡Él, que tanto se atufaba por menudencias de escotes, infracciones de ayuno, asistencia a saraos en cuaresma, mermas de misa y otros pecadillos que trae consigo la vida mundana en la corte! ¿Qué circunloquios serían más adecuados para atenuar la primer impresión de espanto y la primer filípica? Sí, sí ¡circunloquios al padre Urdax! ¡Él, que lo preguntaba todo derecho y claro, sin pararse en vergüenzas ni en reticencias! ¡Con aquel geniazo de pólvora y aquella manga estrechita que gastaba! Si al menos permitiese explicar la cosa desde un principio, bien explicada, con todas las aclaraciones y notas precisas para que se viese la fatalidad, la serie de circunstancias que... Pero ¿quién se atreve a hacer mérito de ciertas disculpas ante un jesuita tan duro de pelar y tan largo de entendederas? Esos señores quieren que todo sea virtud a raja tabla y no entienden de componendas, ni de excusas. Antes parece que se les tachaba de tolerantísimos: no, pues lo que es ahora...

Capítulo IV

Don Diego, que en el coche se me figuraba reservado y tristón, se volvió muy dicharachero desde que andábamos por San Isidro, justificando su fama de buena sombra. Sujetando bien mi brazo para que las mareas de gente no nos separasen, él no perdía ripio, y cada pormenor de los tinglados famosos le daba pretexto para un chiste, que muchas veces no era tal sino en virtud del tono y acento con que lo decía, porque es indudable que si se escribiesen

² En este año se presentan fragmentos de la edición de Pardo Bazán (2001) que figura en la bibliografía.

las ocurrencias de los andaluces, no resultarían tan graciosas, ni la mitad, de lo que parecen en sus labios; al sonsonete, al ceceíllo y a la prontitud en responder, se debe la mayor parte del salero.

Lo peor fue que como allí no había más personas regulares que nosotros, y Pacheco se metía con todo el mundo y a todo el mundo daba cuerda, nos rodeó la canalla de mendigos, fenómenos, chiquillos harapientos, gitanas, buñoleras y vendedoras. El impulso de mi acompañante era comprar cuanto veía, desde los escapularios hasta los botijos, hasta que me cuadré.

Si compra usted más, me enfado.

¡Soniche! Sanacabao las compras. ¡Que sanacabao digo! Al que no me deje en paz, le doy en igual de dinero, cañaso. ¿Tiene usted más que mandar?

Mire usted, pagaría por estar a la sombra un ratito.

¿En la cárcel por comprometeora? Llamaremos a la pareja y verasté que pronto.

Ahora que reflexiono a sangre fría, caigo en la cuenta de que era bastante raro y muy inconveniente que a los tres cuartos de hora de pasearnos juntos por San Isidro nos hablásemos don Diego y yo con tanta broma y llaneza. Es posible, bien mirado, que mi paisano tenga razón; que aquel sol, aquel barullo y aquella atmósfera popular obren sobre el cuerpo y el alma como un licor o vino de los que más se suben a la cabeza, y rompan desde el primer momento la valla de reserva que trabajosamente levantamos las señoras un día y otro contra osadías peligrosas. De cualquier índole que fuese, yo sentía ya un principio de mareo cuando exclamé:

En la cárcel estaría a gusto con tal que no hiciese sol... Me encuentro así... no sé cómo: parece que me desvanezco.

Anexo 2. Capítulo III

Porfíó sin impertinencia, y tácitamente, sonriendo, me declaré vencida. ¡Solemne ligereza! Aún no había articulado el sí y ya discutíamos los medios de locomoción. Pacheco propuso, como más popular y típico, el tranvía; pero yo, a fin de que la cosa no tuviese el menor aspecto de informalidad, preferí mi coche. La cochera no estaba lejos: calle del Caballero de Gracia: Pacheco avisaría, mandaría que enganchasen e iría a recogerme a mi casa, por donde yo necesitaba pasar antes de la excursión. Tenía que tomar el abanico, dejar el devocionario, cambiar mantilla por sombrero... En casa le esperaría. Al punto que concertamos estos detalles, Pacheco me apretó la mano y se apartó corriendo de mí. A la distancia de diez pasos se paró y preguntó otra vez:

¿Dice usted que el coche cierra en el Caballero de Gracia?

Sí, a la izquierda... un gran portalón...

Y tomé aprisita el camino de mi vivienda, porque la verdad es que necesitaba hacer muchas más cosas de las que le había confesado a Pacheco; ¡pero vaya usted a enterar a un hombre...! Arreglarme el pelo, darme velutina, buscar un pañolito fino, escoger unas botas nuevas que me calzan muy bien, ponerme guantes frescos y echarme en el bolsillo un *sachet* de raso que huele a *iris* (el único perfume que no me levanta dolor de cabeza). Porque al fin, aparte de todo, Pacheco era para mí persona de cumplido; íbamos a pasar algunas horas juntos y observándonos muy de cerca, y no me gustaría que algún rasgo de mi ropa o mi persona le produjese efecto desagradable. A cualquier señora, en mi caso, le sucedería lo propio.

Llegué al portal sofocada y anhelosa, subí a escape, llamé con furia y me arrojé en el tocador, desprendiéndome la mantilla antes de situarme frente al espejo. «Ángela, el sombrero negro de paja con cinta escocesa... Ángela, el antucá a cuadritos..., las botas bronceadas» ...

Vi que la Diabla se moría de curiosidad... «¿Sí?, pues con las ganas de saber te quedas, hija... La curiosidad es muy buena para la ropa blanca». Pero no se le coció a la chica el pan en el cuerpo y me soltó la píldora.

¿La señorita almuerza en casa?

Para desorientarla respondí:

Hija, no sé... Por si acaso, tenerme el almuerzo listo, de doce y media a una... Si a la una no vengo, almorzad vosotros...; pero reservándome siempre una chuleta y una taza de caldo..., y mi té con leche, y mis tostadas.

Cuando estaba arreglando los rizos de la frente bajo el ala del sombrero, reparé en un precioso cacharro azul, lleno de heliotropos, gardenias y claveles, que estaba sobre la chimenea.

¿Quién ha mandado eso?

El señor comandante Pardo..., el señorito Gabriel.

¿Por qué no me lo enseñabas?

Vino la señorita tan aprisa... Ni me dio tiempo.

No era la primera vez que mi paisano me obsequiaba con flores. Escogí una gardenia y un clavel rojo, y prendí el grupo en el pecho. Sujeté el velo con un alfiler; tomé un casaquín ligero de paño; mandé a Ángela que me estirase la enagua y volante, y me asomé, a ver si por milagro había llegado el coche. Aún no, porque era imposible; pero a los diez minutos desembocaba a la entrada de la calle. Entonces salí a la antesala andando despacio, para que la Diabla no acabase de escamarse; me contuve hasta cruzar la puerta; y ya en la escalera, me precipité, llegando al portal cuando se paraba la berlina y saltaba en la acera Pacheco.

¡Qué listo anduvo el cochero! -le dije.

El cochero y un servidor de usted, señora -contestó el gaditano teniendo la portezuela para que yo subiese-. Con estas manos he ayudao a echar las guarniciones y hasta se me figura que a lavar las ruedas.

Salté en la berlina, quedándome a la derecha, y Pacheco entró por la portezuela contraria, a fin de no molestarme y con ademán de profundo respeto...: ¡valiente hipócrita está él! Nos miramos indecisos por espacio de una fracción de segundo, y mi acompañante me preguntó en voz sumisa:

¿Doy orden de ir camino de la pradera?

LA FORMACIÓN LECTORA Y LA CULTURA LITERARIA DE DELMIRA AGUSTINI: UNA REIVINDICACIÓN NECESARIA

Delmira Agustini's Reading Formation and Literary Culture: a Necessary Demand

Mirta Dos Santos Fernández
Universidade do Porto

Resumen: La crítica especializada ha negado tradicionalmente la cultura literaria de la poeta uruguaya Delmira Agustini y han insistido en el talante intuitivo e irracional de su poética, una consideración que, a lo largo del tiempo transcurrido desde su fallecimiento, ha dificultado que se valore su obra en su justa medida. Sin embargo, el propio testimonio de la poeta y el de sus allegados, así como la existencia de datos que reposan en sus manuscritos y en su correspondencia, refutan la teoría del analfabetismo literario de Delmira y demuestran, en cambio, que leyó con avidez no solo a los autores a los que admiraba profundamente (Darío, Verlaine, Villaespesa, D'Annunzio...), sino también a otros escritores menores con los que compartió la escena cultural rioplatense finisecular. En ese sentido, en este artículo damos a conocer los resultados de una investigación en la que hemos rastreado los libros que obraron en poder de Delmira Agustini, reconstruyendo así la biblioteca que muy probablemente tuvo en su hogar, basándonos en diversas fuentes y tomando como punto de partida la Colección de la autora, que se custodia en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Palabras clave: Delmira Agustini, cultura literaria, libros, manuscritos, correspondencia

Abstract: Specialized critics have traditionally denied the literary culture of the Uruguayan poet Delmira Agustini and have insisted on the intuitive and irrational nature of her poetics, an opinion that, over the time that has elapsed since his death, has made it difficult for his work to be properly valued. However, the poet's own testimony and that of her relatives, as well as the existence of data that are in her manuscripts and in her correspondence, refute the theory of Delmira's literary illiteracy and proves, on the other hand, that she avidly read not only the authors he deeply admired (Darío, Verlaine, Villaespesa, D'Annunzio, etc.), but also other minor writers with whom he shared the *fin-de-siècle* River Plate cultural scene.

Therefore, in this article we show the results of an investigation in which we have traced the books that were in the possession of Delmira Agustini, thus rebuilding the library she probably had at home, based on various sources, and taking the author's Collection, which is kept in the Literary Archive of the National Library of Uruguay, as a starting point.

Keywords: Delmira Agustini, literary culture, books, manuscripts, correspondence

1. Introducción

Hoy en día la lectura es una actividad consuetudinaria y absolutamente democratizada. En pleno siglo XXI los libros están al alcance de cualquiera y así, además de en bibliotecas, es frecuente ver a personas leyendo en parques, playas, aeropuertos, transportes públicos, etc. Como apunta Larumbe Doral en el prólogo de la obra *Mujeres y libros: una pasión con consecuencias* (2013, p. 6), “hace tiempo que los libros salieron del calor del hogar, del secreto de las bibliotecas, para convertirse en un acompañante cotidiano”.

Dentro de ese universo de lectores, las estadísticas demuestran que en la actualidad las mujeres son mayoría:

Las encuestas sobre índices de lectura y hábitos culturales parece que corroboran esta observación desde hace tiempo. Las mujeres salimos mejor paradas como lectoras: compramos y leemos más, montamos más clubes de lectura y tertulias, nos intercambiamos los libros, asistimos a más presentaciones y debates [...] (Larumbe Doral, 2013, p. 6).

Pero no siempre ha sido así. Stefan Bollmann fecha la incorporación de la mujer al mundo de la lectura a comienzos del siglo XVIII¹, momento histórico en el que “la fiebre de la lectura alcanza a las mujeres” (2013, p. 2), provocando las burlas y el miedo de los hombres, que barruntan el desastre, puesto que el acceso al mundo de la lectura sería, a partir de entonces, el primer paso en el largo recorrido de las mujeres hacia su emancipación o, dicho por otras palabras, una forma incipiente de independencia.

Esther Tusquets en el prólogo de *Las mujeres que leen son peligrosas*, otra obra canónica de Stefan Bollmann publicada en 2005, señala que durante siglos se dificultó el acceso de la mujer a la lectura y se le prohibieron determinados libros porque las mujeres lectoras levantaban suspicacias a su alrededor, sobre todo entre los hombres, seguramente porque la lectura, “principal puerta de ingreso al mundo de la cultura” (Tusquets, 2006, p. 16) podía contribuir a acabar con su sumisión, al abrirles nuevos horizontes y estimular su competencia crítica.

Laure Adler, especialista en la historia de las mujeres y del feminismo en los dos últimos siglos, apunta que en los albores del siglo XX “el libro enseñaba a las mujeres que la verdadera vida no era aquella que le hacían vivir, sino que la verdadera vida estaba fuera, en ese espacio imaginario que media entre las palabras que se leen y el efecto que estas producen” (Adler, citada por Tusquets, 2006, p. 17).

No se puede hablar, sin embargo, de democratización de la lectura ya en el siglo XVIII, pues en aquella época los libros se movían en un medio elitista e ilustrado, de modo que quienes tenían acceso a ellos eran una minoría. Hubo que esperar hasta finales del siglo XIX para que las mujeres lectoras (y también las escritoras) empezaran a gozar de cierto protagonismo y a proyectar su voz propia en los medios culturales.

¹ Cabe precisar que en algunas tradiciones literarias (Francia, Alemania, Reino Unido, España) es posible rastrear ya desde mediados del siglo XVI un mercado editorial destinado mayoritariamente al público lector femenino que pervivió durante el siglo XVII y aumentó significativamente durante el siglo XVIII. Se trataba, con todo, de un nicho de negocio embrionario y poco productivo, dado el elevado porcentaje de analfabetismo de la población en general, y de la población femenina, en particular. Para un estudio en profundidad del acceso de la mujer al mundo de la lectura y de la escritura en la Modernidad temprana son referencias fundamentales el proyecto Wink-Women’s Invisible Ink, coordinado por Carme Font Paz (Universitat Autònoma de Barcelona), y el proyecto Women Writers in History (DARIAH-EU).

Es en este contexto finisecular privilegiado donde debemos ubicar a la escritora uruguaya Delmira Agustini, una joven burguesa, educada en el seno del hogar que, contra toda expectativa, destacó en el ámbito de la poesía, con una carrera fulgurante que se interrumpió a los 27 años, edad a la que se produjo su trágico asesinato a manos de su exmarido.

La irrupción de la joven Delmira en el ambiente cultural montevideano estuvo marcada por la sorpresa inicial de los hombres de letras de la época, que no podían entender cómo una muchacha de su edad y de su clase social, sin haber recibido una educación formal, podía crear versos de semejante belleza y calidad.

Pese al reconocimiento del que gozó en vida, algo totalmente excepcional para una mujer en los albores del siglo XX, las primeras críticas en torno a su obra no estaban exentas de un cierto paternalismo a través del cual se vertían, de forma velada, los prejuicios de la sociedad hacia la formación lectora de las mujeres y el oficio escritural femenino.

La poeta uruguaya, en su papel de precursora, sirvió de inspiración a muchas otras mujeres con inquietudes culturales que, a través de la imagen que les devolvía el espejo delmiriano, pronto se dieron cuenta de que el acceso a la lectura suponía un gran avance para el género femenino, como colectivo social en posición de desventaja y de dependencia y era, por tanto, “un arma de afirmación y de construcción de la propia identidad” (Larumbe Doral, 2013, s.p).

2. La formación intelectual de Delmira Agustini frente a la crítica de su época

Antes de centrarnos en los comentarios de la crítica ejercida por sus contemporáneos en relación con su formación intelectual y su bagaje cultural, cabe precisar que la educación domiciliaria de Delmira Agustini, que nunca pisó un aula académica, no era una circunstancia excepcional en su época, pues las hijas de las familias burguesas solían formarse en casa, con maestros particulares. Agustini también los tuvo, puesto que, además de los conocimientos que pudo transmitirle su madre, que sus biógrafos suelen describir como una mujer culta, recibió en su casa clases de piano y de francés. De hecho, uno de sus profesores de francés, Constant Willems, influyó bastante en su cultura literaria. De acuerdo con Ofelia Machado —docente e investigadora uruguaya que realizó el primer vertido de los manuscritos de la poeta en 1944—, gracias a este docente, Delmira tuvo acceso a la obra de célebres autores franceses, como Baudelaire o Samain. Como es sabido, ambos escritores tuvieron un gran influjo en el Modernismo hispanoamericano, movimiento en el que se inserta la mayor parte de la producción poética de Agustini. Respecto a la influencia del profesor Willems en la formación intelectual de Delmira, apunta Machado (1944, p. 24): “Fue así como Delmira estudió a todos los grandes autores franceses, lo que desmiente la atribución, tan difundida, de su genio inculto”. Añade que la poeta leía, asimismo, muchos diarios y revistas en francés.

Por otra parte, Delmira fue en cierto modo una privilegiada, dado que sus padres siempre incentivaron su vocación literaria, de la que se sentían orgullosos, por lo que resulta lógico pensar que, aunque optaron por la educación domiciliaria para su hija (como un privilegio de clase), nunca le dificultaron el acceso a los libros, lo que quizás sí ocurría en otros hogares pequeño-burgueses en los que no estaba bien visto que las mujeres leyeran o se formaran académicamente.

A pesar de las evidencias, la crítica ha negado sistemáticamente durante años la cultura literaria de Delmira Agustini, aludiendo al carácter intuitivo de su producción, que calificaban como un “milagro” incomprensible. El término “milagro” fue utilizado por el

filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, uno de los intelectuales más respetados de la Generación del Novecientos, en un juicio crítico sobre *El libro blanco (Frágil)* (el primer poemario de Delmira, editado en 1907) que ella incluyó en el epílogo de *Cantos de la mañana* (1910). En dicho juicio crítico Vaz Ferreira declaraba: “Usted no debería ser capaz no precisamente de escribir sino de entender su libro. Como ha llegado usted, sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas poesías es algo completamente inexplicable” (Agustini, 1910, p. 42).

Esta incompreensión derivaba del hecho de que la poeta uruguaya, como ya se ha mencionado, no poseía instrucción escolar formal y, además, de acuerdo con Alberto Zum Felde, otro de sus primeros críticos, “ignoraba la filosofía de los libros” (Zum Felde, 1930, p. 217), filosofía que al parecer sí conocían los poetas hombres de su generación, como Julio Herrera y Reissig o Armando Vasseur. Insistiendo en esta idea, Zum Felde describe a Agustini como “el más extraordinario caso de conciencia intuitiva que ha habido en la literatura uruguaya” (1930, p. 219) y destaca su “virilidad de pensamiento” (1930, p. 227) para explicar su capacidad de abstracción metafísica y su energía verbal.

Por su parte, Raúl Montero Bustamante, prologuista de la *Edición Oficial de las Obras Poéticas de Delmira Agustini* (1940), coincide con las opiniones de Vaz Ferreira y de Zum Felde y va incluso más allá, al declarar que su “cultura literaria era escasa” (1940, p. XI) y que ella creaba y decía cosas que no entendía, “poseída del furor poético” (1940, p. XII).

Se extendió así el mito de creadora en trance que alcanzó su máxima expresión en la obra *Sexo y poesía en el 900 uruguayo*, publicada en 1969, en la que su autor, Emir Rodríguez Monegal, conocido ensayista de la Generación del 45, dedicó a Delmira calificativos como “pitonisa en celo” (1969, p. 8) o “ninfomaniaca del verso” (1969, p. 9) que “escribía impregnada de los ardores de Safo” (1969, p. 38). De esta forma, Rodríguez Monegal consiguió aunar dos lugares comunes sobre la producción de la poeta: su carácter altamente erótico y, a la vez, sobrenatural o inconsciente.

También Emilio Oribe (1930) rechaza la posibilidad de la formación intelectual de Agustini, a la que cita como ejemplo de “inspiración pura”:

Nada de lo que aquí se menciona debe atribuirse a influencias de lecturas, o [es debido] a una cultura superior indeterminada y rica a la vez. Nada de eso. No fue posible esa confusa intervención. Se trata del análisis de un lirismo auténtico. Las influencias de las lecturas o estudios en Delmira Agustini fueron externas e insignificantes y se revelan en algunos giros o vocablos sin mayor valor que se caen del resto de su obra (Oribe, 1930, p. 28).

Resulta, no obstante, curioso que muchos de los críticos que niegan la formación intelectual de Agustini (los ya citados Alberto Zum Felde y Raúl Montero Bustamante, y otros como Clara Silva y Manuel Alvar) destaquen en sus investigaciones —a diferencia de Oribe— las influencias literarias que pueden rastrearse en la obra poética de la uruguaya y apunten, en ese sentido, grandes nombres de la literatura y la filosofía europeas, como los de Goethe, Schopenhauer o Nietzsche, primeras figuras del Modernismo hispanoamericano —Darío, Nervo y Lugones— o autores de su mismo ámbito cultural, como Herrera y Reissig o Vasseur.

No explican, sin embargo, la procedencia de estas influencias, pues, si el bagaje de lecturas de la autora de *Los cálices vacíos* era tan escaso como ellos mismos sostenían, ¿cómo es posible que existan coincidencias temáticas, estilísticas e incluso lingüísticas entre sus obras y las de los autores citados? Porque lo cierto es que existen, aunque la propia Delmira tratara

siempre de silenciarlas, incluso públicamente. En ese sentido, es muy conocido su enfrentamiento con los periodistas Alejandro Sux y Vicente Salaverry en el diario uruguayo *La razón* en 1911, una polémica literaria que tuvo como origen un juicio que Sux había publicado en la revista *Mundial* (cuyo director artístico era Rubén Darío) a propósito de *El libro blanco*². El comentario era encomiástico, pero el hecho de que el autor afirmara que la crítica de Montevideo había hallado en el libro influencias de Darío, Nervo y Lugones provocó la ira de Delmira, que, bajo el pretexto de defender a los críticos de su país, quiso desmentir públicamente, a través de una carta abierta publicada en el mismo periódico, sus filiaciones literarias, insistiendo en la originalidad de su propuesta dentro del Modernismo:

Luego, siempre según el señor Sux, se llegaron a inventar, no sé con qué siniestras intenciones, ciertas influencias [en mi obra] de Darío, Lugones, Nervo... Yo no puedo otorgar con mi silencio esa blasfemia. [...] Eso mismo de las “influencias” tiene su base en un juicio laudatorio del señor Botana [...] quien dijo, hablando de mi tecnicismo poético: “Es la técnica maestra de Darío, de Nervo, de Lugones, de todos los maestros americanos en el difícil arte de expresar lo bello de una manera bella”. Y extremaba en seguida su entusiasmo hasta aventurar que [yo] los aventajaría a todos (Silva, 1968, p. 125).

A pesar de la vehemencia con que lo negaba, la influencia³ más evidente en la obra de Agustini es la de Rubén Darío, cuyo rastro no se percibe solo en ella sino en todos los grandes poetas modernistas de América⁴. Dice Manuel Alvar que, en efecto, todos necesitaron “el postulado previo” (1971, p. 11) del autor de *Prosas profanas* (1896), pese a que, en las palabras liminares de esta misma obra el mismo Darío señalara que lo primero era no imitar a nadie y sobre todo a él. Pero lo cierto es que cuando el Modernismo llegó al Río de la Plata, Rubén ya “había hablado estéticamente por todos” (Alvar, 1971, p. 15) y muchos escritores ya nunca pudieron librarse de su influjo. No fue el caso de Delmira Agustini pues, si bien es cierto que la huella del vate nicaragüense es muy evidente en su primer poemario⁵, también lo es que ya no queda prácticamente nada de él en *Los cálices vacíos* (1913), el último libro que publicó en vida⁶.

Por lo que respecta a la crítica, en época más reciente los estudios de género y poscoloniales han recuperado la figura y la obra de Agustini (Escaja, Cortazzo, Blixen, Kirkpatrick, García Gutiérrez) y han tratado de refutar las conclusiones hermenéuticas de épocas anteriores, pero sin ofrecer informaciones precisas que permitan enterrar definitivamente aquellas narrativas inmanentistas y patriarcales en relación, por ejemplo, con la supuesta falta de cultura literaria de Delmira. Como afirma Bruña (2008, p. 15), “el sujeto literario ‘Delmira Agustini’ se ha desplazado de los márgenes del canon patriarcal al centro

² Pablo Rocca se hace eco de este episodio, en el cual se vio involucrado indirectamente Enrique Job Reyes, entonces novio y futuro esposo de Delmira, en su obra *El crimen de Delmira Agustini* (2015), escrita en colaboración con otros autores.

³ Siguiendo a Guillén (1989), entendemos por “influencia literaria” la presencia en los textos de un determinado autor o autora de reminiscencias, asociaciones o paralelismos a través de los cuales se torna perceptible el influjo de obras y escritores anteriores.

⁴ Para un análisis más exhaustivo de la influencia literaria de Rubén Darío en otros autores modernistas hispanoamericanos, consúltense las siguientes referencias: Pacheco (1970) y Rama (1970).

⁵ Sirvan como ejemplo las concomitancias temáticas y estilísticas existentes entre el poema “Sonatina” de *Prosas profanas* (1896) y “El hada color de rosa” (1907) de *El libro blanco*.

⁶ Para un análisis de las coincidencias temáticas y estilísticas entre ambos autores, recomendamos la consulta de la edición de las *Poesías completas de Delmira Agustini* de Manuel Alvar (Labor, 1971), ya que contiene un estudio introductorio extraordinariamente detallado.

del canon femenino”, un movimiento pendular extremo que ha impedido que hasta la fecha la obra de la poeta uruguaya se haya juzgado en su justa medida”.

3. Nuestra investigación

3.1. Justificación, objetivos y metodología

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, la investigación bibliográfica cuyos resultados presentamos a continuación surgió de la necesidad de, desde una posición crítica lo más objetiva y exenta posible, contribuir a derribar el mito del analfabetismo literario de Delmira Agustini, con datos concretos que hemos hallado dispersos en diversas fuentes documentales y que nos han permitido rescatar —por primera vez conjuntamente— los títulos de los libros que en algún momento obraron en poder de la poeta, reconstruyendo así, siquiera parcialmente, su biblioteca personal.

Nuestro rastreo asienta en tres pilares: la revisión de su correspondencia personal y profesional; las referencias resultantes de la exhumación de sus pertenencias y del vertido de sus manuscritos (cuadernos y hojas sueltas) que llevó a cabo, primero, la profesora e investigadora Ofelia Machado en 1944 y posteriormente, ya en 1952, un equipo del INIAL (Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Uruguay), dirigido por Roberto Ibáñez; y, por último, la consulta de los datos plasmados en el denominado Cuaderno VIII de la Colección Delmira Agustini, una especie de libro de recortes de prensa, dedicatorias y autógrafos que actualmente se custodia, al igual que la restante documentación y objetos personales de la poeta, en la Sección de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

3.2. Referencias a libros halladas en la correspondencia personal y profesional enviada y recibida por Delmira Agustini

En este apartado de nuestro trabajo damos a conocer las referencias directas o indirectas a libros que hemos encontrado en la correspondencia personal y profesional de la poeta uruguaya⁷. Se trata de un pilar básico de esta investigación puesto que consideramos que nadie mejor que la propia autora y sus allegados para dar información sobre los libros que leía, los que tenía y los que le hacían llegar.

Comenzando por su correspondencia familiar, encontramos una única referencia a libros, en concreto en una carta remitida por su prima Delmira Triaca de Conrado, fechada en octubre de 1912, en la que menciona el envío de una obra sin identificar de un conocido poeta brasileño:

Ayer personalmente vino a entregarme un autógrafo para ti Aluísio de Azevedo, el mayor romancista sudamericano, y por eso espero que lo aceptes como valiosísimo para tu álbum de intelectuales. Yo quise que él conociera tus poesías y le envié *El libro blanco* y *Cantos de la mañana*. [...] Hoy te envié también un libro de poesías del mayor poeta brasileño: Olavo Bilac (Fernández dos Santos, 2019, p. 45).

⁷ Las obras que hemos consultado para esta sección de nuestra investigación son las siguientes: *Genio y figura de Delmira Agustini*, de Clara Silva (1968); *Cartas de amor de Delmira Agustini* (2006), de Ana Inés Larre Borges; y *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini por sus contemporáneos: a través de su correspondencia inédita y poco difundida* (2019), de nuestra autoría.

Las menciones a libros se multiplican en su correspondencia personal de índole amistosa. Así, en una carta a Rubén Darío fechada en 1912, Delmira hace referencia a un poema de este que identifica como “Sinfonía en gris”. Se refiere sin duda a “Sinfonía en gris mayor” incluido en *Prosas profanas*. En la misma carta hace referencia a un “soneto” adorable de Verlaine y a otro de Villaespesa:

Esta exquisita y suma sensación artística, fuera de usted, me la dieron dos veces solas en la vida: una Verlaine en un soneto adorable, y otra Villaespesa ¿soy absurda?...hablo con el corazón, en unos versos maravillosamente dulces. Y usted, maestro, usted me da siempre, en cada estrofa, en cada verso, a veces en una palabra. Y tan intensa, tan vertiginosamente, como el día glorioso que, entre una muñeca y un dulce, sollocé leyendo su “Sinfonía en gris”. (Larre Borges, 2006, p. 68)

Existe otra referencia indirecta a *Prosas profanas* en una carta prácticamente desconocida enviada por ella a Darío, cuyo borrador⁸ hallamos en 2015 entre los materiales de la Colección Delmira Agustini, que se custodian en la Biblioteca Nacional de Uruguay. En esa inflamada epístola, la poeta se despide así: “Tranquila en la seguridad de que sabréis interpretarme más que yo misma, dejo caer a vuestros pies una rosa, otra rosa, otra rosa”. La expresión “cae a tus pies una rosa, otra rosa, otra rosa” aparece casi al final de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* (1896), de lo que se deduce que Agustini conocía ese texto.

Por otra parte, en su correspondencia con el escritor argentino Manuel Ugarte, con quien al parecer mantuvo algún tipo de idilio sentimental, más bien platónico, se encuentra una referencia a una obra de este, *La novela de las horas y los días* que, según su propia confesión, fue todo el bagaje que se llevó de su casa cuando tomó la decisión de abandonar a su marido: “Los diarios dicen verdad. Dos o tres días después de salir usted de esta [ciudad], huí de la vulgaridad... Llegué casi loca a refugiarme en mamá, con *La Novela de las Horas y los días* por todo bagaje...” (Larre Borges, 2006, p. 53).

Pasando a su amistad con el escritor y crítico uruguayo Alberto Zum Felde, en el reportaje “Cómo conocí a Delmira Agustini”, publicado por primera vez en la revista *La Cruz del Sur* de Montevideo, en julio de 1924, y reeditado por Clara Silva (1968), el escritor recuerda la primera vez que visitó a Delmira en su casa y apunta que hablaron “de literatura, de sus versos y del ambiente» (1968, p. 94); señala, asimismo, que ella le expresó su admiración por los versos de *Domus Aurea* (1908), obra que él había publicado hacía poco tiempo en Montevideo bajo el seudónimo de Aurelio del Hebrón; y añade que la poeta incluso le recitó algunos de memoria, lo que, a su juicio, probaba la sinceridad del elogio.

A partir de ese encuentro entablaron una relación epistolar en una de cuyas cartas Zum Felde le dice que le envía “un capricho teatral” de su autoría, “raro fruto de su spleen” (Larre Borges, 2006, p. 74). En la respuesta Delmira le dice que ella es “íntima de Lulú” (2006, p. 74), dando así el título del tal capricho teatral al que se refería su interlocutor. Se trata de la pieza de teatro en un acto titulada *Lulú Margat* que se publicó en la revista *Apolo*, en junio de 1908, con la firma de Aurelio del Hebrón. En otra nota en la que le pide que pase a recoger el libro, Agustini le pide también que “perdone a sus nervios por sus profanaciones al margen” (2006, p. 75), lo que parece indicar que escribió comentarios críticos marginales sobre esta pieza de teatro.

⁸ El borrador de esta carta se reproduce integralmente en el capítulo de nuestra autoría titulado “Rubén Darío y Delmira Agustini: más allá de la relación epistolar” que forma parte del libro *Un universo de universos y una fuente de canciones* (Verbum, 2019).

Mucho más estrecha fue su amistad con el escritor franco-uruguayo André Giot de Badet, con quien se reunía con frecuencia desde la adolescencia. En la Colección Delmira Agustini se conservan varias esquelas enviadas por Giot de Badet, casi todas ellas sin fecha. En una de ellas se puede leer: “He aquí a ‘Hans el flautista’, por si tienes a bien mirarlo un poco antes de ir a escucharlo” (Fernández dos Santos, 2019, p. 78); y en otra: “Te habría llevado el libro del *Oso de las Cuevas Rubias*, pero mi señor y maestro, mi hermoso muchacho negro⁹, me lo ha prohibido” (2019, p. 80). En una última nota le pregunta si ha trabajado algo en el *Antinoo*, una obra de teatro que planeaban escribir conjuntamente, si bien el proyecto nunca salió adelante. En la misma nota le comenta que Ángel Falco tenía pensado enviarle un relato (2019, p. 84).

Asimismo, Giot de Badet, entrevistado por Clara Silva en París en 1956, al recordar su amistad con Delmira, señaló textualmente que ella “tenía gran admiración por Rubén Darío, de quien conocía todas sus obras” y que, “asimismo, admiraba a M.^a Eugenia Vaz Ferreira y a Gabriele D’Annunzio” (Silva, 1968, p. 116).

Existe, en efecto, constancia, de que Delmira y María Eugenia, las dos grandes poetisas de la Generación de 900, no solo se conocían, sino que María Eugenia solía frecuentar la casa familiar de los Agustini en Sayago¹⁰ y que solían leerse una a otra sus poemas. Se sabe porque se conserva una nota de Vaz Ferreira en la que invita a Delmira a visitarla para reírse, “agarrando para la farra las mutuas liras” (Fernández dos Santos, 2019, p. 68). Además, en un álbum encontrado por Ofelia Machado en los baúles de Sayago (residencia veraniega de la familia Agustini), hay una dedicatoria de María Eugenia a Delmira en la que deja constancia de su “simpatía y adoración por las tendencias distinguidas de su espíritu” (Machado, 1944, p. 22). Delmira le devolvió el gesto, dedicándole un poema y un texto en prosa, publicados ambos en la revista *La alborada* de Montevideo. No hay constancia escrita, sin embargo, de que se hayan intercambiado libros o versos de otros autores.

Las referencias bibliográficas rastreadas en la denominada “correspondencia profesional” de Delmira, son también bastantes numerosas. Destacamos, por proceder de remitentes más conocidos, las siguientes: Salvadora Medina Onrubia, intelectual argentina, conocida por su militancia anarquista y su activismo en el medio cultural bonaerense, tomó la iniciativa de entablar con Agustini en febrero de 1914 (cinco meses antes del asesinato de la uruguaya) un diálogo epistolar y le hizo llegar, junto con su primera carta, un libro suyo titulado *Almafuerte*, que ella misma definía como un “capricho ácrata” (Fernández dos Santos, 2019, p. 69 y p. 177). En el borrador de respuesta, que Delmira escribió a mano en el reverso de la carta recibida, admitía no haberlo leído todavía, motivo por el cual no podía transmitirle sus impresiones; desde España le escribieron, anunciándole el envío adjunto de sendos libros de su autoría, Primitivo Rodríguez Sanjurjo, escritor modernista gallego, y Francisco Villaespesa, muy admirado por la poeta uruguaya. Este especificaba en su breve misiva que, además de su último libro¹¹, le hacía llegar también otro de Isaac Muñoz, al que describía como “el más fuerte de los prosadores peninsulares” (Fernández dos Santos, 2019, p. 241); por último, de su Uruguay natal, Ricardo Sánchez, escritor que colaboraba, al igual que la propia Delmira, en revistas literarias locales, le informaba por vía postal del envío del primer

⁹ Se refiere al escritor Ángel Falco, con quien al parecer mantenía una relación sentimental de la cual Delmira estaba enterada.

¹⁰ Sayago es hoy en día un barrio de la ciudad de Montevideo, pero, a comienzos del siglo XX era una población cercana.

¹¹ Por uno de los juicios críticos incluidos en el epílogo de *Cantos de la mañana*, sabemos que este no fue el primer libro que le envió Villaespesa a Agustini, sino que ya había habido intercambios previos: “Adjuntos van, por conducto de Pérez y Curis, mis dos últimos libros” (Agustini, 1910, p. 41).

ejemplar salido de la imprenta del *Almanaque Ilustrado del Uruguay*, que contenía el poema “La ruptura”, que posteriormente Agustini incluyó en su poemario *Los cálices vacíos*¹² (1913).

3.3. Referencias a libros halladas por Ofelia Machado y el equipo del inial en la exhumación de las pertenencias y manuscritos de Delmira Agustini

En 1944 la profesora e investigadora uruguaya Ofelia Machado acometió la importante tarea de rescatar de los baúles de la residencia familiar de Sayago las pertenencias y los cuadernos de manuscritos y hojas sueltas de Delmira Agustini, que llevaban casi 30 años allí. Su labor fue fundamental para preservar el legado de la poeta uruguaya, pues hizo el inventario de sus bienes y publicó en la obra *Delmira Agustini* (1944) los resultados de su pesquisa, así como la transcripción integral de los manuscritos hallados.

En ese sentido, Machado afirma que la poeta uruguaya no “poseía biblioteca” (1944, p. 38), pero que en su indagación *in situ* en Sayago había encontrado los siguientes libros: *Elementos de literatura*, de Coll y Vehí (Barcelona, 1878); *Elementos de teoría literaria*, de Calixto Oyuela (Buenos Aires, 1889); *Aux flancs du vase*, de Albert Samain; *La caperucita roja*, ilustrado por Díaz Huertas (Madrid, 1891); *Los asadores en sopa* y *La campana*, de Andersen, ilustrados por Yan D’Argent (1884); *Aventuras de Robinson Crusoe*, de De Foe (París, 1886), una colección de poemas en francés editada por *Mercure de France* (1912), con numerosos subrayados de Delmira y con la siguiente dedicatoria de André Giot de Badet:

Pour Delmira Agustini:
 Une Fée dans les “Contes Bleus”,
 Une Muse dans la vie
 Une sœur dans l’Amitié
 Une Nymphé dans l’Olympe
 Une grande et lumineuse artiste,
 En toute fraternelle amitié
 —André. —1913.

Machado aseguró haber encontrado, además, textos autógrafos de la poeta escritos sobre las portadillas de las obras *Marido sin mujer* de Paul de Kock y de los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann, lo que la indujo a inferir que poseyó ambos libros. Halló, asimismo, algunas dedicatorias sueltas sobre las portadillas de diferentes libros, escritas por sus propios autores a modo de autógrafos¹³. Por último, Machado sostiene que, Delmira “tiene que haber recibido innumerables libros de autores nacionales y extranjeros, fuera de aquellos cuyas dedicatorias se han transcripto” (1944, p. 40), una tesis con la que coincidimos y que, dada su relevancia y pertinencia, estamos tratando de demostrar con esta investigación.

Al corpus documental exhumado y manejado por Ofelia Machado se sumaron años más tarde otros materiales autógrafos y objetos de la poeta uruguaya, que no estaban en los baúles de Sayago, y que fueron adquiridos por el INIAL a la viuda del hermano de Delmira. Clara Silva (1968, pp.150-151), tras insistir una vez más en el autodidactismo de la autora de *Los cálices vacíos* y afirmar textualmente que “su bagaje de lecturas era relativamente escaso”, trata de reconstruir, con base en los materiales y objetos desempolvados por el equipo del

¹² Además de las citadas, en la correspondencia profesional de Delmira se encuentran cartas de remitentes anónimos o menos conocidos en las cuales le comunican el envío de libros o poemas propios. Se trata de los siguientes: Alberto Sánchez (Colombia), Andrés Cestena (Colombia), M.A. Granado y Guarnizo (Ecuador), Ismael Urdaneta (Venezuela) y J. Vilá Estruch (editor catalán afincado en Argentina).

¹³ Nos detendremos en estas portadillas en la siguiente sección, que se centra en el análisis del contenido del Cuaderno VIII de Agustini.

INIAL, aquella que pudo ser la pequeña biblioteca de Agustini, citando varios títulos, que hay que añadir a los ya mencionados: *Poètes d'aujourd'hui* (1880-1900); *El fuego* y *Las vírgenes de las rocas* de Gabriele D'Annunzio; varios libros de versos de Francisco Villaespesa; novelas de Pierre Loti; *Cantos del nuevo mundo*, *Cantos augurales* y *Cantos del otro yo*, de Armand Vasseur; *Cyrano de Bergerac* de Rostand; *La dernière idole*, de Alphonse Daudet; *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*; *Apolo*, de Reinach; una biografía de Charles Baudelaire; y muchas revistas literarias hispanoamericanas y francesas.

Precisa Silva (1968, p. 151) que ciertamente estos libros, muchos de los cuales “tienen acotaciones al margen, de su pluma”, no constituyen el acervo de las lecturas de Agustini, pues falta todo Darío, Samain, etc., sino que se trata apenas de la parte que se conservó en poder de su hermano.

3.4. Referencias a libros halladas en el Cuaderno VIII de la colección Delmira Agustini

En este apartado, el último de nuestra investigación, damos a conocer las referencias bibliográficas encontradas en el denominado Cuaderno VIII de la Colección Delmira, el álbum de autógrafos y recortes organizado por la propia Delmira, con la colaboración de su padre¹⁴. Se trata de un cuaderno de tapas negras de ciento cuarenta y nueve páginas cuya organización parece responder al siguiente criterio: en las primeras siete páginas Delmira incluyó los juicios críticos o autógrafos que ella consideraba más honorables (por orden, Rubén Darío, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Amado Nervo, Manuel Ugarte y Miguel de Unamuno). A partir de aquí, las páginas impares se reservaron para los diferentes recortes de prensa en los que se hacía mención a su obra o a su persona, mientras que las páginas pares contienen dedicatorias o autógrafos de literatos e intelectuales nacionales y extranjeros, muchos de ellos escritos sobre portadillas de libros de la autoría de los mencionados escritores o intelectuales. Se trata, en su mayoría, de autores locales o extranjeros menos conocidos que los que ocupan las primeras páginas del cuaderno, pero que aun así son relevantes porque compartieron con la poeta uruguaya la escena cultural finisecular.

Así pues, en el Cuaderno VIII encontramos portadillas de los siguientes libros¹⁵, con la firma autógrafa de sus autores: *En voz baja*, de Amado Nervo (1909); *Motivos de Proteo*, de José Enrique Rodó (Montevideo, 1909); *La muerte del cisne*, de Carlos Reyles (1910); *Canto a la sireneta*, de Guzmán Papini (Montevideo, 1909); *Alma trágica*, de Isidro Rodríguez Martín (Montevideo, 1907); *Siembra y vendimia*, de Ismael Urdaneta (Buenos Aires, 1911); *Kara Koutié*, de Adriano M. Aguiar (Montevideo, 1911); *El enigma de la selva: poema*, de Alfredo Gómez Jaime (Bogotá, 1900); *Las leyendas milagrosas*, de Ovidio Fernández Ríos (Montevideo, 1912); *Desbojando el silencio*, de Julio Raúl Mendilaharsu (París); *Litania Pagan*, de Fléxa Ribeiro (Río de Janeiro, 1907); *Los crepúsculos*, de Juan M.^a Oliver (Montevideo, 1910); y *Mis profetas locos*, de José San Martín (Buenos Aires, 1909).

A todas las referencias bibliográficas rastreadas en nuestra investigación e incluidas en este artículo habría que añadir varias hojas sueltas (portadas, portadillas o contraportadas de libros diversos) sobre las que Agustini plasmó textos autógrafos, ya que, cuando la visitaban las musas, “en el aparente desorden de su escritura febril” (Silva, 1968, p. 136), solía dejar constancia escrita de sus ideas en el primer papel que encontraba: cubiertas

¹⁴ Pudimos consultar de primera mano todo el material de la Colección Delmira Agustini, incluido el Cuaderno VIII, durante una estancia de investigación realizada durante los meses de julio y agosto de 2015 en la Biblioteca Nacional de Uruguay, ubicada en Montevideo.

¹⁵ Los libros en sí no se conservan o no han sido hallados. No obstante, no resulta descabellado pensar que los poseyó íntegros y muy probablemente los leyó, pues el pedido de dedicatorias o autógrafos es, a nuestro juicio, un indicio fuerte de la admiración que sentía por los respectivos autores.

de revistas, sobres, servilletas, papeles de música, reverso de otros escritos, e incluso trozos de cartones de cajas¹⁶.

4. Conclusiones

En definitiva, al reconstruir, siquiera parcialmente, la posible biblioteca personal que tuvo en su hogar Delmira Agustini, aunque no se trate de una biblioteca formalmente organizada, consideramos que hemos contribuido de alguna manera a echar por tierra el mito de su “genio inculto” (Machado, 1944, p. 24) y de su “escaso bagaje de lecturas” (Silva, 1968, p. 150), que durante años fue alimentado por la crítica. Existen evidencias que de su ecléctica biblioteca formaron parte los consabidos libros infantiles (*La caperucita roja*); grandes clásicos de la literatura como *El ingenioso don Quijote de La Mancha* o *Cyrano de Bergerac*; obras de autores extranjeros venerados por los modernistas, como Samain, D’Annunzio o Baudelaire; de los grandes nombres del Modernismo (Rubén Darío, Amado Nervo o Francisco Villaespesa); de autores de primera línea de su generación —la del Novecientos— (Rodó, Reyles, Zum Felde); de otros escritores menos conocidos fuera del Río de la Plata, pero muy activos durante el periodo finisecular (Guzmán y Papini, Ovidio Fernández Ríos o José de San Martín) y algunos libros de teoría de la literatura, entre otros.

Así pues, contrariamente a lo que se ha creído durante décadas, la calidad literaria de la obra de Delmira Agustini no se explica solo por su desbordada intuición o por sus famosos y romantizados arrebatos de inspiración, sino que se debe en buena medida a sus lecturas, pues solo así se entienden las evidentes influencias literarias presentes en su producción. Consideramos, asimismo, que estas lecturas contribuyeron sin duda a la construcción de su identidad literaria en un escenario social y cultural adverso, en el que no se fomentaba la lectura femenina, y mucho menos la escritura. En ese sentido, se puede considerar que la poeta uruguaya fue una pionera, pues con su ejemplo profesional contribuyó a diseminar la idea —alimentada ininterrumpidamente por los colectivos femeninos desde la modernidad temprana— de que la emancipación de las mujeres, sobre todo la de aquellas con inquietudes literarias, venía de la mano de la cultura, la educación y la lectura. Gracias a su osadía abrió un mundo lleno de posibilidades a sus sucesoras, que, un poco por toda América Latina, fueron paulatinamente elevando sus voces poéticas con la esperanza de grabar sus nombres en la historia de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agustini, D. (1907). *El libro blanco (Frágil)*. O. M. Bertani.
- Agustini, D. (1910). *Cantos de la mañana*. O. M. Bertani.
- Agustini, D. (1913). *Los cálices vacíos*. O. M. Bertani.
- Agustini, D. y Alvar, M. (1971). *Poesías completas*. Labor S. A.
- Bollmann, S. (2006). *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, trad. de A. Košutić. Maeva.
- Bollmann, S. (2013). *Mujeres y libros: una pasión con consecuencias*, trad. de M. J. Díez (formato e-book). Seix Barral.

¹⁶ La versión autógrafa del conocido verso “Con alma fúlgida y carne sombría”, que cierra el poema “Ofrendando el libro”, el primero de *Los cálices vacíos* (1913), aparece escrito sobre un trozo de cartón de dimensiones considerables, que también forma parte de la Colección Delmira Agustini.

- Bruña Bragado, M. J. (2008). *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*. Verbum.
- DARIAH-EU (2023, diciembre). Women Writers in History. Recuperado el 09 de enero de 2024, de <https://www.dariah.eu/activities/working-groups/women-writers-in-history/>
- Darío, R. (1896). *Prosas profanas y otros poemas*. Imprenta Pablo E. Coni e Hijos.
- Fernández dos Santos, M. (2019). *La recepción crítica de la obra de Delmira Agustini: a través de su correspondencia inédita y poco difundida*. Iberoamericana Vervuert.
- Fernández dos Santos, M. (2019). Rubén Darío y Delmira Agustini: más allá de la relación epistolar, en R. Oviedo, J. Cano y C. Bravo (coords.): *Un universo de universos y una fuente de canciones* (pp. 325-337). Verbum.
- Font Paz, C. (2024, enero). WINK - Women's Invisible Ink. <https://www.projectwink.eu/>
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Espasa-Calpe.
- Larre Borges, A. I. (2006). *Cartas de amor y otra correspondencia íntima de Delmira Agustini*. Cal y Canto.
- Larumbe, L. (2013). Prólogo, en S. Bollmann: *Mujeres y libros: una pasión con consecuencias*, trad. de M. J. Díez (pp. 6-10) (formato e-book). Seix Barral.
- Machado, O. (1944). *Delmira Agustini*. Editorial Ceibo.
- Montero Bustamante, R. (1940). Prólogo, en D. Agustini: *Obras poéticas* (Edición oficial) (pp. IX-XIX). Talleres Gráficos de Institutos Penales.
- Oribe, E. (1930). *Poética y plástica. Seis ensayos*. Impresora Uruguaya.
- Pacheco, J. E. (1970). *Antología del Modernismo (1884-1921)*. UNAM.
- Rama, A. (1970). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia económica de un arte americano)*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Rocca, P. et al. (2015). *El crimen de Delmira Agustini* (2.^a ed.). Estuario Editora.
- Rodríguez Monegal, E. (1969). *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Editorial Alfa.
- Silva, C. (1968). *Genio y figura de Delmira Agustini*. Editorial Universitaria.
- Tusquets, E. (2006). Prólogo, en S. Bollmann: *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, trad. de A. Košutić (pp. 13-19). Maeva.
- Zum Felde, A. (1930). *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Tomo II. Imprenta Nacional Colorada.

POESÍA ENTRE CEMENTERIOS Y JARDINES: MARGARITA DE PEDROSO EN MADRID (1934-1935)

Poetry among Cemeteries and Gardens: Margarita de Pedroso in Madrid (1934-1935)

Juana Coronada Gómez González
Universidad Isabel I

Resumen: Aproximación a la figura de la poeta del periodo de Pleguerra Margarita de Pedroso, y estudio de su relación con la asociación Los Jóvenes y el Arte y su participación en las visitas culturales que esta organizó en los años 1934 y 1935 en Madrid. Se incluyen, asimismo, los poemas que Pedroso recitó en las jornadas a las que asistió.

Palabras clave: Margarita de Pedroso, Los Jóvenes y el Arte, poesía, Pleguerra, Madrid.

Abstract: Approach to the figure of the pre-war poet Margarita de Pedroso, and study of her relationship with the Los Jóvenes y el Arte association and her participation in the cultural visits that it organized in Madrid between the years 1934-1935. The poems that Pedroso recited in the conferences she attended are included, as well.

Keywords: Margarita de Pedroso, Los Jóvenes y el Arte (Youth and Art), poetry, Spanish Civil Prewar, Madrid.

1. Margarita de Pedroso y Sturdza¹

Antes de ahondar en el tema nuclear de estas páginas, debemos recordar quién fue Margarita de Pedroso y Sturdza. Esta fue una joven singular en el Madrid del periodo de Pleguerra, con sangre azul y origen aristocrático, cosmopolita, cultivada, amante de las artes y del deporte, y muy ecléctica en sus amistades². Nacida en

¹ La información del punto 1, además de las fuentes citadas, procede de la entrada del Diccionario Biográfico Español versión electrónica dedicada a Margarita de Pedroso, incluida en la bibliografía.

² Amigos de Margarita de Pedroso en el Madrid de Pleguerra fueron Rosa Chacel y Timoteo Pérez Rubio; Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí; el pintor Antonio Luis; el figurinista y pintor Víctor Cortezo; la hija del embajador de los Países Bajos, Luz Nevpeu; la princesa Marta Bibesco; Blanca O'Donnell, duquesa de Tetuán; Luis Escobar, marqués de las Marismas del Guadalquivir; Agustín de Figueroa, marqués de Santo Floro; y los duques de Sueca, Carlos Rúsoli y su esposa, Belén Morenés, condesa de Bañares, entre otros. A estas amistades hay que añadir el grupo de jóvenes conservadores de los que se hablará más adelante.

Bruselas en marzo de 1911, Pedroso era hija de un diplomático español, el conde de San Esteban de Cañongo, y de una princesa de la casa real de Moldavia. Siendo hija de diplomático, pasa su infancia entre Estados Unidos y Suecia; asimismo, viaja para ver a sus muchos parientes por países como Francia, Rumanía y España. En este último país se instalará con su familia en 1926. Su residencia madrileña, junto al Museo del Prado, era un pequeño centro cultural donde fue bien acogido el poeta Juan Ramón Jiménez, el cual entró en contacto con la familia gracias a la amistad surgida con anterioridad entre la princesa María Sturdza y Zenobia Camprubí, las dos asociadas al Lyceum Club de Madrid (Aguilera Sastre, 2011).

Margarita, desde que llega a Madrid, se forma en la pintura con Timoteo Pérez Rubio, marido de la escritora Rosa Chacel³, con quien hace amistad. Es Chacel quien anima a la joven a dirigir sus pasos creativos hacia la literatura, su otro gran interés artístico. Una vez que Chacel leyó el primer texto publicado por Pedroso, un ensayo de gran lirismo titulado «Hacia Galilea», en *Revista de Occidente* (1932), le dijo unas palabras que fueron esenciales en su vida: «Mira, tú no tienes talento para pintar. Déjalo y dedícate a escribir» (Sáez Angulo, 1981: 120-121). Y eso hizo Pedroso. Tras su vuelta de una estancia en Gran Bretaña, donde hizo un curso de inglés, se matricula en la escuela de periodismo⁴ del diario católico *El Debate*, donde publicó algunos artículos de viajes (Gómez González, s. d.).

La poesía, dentro de la literatura, es su género favorito en esos años. Pedroso publica poemas sueltos en varias revistas literarias de prestigio, como *La Gaceta Literaria* (1932), *Héroe* (1933), *Noreste* (1935) y *Floresta de Prosa y Verso* (1936). Además, entre 1935 y 1936 escribe una serie de poemas que reflejan sus sentimientos amorosos hacia Juan Ramón Jiménez: estaban listos para ser publicados justo antes del inicio de la guerra, ya que la revista *Mundial* publicó un poema en calidad de adelanto del poemario en el mes de junio del 36 (Gómez González, s. d.). No obstante, la guerra lo impide, y será a finales de 1939 cuando vea la luz el libro titulado *Rosas (Historia de infancia y amor)*.

Tras la Guerra Civil, Margarita de Pedroso viaja a Chile y Argentina, pasa una larga temporada en Marruecos, donde su padre estaba trabajando en la embajada española, y sigue publicando libros. En este periodo, la prosa es primordial: *Cabeza a Pájaros y la Infanta* (1945) y *El volcán y el potro de Coipúe* (1951) son dos libros de cuentos que alcanzan cierto reconocimiento en el panorama literario del franquismo. También, en las décadas de 1950 y 1960 publica artículos de divulgación en *ABC*, escritos en un periodo en el que se traslada a vivir a Italia.

Desde 1972 Pedroso se involucra con mucha fuerza en la recuperación del patrimonio artístico y cultural de la villa alcarreña de Brihuega (Guadalajara), donde adquirirá una casa que se convertirá en la sede de su archivo personal. La escritora falleció en Madrid en 1989 tras una sufrir una grave enfermedad.

³ Rosa Chacel dedicó a Margarita de Pedroso uno de sus sonetos “con secreto”, según descubrió a Clara Janés en una entrevista: “dijo la poeta: ‘Sí. El amor de esta niña [Margarita] era un amor compartido, la rosa era yo y el cedro Juan Ramón.’” (Janés, 1992, p. 55). Fue el undécimo poema del libro *A la orilla de un pozo* (1936).

⁴ La escuela de periodismo de *El Debate* fue fundada por Ángel Herrera Oria, tras el éxito que tuvo un Cursillo de periodismo organizado en 1926. Tanto Margarita como su hermana mayor, Dolores de Pedroso, y su amigo Luis Escobar, hicieron el curso. Véase Cantavella (2017).

2. Los Jóvenes y el Arte: visitas poéticas a los cementerios y jardines madrileños

En el Madrid de la Segunda República surge la asociación juvenil denominada Los Jóvenes y el Arte, un selecto círculo en el que se agrupaban hombres y mujeres que cumplieran con un perfil muy determinado: jóvenes –apenas unos veinteañeros–, estudiantes universitarios, pertenecientes a la alta burguesía o a la aristocracia, y que tenían una inequívoca ideología política de derechas. Un nutrido grupo de sus miembros estaba inscrito, a su vez, en la Federación de Estudiantes Católicos. El responsable máximo de la asociación era Mariano Rodríguez de Rivas y Navarro, quien fuera amigo de Margarita de Pedroso desde los tiempos de Pleguerra hasta el final de sus días.

La asociación Los Jóvenes y el Arte organizó, en el mes de diciembre de 1934, un homenaje al romanticismo español en su centenario bajo el marbete «Visitas espirituales a los cementerios románticos» (Iglesias, 2001). Este homenaje tenía un evidente regusto macabro, ya que consistía en una ruta por diversos camposantos madrileños –algunos de ellos, ignotos y situados en los arrabales; otros, históricos y representativos– con el fin de recitar poemas ante ciertas tumbas y disfrutar de la atmósfera a la par romántica y tétrica que impregnaba esos lugares. Estas visitas fueron organizadas al alimón por Los Jóvenes y el Arte y el Comité de Arte de los Estudiantes Católicos. Para asistir a las ellas era obligatorio ser cursillista, es decir, estar inscrito a las visitas, ya que la organización ponía a disposición de los participantes unos autobuses que salían de la plaza de Cibeles.

Las que podemos denominar «actividades culturales» del grupo tuvieron una buena propaganda en la prensa conservadora de Madrid, y se publicaron crónicas de bastante amplitud en sus páginas⁵. Tanto las hemerotecas como las memorias de Dionisio Ridruejo confirman la asistencia y participación de Margarita de Pedroso en dos ciclos de recitales que Los Jóvenes y el Arte organizó entre 1934 y 1935. También participó en ellos Luis Escobar Kirkpatrick, el hombre que por entonces despertaba el interés sentimental de Pedroso. Escobar leyó su intervención el 21 de diciembre de 1934 en el lejano y, en aquel momento, en pleno proceso de demolición, cementerio sacramental de San Sebastián, erigido en 1820. Este detalle es interesante ya que, como recuerda Iglesias (2001), al final de la visita tuvo lugar una tétrica anécdota, narrada años después por varios testigos. Al parecer, el hecho de que se estuviera trabajando en la demolición del cementerio hizo que algunos sepulcros estuvieran sacados de su lugar original, manteniendo los restos al descubierto. Varios de ellos se mantenían momificados y conservaban su atavío original. Un grupo de cursillistas, compuesto por Agustín de Foxá, César González Ruano, Luis Escobar, Carlos Miralles y Agustín G. Viñolas, pasearon entre los sarcófagos abiertos y dedicaron poemas a aquellos que llamaban su atención, como hizo Miralles ante los restos de un marinero, o Escobar ante la momia de una hermosa muchacha. Una actitud frívola, que lleva a pensar en que «Se habría tratado de unos actos mezcla de irreverencia, evocación romántica y diversión por parte de un grupo de amigos con unas copas de más» (Iglesias, 2001, p. 213). La crónica que hace el diario *La Época* señala que ramos de violetas y otras flores fueron repartidos a los asistentes para que los depositaran sobre las tumbas. González Ruano quiso poner unas orquídeas en la tumba de un caballero francés, César de la Martinière, pero al estar muy alta no pudo, y Rafael López Izquierdo dejó unos gladiolos sobre la tumba de un joven desconocido al que dedicó unos versos (*La Época*, 1934).

⁵ El diario *ABC* dedicó un espacio a las visitas a los cementerios románticos, véase *ABC*, ed. Madrid, 6 de diciembre de 1934, p. 31, y a los jardines, como el Botánico, véase *ABC*, ed. Madrid, 15 de diciembre de 1935, p. 55.

La jornada celebrada en el cementerio de San Isidro, a la que asistió Pedroso, acabó con la interpretación del “Ave María” de Franz Schubert, y “Rêverie” y “Habla el poeta” de Robert Schumann, interpretadas por Víctor Espinós, director de la Biblioteca Musical de Madrid, con un piano diminuto, instrumento típico romántico, acompañado por un violinista. Parece que el tono de la visita a San Isidro fue más comedido que la del cementerio de San Sebastián. La clausura de la gira por los camposantos románticos tuvo lugar el 12 de enero de 1935 en el cementerio que acoge los restos de los héroes del Dos de Mayo, en el paseo de San Antonio de la Florida y junto a la ermita del mismo nombre.

La conmemoración del romanticismo tocaba a su fin, pero los miembros de la asociación no se pararon ahí, visto el éxito de público y la repercusión obtenida en la prensa. En el otoño de 1935 se organizó el ciclo “Los Crepúsculos”, de nuevo bajo la batuta de Rodríguez de Rivas, que en esta ocasión contó con la ayuda de Huberto Pérez de la Ossa, con un recorrido por diversos jardines históricos –la mayoría de ellos situados en la provincia de Madrid– acompañados por una disertación de poemas. El nombre se debe a que la cita era a la hora del crepúsculo, como celebración de la melancolía del otoño, “la estación del año más crepuscular”, en opinión de los organizadores. Se propusieron temas para cada visita: Principio, Camino, Grandeza y Muerte. Los jardines históricos escogidos fueron la Alameda de Osuna, Lupiana (Guadalajara), el Jardín Botánico de Madrid y el Palacio de Boadilla del Monte. Aunque estaba anunciada la participación de Luis Escobar en la segunda jornada con su poema “El destino ausente”, finalmente no acudió. Por el contrario, Margarita de Pedroso asistió a la jornada de clausura en Boadilla del Monte donde intervino con dos poemas.

“Los Crepúsculos” estaban envueltos “[...] en un cierto aire de anacrónica cursilería”, y sus asistentes parecían mirar con devoción “[...] al pasado porque no quieren ver el presente, perfumado todo ello con exclusivos aromas neorrománticos” (Iglesias, 2001, p. 217) y es que a estos jóvenes monárquicos y falangistas el Madrid republicano les resultaba grosero, ordinario y ramplón. El exclusivismo era un rasgo esencial de estas actividades, ya que propiciaba una atmósfera elitista de gran acontecimiento cultural accesible solo para unos escogidos; por eso era necesario inscribirse como cursillista, “tratando de mantener el carácter íntimo y exclusivo de las reuniones” (Iglesias, 2001, p. 215). La idea propuesta por Iglesias del aire neorromántico es interesante, ya que la belleza de la hora crepuscular y el contacto con la naturaleza de los jardines provocarían una melancolía en los asistentes que les haría soñar con un pasado mejor y más noble, aquel del romanticismo decimonónico más conservador, que tenían muy idealizado.

En lo que respecta a los participantes, según reflexionó González Ruano años más tarde, «A estos actos que organizó el por entonces casi inédito escritor Rodríguez de Rivas, venía gente más bien elegante y muy literaturizada, y sobre todo muchas mujeres del semigran mundo madrileño», entre las que estaban las hermanas Pedroso –Lolita y Margarita–, María Teresa Roca de Togores, condesa de Torrellano, y Dolores Catarineu, a quien González Ruano visitó en su domicilio madrileño. Aquellas reuniones le parecían, vistas con el paso del tiempo, “extrañas [...] de un dandismo quizá un poco trasnochado, pero la verdad es que nuevo entre nosotros [...]” (González Ruano, 2004, p. 321).

Estas sesiones, como se puede concluir, fueron menospreciadas en su momento por su cursilería y rancio elitismo, al acudir a ellas una miscelánea de aristócratas, embajadores, periodistas, escritores de toda categoría y calidad, actrices y «chicas bien» de la burguesía, todos con pretensiones de poetas. El grupo de escritores cobijado bajo las alas de Los Jóvenes y el Arte tuvo, durante la Segunda República, una repuesta tanto estética como ideológica de la realidad circundante que

[...] significa una mirada al pasado romántico más conservador y nacionalista, protegidos sus miembros de los “vientos del pueblo” con un evidente elitismo excluyente, y cuya postura tanto estética como ideológica fue criticada en su momento desde un lado artístico y políticamente contrario (Iglesias, 2001, p. 211).

Dentro de este ambiente rancio y muy conservador, hoy llama la atención la presencia de Ramón Gómez de la Serna, el cual acudió al “crepúsculo” celebrado en el Real Jardín Botánico el 14 de diciembre de 1935. Otro dato que se sale del ambiente conservador de Los Jóvenes y el Arte es que las intervenciones de “Los Crepúsculos” fueron recogidas en un elegante volumen elaborado por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre en su imprenta de Chamberí. Estos poetas de la Generación del 27 imprimieron unos libros cuyos costeadores estaban a años luz de su ideología, favorable a la República.

La asociación Los Jóvenes y el Arte siguió organizando ciclos de visitas culturales durante los meses previos a la Guerra Civil: hubo una tercera serie de visitas, llamada «La historia y el ambiente», con asistencia a palacios históricos de Madrid, como el de Boadilla y el de Liria, que tuvieron lugar en febrero y marzo de 1936, respectivamente (Iglesias, 2001). Sin embargo, en las hemerotecas consultadas no se han encontrado informaciones sobre la presencia de Pedroso en esta tercera cita cultural.

3. Presencia y testimonio de Margarita de Pedroso

Como se ha dado a entender antes, Margarita de Pedroso no asistió a la primera jornada de las “Visitas espirituales a los cementerios románticos”, pero sí a la siguiente, la del 26 de diciembre de 1934, en el cementerio de San Isidro. En ella, los asistentes pudieron visitar las tumbas de personajes legendarios como María Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, la duquesa de Alba retratada por Francisco de Goya. Esta visita tuvo un tono didáctico y musical, ya que algunos invitados, como el novelista Pedro de Répide, hicieron un repaso a la historia y vinculación romántica de uno de los camposantos con más solera de Madrid, acompañado de una interpretación musical. Allí, Margarita de Pedroso leyó su poema “Ante la tumba de un niño”, dejando a continuación un ramo de rosas blancas sobre un sepulcro infantil. La crónica de *La Época* del día siguiente describió su intervención:

Margarita de Pedroso, de Los Jóvenes y el Arte, pronunció un delicioso verso de desdibujados y amplios contornos y ágil de expresión, ante la tumba de un niño, cuyo epitafio dice: “¡Dichoso, tú!”. Sobre esta frase la señorita de Pedroso realizó su poema» (*La Época*, 1934: 5).

Otros diarios, como *La Nación*, *La Época* y *ABC* dedicaron informaciones acerca de estas visitas. Recordaba Ridruejo en sus memorias que una tarde invernal de 1934 Foxá y Pedroso se pasaron por la tertulia de Marichu de la Mora tras haber asistido a una de estas visitas:

Venían de la visita a los cementerios románticos, ceremonia algo decadentista promovida por Mariano Rodríguez de Rivas y –creo– por Manuel Pombo Angulo, los cuales editaban una delicadísima revista cuyo título –*Tradición*– no correspondía demasiado al contenido. Nunca llegué a ir a aquellas sesiones

crepusculares aunque me invitaron a ellas. José Antonio las comentaba con ironía y Foxá las describía con un brillante y regocijado desgarro. (Ridruejo, 2007, p. 155)

Unas semanas más tarde, Pedroso asistió al té de homenaje celebrado en honor de Rodríguez de Rivas, donde coincidió con Luis Escobar, y al cual asistieron compañeros de rutas por los cementerios: González Ruano, Répide, Marquerie, López Izquierdo y Foxá.

Hay que destacar que, en la primavera siguiente, Pedroso publicó el poema leído en el cementerio en el número especial de la revista literaria *Noreste*, pero con un nuevo título: “Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español”. *Noreste* llevaba en su décimo número unas páginas especiales dedicadas a las poetisas españolas del momento, a las que denominaron “heroínas de la Vanguardia”:

Tal como T.[omás] Seral y Casas anunció, el núm. 10 de *Noreste*, publicado en la primavera de 1935, fue un homenaje a las mujeres heroínas de vanguardia, a las que dedicó dos dobles páginas en vez de la doble página habitual hasta entonces de la revista (Tudelilla, 2013, s. p.).

Allí estaban Mercedes Ballesteros, María Luisa Muñoz de Buendía, Elena Fortún, Carmen Conde, María Teresa Roca de Togores, Maruja Falena, Juana de Ibarbourou, Rosario Suárez-Castiello, Josefina de la Torre, María Dolores Arana, Ruth Velázquez y María Cegarra Salcedo junto a Margarita de Pedroso. El monográfico se ilustra con dibujos de destacadas pintoras como Ángeles Santos, Menchu Gal, Norah Borges y Rosario de Velasco. En dicho número, además, se anunciaba una exposición que tendría lugar a comienzos de mayo en la Librería Internacional de Zaragoza para homenajear a las participantes. La exposición fue, en realidad, muy sencilla: la colocación en el escaparate de la tienda de los libros e ilustraciones de las participantes en el monográfico de *Noreste* acompañados por sus fotografías, y un cartelón con la leyenda «Homenaje de Noreste a las heroínas españolas». Una instantánea de la vitrina apareció en el siguiente número de la revista.

El segundo ciclo de visitas organizado por Los Jóvenes y el Arte, «Los crepúsculos», contó de nuevo con la presencia de Pedroso, quien tomó parte en la jornada de clausura, el 21 de diciembre de 1935, en los jardines del palacio del Infante don Luis de Borbón en Boadilla del Monte, donde intervino con dos poemas, «Boadilla del Monte» y «Las rosas de Ispahán». *ABC* describió así su intervención:

Margarita de Pedroso, después de recitar una bella poesía dedicada al viejo palacio, debido en el siglo XVIII al célebre arquitecto Ventura Rodríguez, recitó su poema “Las rosas de Ispaham” [sic]. Sobre la melodía que retornó evocadora nace un diálogo de contornos sugeridores. Las palabras de la poetisa quedan vestidas de la túnica exacta de un honor pleno (*ABC*, 25 de diciembre de 1935, p. 51).

La acompañaban ese día su amiga Luz Nepveu y su hermana menor, Mercedes de Pedroso –la mayor, Lolita, estaba por esas fechas ejerciendo de corresponsal de guerra en Abisinia para *ABC*. De nuevo, este segundo ciclo de visitas poéticas tuvo repercusión en la prensa madrileña, como se puede comprobar con las crónicas de Jacques de Tournay para *La Época*, o las diversas informaciones que *ABC*, diario monárquico y conservador, lanzaba regularmente anunciando y glosando cada jornada en sus páginas.

4. Conclusiones

Una vez hecho un somero repaso a la vida de la escritora Margarita de Pedroso, y a la existencia de unas visitas culturales de carácter poético en el Madrid de Penguerra, organizadas por la asociación de corte conservador Los Jóvenes y el Arte, podemos observar varios aspectos interesantes.

En primer lugar, la existencia de un grupo cultural elitista madrileño, joven, de ideología conservadora, próximo o claramente simpatizante del falangismo –varios de sus miembros fueron cargos de Falange, como Dionisio Ridruejo y Agustín de Foxá– y que tuvieron puestos destacados durante la Guerra Civil, en la órbita franquista, y después en el gobierno de Franco, en los años de Posguerra. Estos fueron ambientes en los que Pedroso se movía con toda naturalidad.

El origen familiar de Pedroso, considerado exótico para la época, cuando no todo el mundo sabía dónde situar Moldavia en el mapa, su atractivo físico y su deseo de ser escritora, son elementos que hicieron brillar a esta joven en un mundo intelectual mayoritariamente masculino e interesado en contar con figuras femeninas de relumbré. Recordemos a Marichu de la Mora –musa de Ridruejo–, con quien Pedroso tuvo un trato cercano antes de la Guerra Civil, y que resultaba tan atractiva e interesante como la propia Pedroso o su hermana Lolita. De la Mora fue directora de la mítica revista *Y*, de la Sección Femenina de Falange, en la que Pedroso publicó un poema en 1938 (Gómez González, s. d.).

Sin embargo, Pedroso y sus colegas de asociación no eludían un acercamiento a posiciones intelectualmente vanguardistas o abiertamente republicanas, como demuestra el hecho de contratar a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, meses antes del estallido de la Guerra Civil, para que su imprenta elaborase un volumen con las intervenciones de Los Crepúsculos, en una edición limitada, numerada y muy cuidada, a la que se inscribieron miembros destacados de la sociedad intelectual republicana, como el propio Altolaguirre, Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado (Iglesias, 2001).

Pedroso, además, y de forma inteligente, no tuvo problema en publicar sus trabajos en cabeceras de prestigio de la prensa literaria del momento, de ideología progresista, como eran *Floresta de Prosa y Verso*, la revista de los estudiantes de Letras de la Universidad Central –y que contó con la bendición de Juan Ramón Jiménez, ya que sus organizadores eran, a la vez, grandes admiradores suyos–; *Noreste*, revista zaragozana posicionada hacia las vanguardias literarias; o *Héroe*, donde publicó, por ejemplo, María Teresa León, escritora situada en las antípodas ideológicas de las amistades de Pedroso. Pero también lo hizo en revistas más próximas a su clase social, como *Mundial*, una elegante revista mensual de corta vida –truncada por la guerra–, impresa en papel de lujo y con una gran calidad estética, creada en 1936 por su amigo Agustín de Figueroa, marqués de Santo Floro. O *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero y vinculada a los escritores de la Generación del 27 (en ella publicaron Rafael Alberti o Federico García Lorca), pero donde también publicaban otros nombres de ideología opuesta, como Ramiro Ledesma o Melchor Fernández Almagro. Recordemos, además, la antes citada *Y*.

Por último, pensemos que Margarita de Pedroso, tras una primera incursión en el ensayo –aunque con un claro tono lírico, y con un texto supervisado por Juan Ramón Jiménez, su mentor– pasa a dedicarse abiertamente a la creación poética. Al unirse a las actividades programadas por Los Jóvenes y el Arte, escribe tres poemas creados *ad hoc* para esos eventos, por lo que se alejan del tono romántico de *Rosas*, el único poemario de Pedroso. Son tres poemas –«Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español», «Las rosas de Ispahán» y «Boadilla del Monte»–, que pueden leerse en el Anexo, y que representan la poesía escrita por la joven Margarita de Pedroso en un periodo de la Historia

de la Literatura española marcado por la destacada presencia de las mujeres escritoras como fue la Pleguerra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Sastre, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español. *Brocar*, 35, 87 y 90.
- Anónimo (1934, 25 de diciembre). Las visitas espirituales a los cementerios románticos. *La Época*, Madrid, 3.
- Anónimo (1934, 27 de diciembre). Suelto. *La Época*, Madrid, 5.
- Anónimo (1935, 12 de enero). Suelto. *ABC*, ed. Madrid, 35.
- Anónimo (1935, 4 de noviembre). Suelto. *ABC*, ed. Madrid, 42.
- Anónimo (1935, 25 de diciembre). Los Crepúsculos. *ABC*, ed. Madrid, 51.
- Cantavella, J. (2017). *La Escuela de Periodismo de El Debate. Primeros pasos para la formación de periodistas en España*. Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Gómez González, J. C. (s.d.). Margarita de Pedroso y Sturdza. Diccionario Biográfico Electrónico de la Real Academia de la Historia. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/margarita-de-pedroso-y-sturdza> (Última fecha de consulta: 3-01-2024).
- González Ruano, C (2004). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Renacimiento.
- Iglesias, Miguel A. (2001). Los Jóvenes y el Arte. Escapismo y estética neorromántica en un grupo de intelectuales de derechas en el Madrid de preguerra. *RILCE*, 17(2): 211-224.
- Janés, C. (1992, 22 de marzo). La poesía de Rosa Chacel, un acto de fe. *ABC*, ed. Madrid, 55
- López Izquierdo, R. (1934, 28 de diciembre). El congreso de los poetas en los cementerios del romanticismo. *La Nación*, Madrid, 2.
- Pedroso, M. de (1935). Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español. *Noreste* 1(10), s. p.
- Pedroso, M. de (1936). Boadilla del Monte. En VV.AA. (1936). *Los crepúsculos*, ed. de M. Rodríguez de Rivas. Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.
- Pedroso, M. de (1936). Las rosas de Ispahán. En VV.AA. (1936). *Los crepúsculos*, ed. de M. Rodríguez de Rivas. Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.
- Ridruejo, D. (2007). *Casi unas memorias*, ed. de J. Amat. Península.
- Romero, A. (2013). *El triángulo de la Transición*. Planeta.
- Sáez Angulo, J. (1981, 5 de junio). El amor platónico de Juan Ramón. *Los Domingos de ABC*, 5, 120-121.
- Tudelilla, C. (2013). Homenaje de *Noreste* a las heroínas de vanguardia. *M- arte y cultura visual*, s. p. En línea: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/11/25/homenaje-de-noreste-a-las-heroinas-de-vanguardia-primavera-de-1935/> (Última fecha de consulta: 3-1-2024).

VV.AA. (1936). *Los crepúsculos*, ed. de M. Rodríguez de Rivas. Madrid, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre.

Anexo

A continuación, se incluyen los poemas que Margarita de Pedroso leyó en los actos organizados por Los Jóvenes y el Arte en Madrid que se comentan a lo largo del artículo. Los textos están tomados de Pedroso, M. de (1935). Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español. *Noreste* 1(10), s. p., en el caso de (I), y de VV.AA. (1936). *Los crepúsculos*, ed. de M. Rodríguez de Rivas. Madrid, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, s.p., en el caso de (II) y (III).

Se ha respetado la puntuación y la acentuación de los textos originales, aunque se han corregido unas pocas palabras para adecuarlas a los requerimientos ortográficos actuales, indicando el vocablo primigenio en una nota a pie de página.

I. “Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español”

Dichoso tú
 que viviste
 y gozaste un solo día
 del aire,
 de la luz,
 del sol,
 de la vida.
 Dichoso tú,
 dijeron, porque has muerto.
 ¿Dime qué luz,
 dime qué aire,
 dime qué flores son las que hueles?
 Te callas
 y yo el milagro espero.
 El árbol llora por tu canto,
 el hombre espera tu palabra,
 y se morirán como tú
 otros niños
 por el ansia de saber
 lo que callas,
 sobre la rosa perfecta,
 sobre una vida ideal.
 Te callas
 y así nos vamos muriendo
 nosotros, que queremos vivir.
 No me basta la rosa que huelo,
 no me basta la vida que llevo.
 ¿Posees tú la rosa perfecta,
 posees tú la sabiduría eterna?
 Dichoso tú
 porque has muerto,

es la oración del hombre,
es la canción del ángel.
¿Pero ha de morir
cada siglo un niño
porque tiene hambre de perfección
y solo consigue una perfección parcial?
Ha de morir héroe
en busca de su ideal,
y ante el mismo epitafio,
sobre otra tumba,
hemos de decir:
Dichoso tú,
porque has resucitado
en el alma de otro niño
que ha de perfeccionar
tu obra,
es el niño del siglo veinte.
Niño muerto,
te despiertas hoy
héroe desconocido,
y es a tu obra viva
que ofrezco poesía;
a tu cuerpo
rosas blancas,
desechos del estío.

II. «Boadilla del Monte»⁶

Oro como los oros pálidos
de los soles en días fríos.
Son los oros de Boadilla del Monte
es el oro de Ventura Rodríguez.
Verde oscuro el boj
dorados verdes y rojos de oro
visten el jardín
con sus escalas ocres
y sus suelos amarillos.
¡Oh! Qué locos los colores
entrelazados de ramajes verdes
los trazados y las grecas
junto a los mármoles blancos
y el gran silencio de la tarde.
Los arbustos forman greguerías
sobre la gran terraza tranquila
bajo el cielo límpido y frío.
El sol se pone
como una bola de oro
sobre la realeza del palacio
y sobre Boadilla del Monte.

⁶ En el original, «Bohadilla del Monte».

III. «Las rosas de Ispahán»

¿Qué he hecho Manuel
para que las rosas
se cierren en mi mano?

Yo tenía el alma
llena de rosas abiertas
yo tenía el alma
llena de presentes.

Mi casa ya no tiene jardín.

¿Es así siempre
es siempre la vida tan cruel?

Crearé en mi alma
un clima bastardo
para no helarme
en los jardines tibios.

Solo queda en mi casa
las siemprevivas
semejantes a las rosas invisibles
de las sonatas perfectas.

¿Qué he hecho Manuel
para que no me dejen seguir
por las grandes avenidas rectas
sembradas de flores espontáneas⁷?

Dime al menos tú
que mi desnudez no te asusta.
¿O tú también me ofrecerás
no sé qué ropajes y denunciarás
la indecencia de mi frente
y mi gesto como impúdico?

Me siento como el ángel caído
un ángel rebelde
contra todos los destinos.

Contra todas las muertes.
Yo no quiero conocer
la escarcha fría.

En mi corazón
laten cien mil agonías
no quiero que se conviertan
en cien mil sepulcros
y que tú llorando
vengas a levantar
la losa de mi tumba
y a besar mis labios muertos.

¿Qué he hecho Manuel
para que por la noche
arranques la sonrisa de mis labios?

No me perdonas el haber llorado

⁷ En el original, «expontáneas».

un día, que como presente
me diste un sol más caliente
un cielo más azul
y un día más claro.

No me perdonas
el haber roto las normas del tiempo
y de haber contra tu voluntad
desencadenado el viento.

Entonces
yo tenía diez años
y la luna una eternidad,
el cielo azul
no tenía riberas
y el sol no tenía edad.

Yo tenía diez años
y amaba la eternidad.

Fui creciendo
entre rosas de olor
y entre varas de nardos.

Ya no solo
amé el cielo, el sol, la luna.
Amé las rosas rosas
el color de las flores.

Perdieron su olor los nardos
los jazmines se murieron
mi jardín quedó desierto
una noche de invierno.

Entonces
volví mis ojos azules
hacia la luna
y los nardos quedaron
enterrados en sus luces
y su extraña claridad.

Yo guardé rencor a la luna
y me enfadé con la eternidad.

Pero viniste luego tú
y te quise tanto
que soñé con ella.

Ese es mi crimen.

¿Qué he hecho Manuel
para que las rosas
se cierren en mi mano?

Mi dolor es un fruto maduro
que no encuentra puertas de salida.

Yo vengo, Margarita,
me dijiste
de una calle estrecha
angosta y sucia de la ciudad.

Una mujer morada y violeta
tiritaba de frío

echada en un pútrido charco.

He conocido el olor fétido
de su vientre abierto
de su carne medio putrefacta
y la mirada prostituida
de su lúbrica expresión.

He conocido todo eso
y mucho más.

Tú ni siquiera has sentido el atroz tormento
de tener un cuerpo deforme⁸

y una cara contrahecha.

Margarita, si conocieras
el horror de aquellos cuerpos carcomidos,
de aquellos senos partidos
y de aquella prole vermiforme
saciada de lujuria,
no te reirías jamás.

Yo no he abierto
más que de una manera incierta
tus ojos ante la puerta del dolor
y ya rebelde, te vuelves ciega
como si hubieras visto el dolor del mundo entero.

Yo no he hecho
más que entreabrirte
las puertas de la soledad
para que sepas buscar en ti
tu ser único y la eternidad.

Tienes razón Manuel
arrancaré mi risa
de tus labios
y con ella lucharé
contra todos los destinos.

Un día sé Manuel
que las rosas de Ispahán
florecerán en mis manos.

No me pidas más,
que más no tengo.

Lo mío te lo doy,
lo que dejaste, lo llevo,
lo que callas, espero.

Mi corazón está partido
y un hilo de sangre
marca tres divisiones.

Héroe desconocido.

Si te despiertas
no preguntes por mi nombre,
mi nombre
es el nombre del siglo.

⁸ En el original, “diforme”.

Soy el que deseo,
soy el que amo,
soy el que lloro,
soy el que vivo,
soy el heraldo
de ese niño malherido
que no quiere morir
este siglo.
Así, de centenario en centenario,
rendiremos un homenaje al pasado,
hasta que el ideal de nosotros
seamos nosotros mismos.
Dichoso tú
que viviste
y gozaste un solo día
del aire, de la luz, del sol, de la vida.

DUERMEN BAJO LAS AGUAS DE CARMEN KURTZ: UNA NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA COMPROMETIDA

Duermen bajo las aguas de Carmen Kurtz: a Committed Feminine Bildungsroman

Maylis Santa Cruz
Université Bordeaux-Montaigne

Resumen: Este artículo propone analizar la construcción de la identidad femenina en la novela de Carmen Kurtz, *Duermen bajo las aguas* (1955), mediante la perspectiva de la novela de formación tal y como renace en la España de la postguerra, en su variante femenina. Las protagonistas de estas novelas están sometidas a una doble coacción: la del Estado autoritario que reserva a las jóvenes un papel particular en la sociedad y la de la familia que reproduce, en este microcosmos, el conservadurismo autoritario de la sociedad tradicionalista. En *Duermen bajo las aguas*, la niña rebelde del inicio se convierte en una mujer independiente y autónoma, a pesar de los mandamientos de una sociedad patriarcal que el personaje no deja de vituperar y huir. Su identidad evoluciona de la oposición a la imagen tradicional de la mujer a la afirmación de una voz propia y comprometida con la liberación colectiva.

Palabras clave: novela de formación, compromiso, identidad femenina, Carmen Kurtz

Résumé : Cet article se propose d'analyser la construction de l'identité féminine dans le roman de Carmen Kurtz, *Duermen bajo las aguas* (1955), depuis la perspective du roman de formation tel qu'il réapparaît dans l'Espagne de l'après-guerre dans sa variante féminine. Les protagonistes de ce type de roman sont soumises à une double contrainte ; celle de l'État autoritaire qui réserve aux jeunes femmes un rôle bien particulier dans la société et celui de la famille qui reproduit, dans ce microcosme, le conservatisme autoritaire de la société traditionaliste. Dans *Duermen bajo las aguas*, l'enfant rebelle du début laisse place à une femme indépendante et autonome en dépit des commandements de la société patriarcale que le personnage n'a de cesse de violemment critiquer et de fuir. Son identité évolue de l'opposition à l'image traditionnelle de la femme à l'affirmation d'une voix personnelle et engagée pour la libération collective.

Mots-clés : roman de formation, engagement, identité féminine, Carmen Kurtz.

La novela de formación es una forma novelesca a la vez perfectamente identificable y difícil de caracterizar. Si podemos admitir que la novela moderna se define, entre otras cosas, por la evolución del protagonista a lo largo de su recorrido, lo que especifica la novela de formación es que el proceso formativo se convierte en el centro de interés del relato; un recorrido que permite analizar la construcción de una identidad personal.

Este subgénero estaba concebido, al principio de su historia, para un héroe masculino y narraba la trayectoria de un hombre desde su infancia o adolescencia hasta su toma de conciencia de su identidad verdadera y de las responsabilidades que le incumben en la sociedad. Estas novelas

ponen en escena la necesidad de educar al hombre y la resolución del conflicto entre el “yo” y la sociedad mediante la integración final y armoniosa del protagonista a la *Polis*; se convierte así en ciudadano ilustrado. Estoy dando la definición, en realidad, del modelo fundador de este subgénero novelesco, es decir, el *Bildungsroman* que nace en Alemania, en 1796, con la publicación de la novela de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, traducida al español con el título *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Es, por cierto, la traducción del título que dio luz a la expresión “novela de aprendizaje”.

Sin embargo, si todo *Bildungsroman* es una novela de formación, todas las novelas de formación no son *Bildungsromane*. Si tanto el uno como el otro concepto hacen referencia a un género novelesco cuyo principio poético es la maduración de un héroe y el paso de un estado de inconsciencia a un estado de conciencia de sí mismo y del papel que debe desempeñar en la sociedad, el *Bildungsroman* es además influenciado por las teorías filosófico-educativas que se desarrollan en la Alemania del siglo dieciocho, alrededor del concepto de *Bildung*, o sea, “formación” (véase Martini, 1991, pp. 1-25).

Por mi parte, para calificar las novelas publicadas fuera del contexto de la Alemania de la Ilustración, prefiero emplear la expresión “novela de formación” ya que la considero como una evolución del *Bildungsroman*, liberada de sus concepciones primeras y de sus raíces alemanes. La locución “novela de formación” me parece más flexible y permite así abarcar las diferentes modalidades y abrir el subgénero a todas las posibilidades de matices, modificaciones, reescrituras, etc.

Entonces, ¿qué ocurre cuando el protagonista de este tipo de novela ya no es un hombre sino una mujer? ¿En qué consiste la formación de una joven en una sociedad que no le concede más responsabilidad que la de la economía del hogar como era particularmente el caso en la España de la posguerra o la Francia de los años 1940? Según la definición que acabo de proponer, el *Bildungsroman* no puede poner en escena más que a un hombre porque integrarse en la sociedad significa asumir un papel de ciudadano al servicio del proyecto colectivo. Entonces, ¿debemos concluir de ello que el *Bildungsroman* femenino es una aberración? Quizás..., porque cuando aparece el subgénero a finales del siglo dieciocho, todavía no se consideraba a la mujer como una ciudadana de pleno derecho, aunque, claro está, se pueda oponer la idea que ésta encuentra una posición en la colectividad a través del microcosmos familiar. Esta acepción la condena aun así a un papel muy subalterno.

No obstante, existen variantes femeninas del *Bildungsroman*, particularmente en la literatura decimonónica (véase Santa-Cruz, 2009, pp. 334-341), que suelen concluir con la integración de la protagonista a la sociedad, mediante un matrimonio que la deja bajo el dominio de un marido-mentor siempre dispuesto a enseñarle el buen camino. Se percibe, por consiguiente, la diferencia entre un acceso a la independencia para el protagonista masculino del *Bildungsroman* y la ausencia de verdadera autonomía para las protagonistas femeninas, lo que recuerda las palabras de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*:

Los privilegios económicos detentados por los hombres, su valor social, el prestigio del matrimonio, la utilidad de un apoyo masculino, todo empuja a las mujeres a desear ardientemente agradar a los hombres. En conjunto, todavía se hallan en situación de vasallaje. (2011, p. 135)

O sea, una posición ontológicamente opuesta a los principios del *Bildungsroman*, lo que justifica una vez más el empleo de la locución “novela de formación”. Ahora bien, ¿cómo funciona este modelo genérico femenino y más precisamente su variante española? En España, la oposición entre el “yo femenino” y la sociedad se exacerbó en los años 1940. Las protagonistas de estas novelas están sometidas a una doble coacción: la del Estado autoritario que reserva a las jóvenes

un papel particular en la sociedad y la de la familia que reproduce en este microcosmos el conservadurismo autoritario de la sociedad patriarcal. Estas protagonistas van a rechazar el papel que la sociedad pretende imponerles y salen en busca de su identidad propia, lejos de los comportamientos estereotipados a los que se las quieren encadenar. Así es como van a construir un contra-modelo de identidad femenina. La identidad tal y como la preconiza la sociedad tradicionalista se fija en la etimología y primera definición de la palabra (“cualidad de idéntico” según El Diccionario de la Real Academia) y la considera únicamente en términos de “mismidad” como diría Voltaire¹. Sólo se la contempla desde el punto de vista de estereotipos biológicos que intentan borrar cualquier tipo de diferencia. Frente a esta visión, algunas novelistas de la posguerra van a proponer a protagonistas que enredan las concepciones clásicas del género femenino y reivindican la libertad, la autonomía, la ciudadanía, etc. La novela de formación se convierte así en el crisol en el que se funden la reivindicación de la identidad femenina personal y la liberación colectiva.

*Duermen bajo las aguas*² se inscribe en esta línea. La protagonista, Pilar, madura a lo largo de la novela y la niña rebelde del inicio se convierte en una mujer independiente y autónoma. Sin embargo, este recorrido vital se distingue de las demás novelas porque esta evolución se hace dentro del matrimonio y, en parte, en el extranjero mientras que, en las otras novelas de formación femenina, la protagonista tiene que esperar el final de su recorrido formativo para salir del nido familiar, espacio de enclaustramiento y de privación, (cuando es, al contrario, la primera etapa del *Bildungsroman*) y considerar la posibilidad de casarse o no. El rito de la salida ya no es un punto de partida, pero sí una consecuencia de la formación. En el caso de *Duermen bajo las aguas*, no volvemos a encontrar este esquema; al contrario, la protagonista se casa, a pesar de las reticencias de su familia y, siguiendo a su marido, se instala en Francia. Lo que podría parecer como una concesión al tradicionalismo, no debe esconder el profundo compromiso de la novela frente a una identidad femenina estereotipada como ya lo explicó Inmaculada Rodríguez-Moranta (2018). Demostró admirablemente como la voz de la novelista se hacía cada vez más comprometida según las ediciones.

Otro elemento que podría aparecer como una discrepancia para con el esquema de la novela de formación femenina de posguerra es la elección de un país extranjero³ como escenario principal de su recorrido formativo. En realidad, esta divergencia se resuelve fácilmente si consideramos la fuerte carga autobiográfica de la novela. Como su protagonista, Carmen Kurtz vivió en Francia durante varios años y particularmente durante la segunda guerra mundial. Además, al situar su trama en un país extranjero, la novelista está más libre de criticar una situación que remite en realidad a su propio país. Pese a estas diferencias, veremos cómo *Duermen bajo las aguas* se ciñe al patrón de la novela de formación y cómo participa de este movimiento de recreación de una identidad femenina a partir de modelos y contra-modelos que estructuran el subgénero y permiten la emergencia de una voz comprometida.

1. La identidad femenina tradicionalista

Para entender cómo se construye la nueva identidad femenina propuesta por Carmen Kurtz, hay que entender, primero, que se constituye ante todo como una oposición a un modelo tradicional que la protagonista no deja de criticar (Sevilla-Vallejo y Guzmán Mora, 2019, p. 112).

¹ “Este término científico no significa sino *misma cosa* [même chose]; podría ser vertido al francés como *mismidad* [mêmeté]” (Voltaire, 1879, p. 400).

² Primera edición de 1955.

³ Incluso países extranjeros si tomamos en cuenta su estancia en Inglaterra.

1.1. El modelo tradicional español: el ángel del hogar

Duermen bajo las aguas presenta varios retratos de mujeres que corresponden al modelo tradicional de una feminidad avasallada, empezando con Jessica, una prima de Pilar que describe como “una niña formal, seriecita, que disfrutaba jugando con muñecas y cocinas” (Kurtz, 1961, p. 33). Unos juegos, sexualmente discriminados, que la preparan a ser una buena ama de casa, prisionera del hogar y al servicio del otro. Esta referencia a la prima Jessica y su gusto por las tareas presuntamente femeninas permiten poner de realce la no conformidad de Pilar frente a este retrato, ya que ella, al contrario, prefiere los juegos en el exterior, con los chicos, juegos más guerreros: “Si por casualidad los chicos llegaban al mismo tiempo que nosotros, se armaba una batalla en la cual siempre el globo moría destrozado” (Kurtz, 1961, p. 38).

La narradora no se somete pues a la segregación sexual de los juegos lo que la convierte en un nuevo ejemplo de “chica rara” para retomar la denominación de Carmen Martín Gaité (1987, pp. 87-111). No hay juicio de valor por parte de la narradora, al mencionar los juegos de Jessica, a lo sumo un ligero desinterés que se puede leer en el empleo del diminutivo “seriecita” o un distanciamiento cuando el primo Rody está, al contrario, calificado de “mejor compañero de juegos” (Kurtz, 1961, p. 33) y Billy de “torbellino” (*idem*) término que se opone a “seriecita”.

Ocurre lo mismo con la galería de retratos de mujeres que la narradora propone, un poco después, cuando recuerda a sus amigas del colegio. No quiero decir que estos retratos estén libres de crítica, pero ésta se contiene en una forma de amargura e incluso de empatía hacia las mujeres que no pudieron o no supieron vencer los mandamientos sociales y la realidad de la vida. Cada una – con la notable excepción de Fermina – abandonó sea su vocación profesional sea su libertad para integrar un linaje femenino que niega la identidad propia a favor de una identidad colectiva que favorece la reproducción de comportamientos estereotipados y, sobre todo, de una visión de la feminidad casi exclusivamente reducida a su carácter biológico para no decir reproductivo. En este sentido, el personaje de Gloria es particularmente prototípico:

Te he nombrado la primera, Gloria, porque eras mi contra-figura, me procurabas bienestar, eras mi preferida, aunque nunca lo supiste. Representabas para mí todo cuanto yo hubiera deseado tener. Tu belleza era esplendorosa y yo siempre he sido sensible a la belleza. Reías fácilmente, por nada, porque dentro de ti habitaba la alegría. Tenías un hogar feliz, tus padres te mimaban y el mundo te parecía bueno. [...]. Yo te comprendía perfectamente y tú creías comprenderme. [...] Tú te parecías a tu madre, tu madre se parecía a tu abuela y así sucesivamente. [...]

[...] Cuando me case, haré como mi madre. Tal cosa o tal otra por las mañanas; por las tardes me quedaré en casa, pues tendré hijos y los hijos dan trabajo. Por la noche saldré con mi marido; es cuando estoy más guapa ¿Y tú, Pilar? (Kurtz, 1961, pp. 60-61, el subrayado es mío)

En este fragmento, la narradora asume, de manera explícita, empezar por el retrato de Gloria mientras que acabará con el, mucho más largo, de Fermina (“[...] te he reservado el último lugar, Fermina porque tu historia es diferente” (Kurtz, 1961, p. 64), la mujer que menos corresponde a los cánones femeninos tradicionalistas: trabaja como enfermera durante la guerra civil y se enamora de un hombre casado con el que va a pasar una noche de amor antes de morir en el frente. Se crea así inconscientemente una oposición y una jerarquía entre estas mujeres: la primera corresponde al modelo tradicional – una especie de Jessica adulta – mientras que la segunda es la “heroína” en el sentido más puro de la palabra, o sea, una “persona que realiza una acción

muy abnegada en beneficio de una causa noble” (Diccionario de la Real Academia). O sea que el fragmento, como el conjunto de los retratos de sus amigas, ofrece un buen ejemplo de lo que puede ser la escritura oblicua, al jerarquizar los recorridos vitales de sus amigas, pero también al oponer la narradora a Gloria como lo subraya muy bien el término “contra-figura”. Hablo de “escritura oblicua” porque se nota claramente dos niveles de interpretación. En un primer nivel, la narradora finge admirar a Gloria: “eras mi preferida”, “representabas para mí todo cuanto yo hubiera deseado tener”, sigue luego la lista de lo que hubiera querido tener: “belleza”, “risa”, “alegría”, “hogar feliz”, ... Gloria aparece como la mujer perfecta que lo tiene todo, provocando la envidia de la narradora, pero en un segundo nivel de lectura, este retrato puede leerse como una crítica al modelo femenino tradicional que la narradora condena. La referencia a la belleza y a la risa de su amiga recuerda el retrato que hace Carmen Martín Gaité (1994) de la “chica casadera” en *Usos amorosos de la postguerra*: “A la chica casadera de postguerra no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente. [...]” (p. 40). A la mujer tradicional, no se le permitía entonces tener una vida interior o, por lo menos, exhibir sus fallas emocionales. Es de notar que la narradora sólo emplea el verbo “tener” y nunca el verbo “ser” o sea que lo que envidia o finge envidiar no es la vida o la identidad real de Gloria sino unos signos exteriores que facilitan la entrada en el mundo que tenemos que entender aquí como el casarse y tener hijos. El texto no expresa claramente su trayectoria ya que sólo se usa el futuro “cuando me case, haré como mi madre [...] tendré hijos”, porque no hace falta explicitarlo. Gloria no hace más que reproducir comportamientos predeterminados por su sexo (“tú te parecías a tu madre, tu madre se parecía a tu abuela, y así sucesivamente”). Por eso no entiende a su amiga (“tu creías comprenderme”) porque ésta no corresponde a los cánones de la época, anhela un futuro diferente, exótico y teme la perspectiva de conformarse con reproducir una vida escrita, para ella, por otros. En la perspectiva de la novela de formación, el recorrido de Gloria corresponde al de una anti-novela de formación ya que no emerge ninguna veleidad de autonomía.

Lo que se desprende de esta galería de retratos es la sensación de la imposibilidad de escapar de una identidad impuesta (Ana María y Alicia abandonan su vocación, Rosario está reducida a la ostentación de bienes materiales, etc.). La única que decide independizarse, Fermina, muere en el intento. Claro que, en una primera lectura, la narradora no hace sino recordar con ternura a sus amigas, pero es cierto también que, en una segunda lectura, se presiente la condena de este modelo femenino cuyo horizonte se limita al espacio cerrado de la casa.

1.2. *La mujer extranjera: una crítica mordaz*

Si la crítica al modelo tradicional tal y como se manifiesta en España se hace de manera indirecta para no ofender la censura, la condena se vuelve, al contrario, mucho más explícita cuando se trata de plasmar la realidad de la mujer extranjera. Claro que se trata de nuevo de una estratagema para evitar la censura: cuando critica las pocas perspectivas y la ociosidad de las francesas, detrás se lee una condena también del porvenir de la mujer española. No significa que las francesas gozaran de un estatuto más envidiable o que tuvieran más libertad en los años 1930 o 1940; tuvieron que esperar el año 1944 para obtener el derecho de voto, por ejemplo. No obstante, para las francesas, la segunda guerra mundial significó realmente un cambio. Con los hombres en el frente y luego prisioneros, tuvieron que soportar el esfuerzo de la guerra y asumir funciones antes reservadas a los hombres, lo que la narradora relata con admiración:

Desde principios de la guerra los conductores fueron reemplazados por mujeres, en su mayor parte mujeres de exconductores. [...]

Las que – pongamos por caso – se convirtieron de la noche a la mañana en conductoras de tranvías, tenían a menudo hogar e hijos. Se levantaban temprano y antes de empezar

“el trabajo” ya habían hecho lo de siempre: la casa, la comida, el avío de los hijos (Kurtz, 1961, p. 191).

Se describe pues la entrada en el mundo laboral de las francesas – y de paso la doble jornada de trabajo desgraciadamente todavía vigente – y entonces un nuevo estatuto en la sociedad que no van a abandonar. La segunda guerra mundial supuso para las francesas un rito de iniciación que les permitió salir de la minoría de edad para emprender el camino hacia la autonomía y veremos que funcionó exactamente de la misma manera para la protagonista de *Duermen bajo las aguas*.

Para volver al trato que reserva la narradora a las francesas, la virulencia del tono adoptado contrasta con la moderación con la que hablaba de las españolas. Esta divergencia arbitraria me inclina a analizarla como una nueva forma de escritura oblicua. Tomemos como ejemplo dos fragmentos, el primero se sitúa en la segunda parte cuando Pilar inicia su vida de casada y el segundo se halla en la tercera parte, cuando su marido la insta a que deje su trabajo en la prefectura:

[...]nunca podría habituarme a él, como tampoco podía acostumbrarme a la monótona rutina del ama de casa francesa. [...]

Se entusiasmaban [las mujeres francesas], les brillaban los ojos de regocijo cuando hablaban de un buen plato que, efectivamente, habían logrado. Adquirían, con mentalidad de hormiga laboriosa, los más diferentes productos para la conservación del parquet, o del linóleo; hacían punto de media por puro vicio. Ni un minuto les quedaba para la ensoñación pura y simple. [...]

No me gusta nada. Esta labor estúpida, improductiva. A fuerza de hablar de cazuelas me olvido de escuchar mis pensamientos. Estas mujeres son felices, porque están embrutecidas. No quiero embrutecerme.” (Kurtz, 1961, pp. 117-118, el subrayado es mío)

Son francesas y yo no lo soy. No encuentro ningún goce en restregar una cazuela, en dar cera al suelo. (Kurtz, 1961, p. 209, el subrayado es mío)

Lo que describe aquí la narradora es la realidad de la vida de un ama de casa y por eso resulta el retrato más violento y los juicios de valor más explícitos. Cuando hablaba de las españolas, sólo se mencionaba el estatuto de casada y la maternidad, meta absoluta de cualquier mujer en la visión tradicionalista que condena a las solteras como parásitas (véase Arrenal, 2000, p. 141). Pero al desplazar la temática en el terreno francés y concreto, la narradora puede vituperar todas estas labores poco estimulantes que establecen el ritmo del cotidiano de una mujer. Ahora, son estas amas de casas las que se convierten, en el discurso de la narradora, en parásitas ya que son “improductivas”. Mantenidas encerradas en casa, al servicio del marido, estas mujeres pierden el libre-albedrío y se convierten en el esclavo consentidor de su hogar.

El modelo aquí presentado sirve de repelente para Pilar que reivindica su individualidad en la afirmación de un “yo” que se construye en oposición con esta identidad femenina colectiva: “son francesas y yo no lo soy”.

1.3. Pilar y el modelo franquista

Ahora bien, si es cierto que la protagonista rechaza rotundamente la vida servil del ama de casa hay, no obstante, en su trayectoria, elementos que pueden parecer contradictorios con un discurso que se quiere novedoso en cuanto a la identidad femenina, sobre todo si la comparamos

con la de otras protagonistas de novelas de formación de la misma época⁴. En la mayoría de los casos, las protagonistas presentaban también una visión muy negativa de la vida de la mujer casada y por eso rehusaban la idea de un matrimonio siendo demasiado jóvenes que les hubiera impedido hacer estudios, vivir solas lejos de la casa familiar, encontrar una vocación, etc. Al contrario, Pilar sabe desde el jardín infantil que se va a casar con Enrique de Villiers y se casará efectivamente con este francés, a los 20 años, para convertirse en “novia convencional” (Kurtz, 1961, p. 114) y acepta quedarse en casa para arreglarla y preparar la comida, mientras su esposo trabaja fuera.

Al principio, todo parece indicar que la predicción de Gloria se realizó: “te casarás con un muchacho de aquí y pasarás las tardes zurciéndole los calcetines” (Kurtz, 1961, p. 61) y el final de la novela deja también suponer una aceptación del modelo tradicional ya que Pilar decide volver al lado de su familia, en la España franquista.

En realidad, estamos, una vez más, frente a una estrategia para esquivar la censura. En la época en que se publica la novela, no se podía admitir la revolución de los códigos de género, pero, un lector atento entiende perfectamente que lo que propone Pilar es una redefinición de la identidad femenina, que se halla en los rincones de una escritura oblicua.

2. El contra-modelo: hacia una redefinición de lo femenino

2.1. Pilar: ¿una chica rara?

Entonces, si el carácter convencional de la vida de Pilar no es más que una fachada, nos podemos preguntar si la protagonista corresponde a su contrapunto o sea la “chica rara” teorizada por Carmen Martín Gaité (1987) y que define como el “paradigma de mujer, que de una manera u otra pone en cuestión la normalidad de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar” (p. 111). Lo que nos permite clasificar a Pilar en esta categoría es que, contrariamente a la “chica casadera”, es ella quien elige a su prometido y no lo contrario. La relación que resulta de ello, es una historia de igualdad y no de sumisión, una relación entre pares. Por eso, contesta a su padre que ve con malos ojos este matrimonio: “Hubiera podido explicar a mi padre que Enrique y yo éramos dos amigos, dos personas con gustos y ambiciones similares” (Kurtz, 1961, p. 80).

La temática de la educación es otro elemento fundamental en la construcción de la “chica rara” y la identidad femenina; es el punto central de todos los combates sobre el estatuto de la mujer. *Duermen bajo las aguas* lo aborda también para condenar la discriminación genérica en materia de educación. Dos episodios son particularmente representativos. El primero se sitúa en la primera parte, cuando la narradora explica que, a pesar de ser buena alumna, nunca recibió la cinta de congregate que recompensa la buena conducta. La madre superior, haciendo caso omiso de su premio en las demás asignaturas, la convoca delante del capellán del Colegio:

Pero, hija – murmuró el capellán -, ¿a qué es debido su falta de interés por obtener las distinciones que todas sus compañeras, sin excepción, poseen?

Lo ignoro, Padre. Debo de ser peor que las otras. [...]

¿La oye, Padre? Temo que esta niña sea librepensadora. (Kurtz, 1961, pp. 54-55)

⁴ Por ejemplo : *Nada* (1944) de Carment Laforet, *Los Abel* (1948) y *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute, *Nosotros, los Rivero* (1953) de Dolores Medio, *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité.

Pilar tiene que ser obediente y sociable para amoldarse a una identidad única (“todas tus compañeras”). La madre superiora aparece como la portavoz de la sociedad tradicional que otorga muy poca importancia a la inteligencia para concentrarse únicamente en la adquisición de comportamientos sociales sexualmente codificados. Tenemos que entender la palabra “librepensadora” en boca de esta religiosa en el sentido propio de la palabra y no sólo filosófico. Pilar no cuestiona realmente el dogma ni hay tampoco en su discurso una defensa de la superioridad de la razón, pero sí piensa libremente, o sea fuera de los dogmas sociales.

El otro episodio se sitúa en la tercera parte cuando Pilar, sola en Marsella, tiene que encontrar trabajo fuera de casa y lamenta la inutilidad de su formación escolar en el mundo laboral:

– Muy bien. ¿Qué sabe hacer? ¿Cuál es su oficio? ¿Para qué sirve?

¿Qué debía responderle? Era tonto que dijera: “Compréndame. He nacido en un país y en un ambiente donde jamás se pensó que esto pudiera sucederme. Sé muchas cosas, bonitas e inútiles”. (Kurtz, 1961, pp. 177-178)

La educación femenina está reducida al mantenimiento de la casa, de la familia y al agradar (“cosas bonitas e inútiles”). Lo que se entiende detrás de esta crítica es la necesidad para las mujeres de aprender un trabajo, de profesionalizar la educación femenina. El matrimonio no puede constituir una carrera profesional para una mujer⁵.

Entonces, si no cabe duda de que Pilar ponga en cuestión la identidad femenina como las “chicas raras”, nos queda por ver cómo evoluciona a lo largo de la novela.

2.2. De niña rebelde a mujer independiente

Confrontada a la vida real de una mujer casada, la que se soñaba como la heroína de una aventura de Emilio Salgari, recorriendo tierras y mares lejanos, se despierta, mal casada, en una novela de Balzac o Maupassant, en unas de estas típicas, aburridas y grises ciudades de provincia francesa. Esta ruptura marca el límite entre la primera y la segunda parte. La primera parte se acaba con una imagen, supuestamente solar, de alegría, el día de la boda: “Tengo las fotos de la salida de la Iglesia. En ellas veo un Enrique sonriente y una novia tan emocionada que no puede sonreír. Irradiamos el aspecto de un instante de felicidad”. (Kurtz, 1961, p. 104)

La primera parte corresponde a las ilusiones de Pilar; un periodo de compromiso durante el cual los dos amantes sueñan con África o Asia, pero la vacuidad de estas quimeras topa con la realidad. Lo ilusorio de los sueños de la protagonista estaban ya plasmados en estas líneas que cierran la primera parte mediante la cosificación y desindividuación de los dos personajes; “un Enrique” y “una novia”: el artículo indefinido y la ausencia de la preposición “a” delante del complemento directo transforma el nombre “Enrique” en nombre común y la desindividuación es aún más intensa con Pilar cuyo nombre desaparece detrás de un mero estatuto social “una novia” cualquiera. Lo que se representaba en esta foto, no es sino una utopía, como los sueños de viajar lejos, de una pareja que no hace sino reproducir un rito social.

La segunda parte corresponde, pues, con el aprendizaje de la realidad y se abre con la pérdida de las ilusiones simbolizada por el color del cielo de Melun: “El cielo, grisáceo, pesaba

⁵ Con estas reflexiones y el recorrido de su protagonista, Carmen Kurtz toma parte en el viejo debate sobre la educación femenina que abrieron, entre otras, Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán sobre la necesidad que tuvieran acceso las mujeres también a profesiones que no tienen nada que ver con las tareas domésticas para poder enfrentarse a la lucha por la vida y alcanzar la autonomía

sobre mi espíritu. [...] Conozco ya dos provincias de Francia, pero nuestros deseos de un mundo incivilizado y nuevo no se han tomado en cuenta”. (Kurtz, 1961, p. 107)

Ni siquiera la maternidad va a procurarle un consuelo. Al contrario, va a ser una etapa más en la pérdida de control sobre su ser. Pilar, una vez casada, renuncia poco a poco a su voluntad frente a las necesidades de la vida real y acepta, a regañadientes, asumir el papel de ama de casa: “La escoba le salía de debajo el brazo como una lanza bélica. Pero me imaginé a verla que durante años sería mi compañera, mi enemiga, el símbolo de mis sueños frustrados” (Kurtz, 1961, p. 115). El vocabulario guerrero la convierte en prisionera y pone de realce la realidad de una batalla perdida. El matrimonio desempeña perfectamente su papel de escuela de la desilusión.

Prisionera en casa, acaba presa de su cuerpo, ya esclava del hijo por nacer: “Hubiera querido levantarme aquel día, pero me fue imposible” (Kurtz, 1961, p. 118). Un niño que toma posesión de su cuerpo (“mi deformado cuerpo” (Kurtz, 1961, p. 119) y le quita toda humanidad en el momento del parto:

Una de las enfermeras introdujo su mano en mi boca para cerciorarse.

Son míos – exclamé en medio de otra convulsión. ¿Es que quieren arrancármelos? [...]

¡Animo! Insúlteme si quiere, pero ayude un poco. ¡Hala, hala!

“Me dice lo mismo que los carreteros a sus caballos en la cuesta de “Filadelfia”, pensé en medio de mis estertores. (Kurtz, 1961, pp. 132-133)

Pilar, animalizada, reducida a un mero cuerpo que ya ni siquiera controla, está totalmente desposeída de sí misma. Su identidad está negada en beneficio de una comunión milenaria y biológica con todas las mujeres. Detrás de todo eso también se debe leer una desmitificación del matrimonio y de la maternidad. Así pues, la necesidad de recuperar el control del cuerpo va a iniciar el proceso formativo hacia el reconocimiento de sí misma.

La pareja ya vive en Issy les Moulineaux cuando Pilar, sola en casa, es víctima de un intento de violación por un obrero de la fábrica. Con este episodio se concretiza el primer rito iniciático de la protagonista hacia la independencia; defiende su cuerpo sola, sin la ayuda de ningún hombre, gracias a la astucia y una pistola, atributo masculino por excelencia, para no decir fálico: “Abrí el cajón superior del mueble y empuñé el arma, pegando el brazo contra mi cuerpo. Vamos, lárgate” (Kurtz, 1961, p. 155). Esta capacidad de protegerse sola y de vencer la adversidad es una primera etapa hacia la recuperación de su individualidad.

La guerra va a desempeñar para Pilar el papel de último rito iniciático y le proporcionará las condiciones para adecuar su discurso rebelde con la realidad de su vida y convertir esta primera reposición de su cuerpo y de su persona en una realidad cotidiana:

Algún día llegaré a la conclusión de que estos años han sido los más provechosos de mi vida, que si algo soy se lo debo a ellos. Es posible que la gente no me comprenda, que me censure incluso, pero sé que soy mejor y que todo cuanto yo creía formar parte de mí valía no era más que ignorancia. (Kurtz, 1961, p. 237, el subrayado es mío)

El juego entre los tiempos verbales que remiten al desfase entre el presente de la acción y el presente de la narración hace hincapié en la transformación y sobre todo el resultado del

recorrido formativo de Pilar. Es como si los años de guerra hubieran provocado la muerte del antiguo ser y el renacimiento de una nueva entidad que se afirma en presente: “soy”.

Con su esposo en el frente y luego en África del norte, Pilar no tiene más remedio que arreglárselas por sí sola, lo que significa encontrar un trabajo –en la prefectura de Marsella – y luego una casa. La libertad económica desemboca en una independencia moral y la protagonista se convierte definitivamente en este modelo de mujer independiente, este contra-modelo, que tanto anhelaba en sus discursos.

Dos indicios nos permiten decir que Pilar ha cambiado y que el proceso formativo llega a su fin. Cuando Enrique vuelve a Marsella se nota claramente el desfase entre los dos. No hay comunicación posible y los antiguos “amigos con las mismas ambiciones” no son sino extranjeros el uno para el otro: “Tú y yo somos dos personas. Dos únicas personas [...]” (Kurtz, 1961, p. 210). La separación física acompañó la separación moral e intelectual lo que se materializa en una oposición clara al marido: “Creo que tu obligación está en casa. [contesta Pilar] No.” (Kurtz, 1961, p. 209).

Una oposición que evoluciona en una afirmación del “yo” y de sus convicciones en un discurso cada vez más politizado y comprometido:

Creo que no vale la pena mezclar la política en estos asuntos. [...]En cuanto a la actitud de mi marido, le diré únicamente que él también cree estar cumpliendo con su deber. Cada cual siente la patria a su manera. Unos meditando y otros con las armas en la mano. Es cuestión de pareceres. (Kurtz, 1961, p. 216)

El discurso sólo aparenta dejar en el mismo plano la acción y la actitud expectante. A esta altura de la novela, no cabe duda de que Pilar se sitúa, ella también, en el bando de los que actúan: gracias a su trabajo en la prefectura, ayuda a los judíos a salir del país. Se ha convertido en la agente de su vida y abandonó el papel de simple observadora.

Este cambio se nota también en su relación con Esteban, no sufre la relación, sino que la vive apasionadamente. Las concesiones que antes, por debilidad y concesión al modelo tradicional, admitía en su relación con su marido, ya no se toleran en esta nueva relación como cuando, por ejemplo, se niega a prepararle la cena y lo transforma en títere obediente: “Por cierto: ¿cómo se lavan [los caracoles]? Le di una explicación detallada del procedimiento. [...] Muy bien, señora” (Kurtz, 1961, p. 254). No obstante, Esteban no duda en provocar a la nueva mujer en la que se ha transformado Pilar, remitiéndola al retrato del ama de casa que ya no es. Desglosa el mito femenino tradicional y su hipocresía hasta convertirse en el verdadero portavoz, si no de la narradora, por lo menos de la autora: “Pero te has aferrado a sentimientos heredados que, por descontado, dabas por buenos. Ya sé que una mayoría de mujeres se conforman con eso. Se casan y aman al marido. Atiende, digo al marido, no al hombre” (Kurtz, 1961, p. 269). Pero la Pilar del final de la novela es una mujer nueva; recuperó el control de su cuerpo y asume sus deseos o casi. Una toma de conciencia para sí misma pero también para las demás mujeres. Al final de su recorrido formativo, ya no condena moralmente la conducta de la esposa del exjefe de su marido:

Veía la mano inerte de la señora Evrard, la mano que no había querido estrechar por pertenecer a una mujer que se había entregado a otros hombres a más de su marido. [...] ¿Por qué? ¿Porque sus amantes era obreros de la fábrica? (Kurtz, 1961, p. 275)

Todo el recorrido intelectual de la protagonista se encuentra en el adverbio “entonces” que recrea una oposición entre un antes, preso de los prejuicios tradicionalistas, y un ahora que

sobreentendiendo la defensa de la libertad sexual de la mujer al desplazar el problema en el terreno de los prejuicios de clase y no morales.

2.3. *La identidad propia*

Al final de la tercera parte, Pilar ha llevado a cabo su recorrido formativo, se ha encontrado a sí misma y se ha liberado de las cadenas del avasallamiento social gracias a la experiencia de la guerra: “De no ser por la guerra, yo no hubiera salido de casa” (Kurtz, 1961, p. 268).

Esta nueva libertad significa para la protagonista una nueva identidad que se plasma en el abandono de su pasaporte que ofrece a una joven polaca que necesita salir del territorio francés antes de la llegada de los alemanes: “¿Y yo? - pensé. Yo, con mi pasaporte francés en el bolsillo. Yo, tranquila, segura, protegida. Yo, con un buen empleo, con mi doble nacionalidad, con todas las garantías” (Kurtz, 1961, p. 161). El pasaporte representa la identidad oficial, la que se nos impone al nacer. Es pues una identidad impuesta a la que renuncia simbólicamente Pilar, una identidad recibida por su matrimonio (es un pasaporte francés) y no una identidad construida a través de una trayectoria hecha de ritos y pruebas que le permitieron conocerse a sí misma. Esta nueva identidad, libre y autónoma, nacida a raíz de un acto heroico y comprometido supone el peligro o, por lo menos, la inestabilidad frente a la facilidad del modelo tradicional que no engendra ningún peligro personal porque se funda precisamente en la negación de la persona. El camino que ha elegido Pilar es, pues, un camino salpicado de dificultades, pero es el precio de la libertad.

3. Una identidad comprometida

3.1. *¿Fracaso de la formación?*

Ahora bien, si intentamos hacer el balance de la trayectoria de Pilar, nos queda por analizar el final de su recorrido y preguntarnos si su formación es un éxito o un fracaso en atención a los criterios de la novela de formación. En un primer nivel de lectura nos inclinamos hacia el fracaso y la negación de su identidad propia. El “yo”, que normalmente debería afirmarse, se desvanece en una forma plural que transforma a la protagonista ya no en agente de su vida sino en objeto sin voluntad propia: “Desde aquella noche [la muerte de Esteban] me negaba a pensar. Otros decidieron por mí y se preocuparon por los trámites necesarios para mi regreso a España. Me habían metido en el tren” (Kurtz, 1961, p. 291).

Al final, Pilar regresa a España, soñando con un futuro convencional: “¿Podría acomodarme a mi edad? Otros hijos. Tener otros y reír con ellos me haría sentirme joven” (Kurtz, 1961, p. 295). La protagonista parece ceder a las ilusiones de una vida tradicional acorde a las expectativas patriarcales como lo demostró Inmaculada Rodríguez-Moranta:

A Pilar, personaje que va a ser cuidadosamente observado por el censor, no le queda otro remedio que lidiar entre dos fuerzas. La escritora deja, pues, que la imagen prototípica de la mujer española venza sobre su progresista derecho a la libertad e independencia, principio que tanto reclamó a lo largo de su vida. (Rodríguez-Moranta, 2018, p. 53)

Más allá de esta primera lectura cuyo objetivo consiste en pasar la prueba de la censura, se encuentran, en los resquicios de una escritura oblicua, la evolución del personaje-narrador y su compromiso hacia una reescritura del modelo femenino. Estos intersticios se hallan en el empleo del condicional, por ejemplo, en el fragmento anterior: “podría”, “haría”, “volvería”. Unas acciones que si marcan una adhesión al modelo tradicional, están reducidas a una mera hipótesis por la

elección de una forma verbal potencial; el retrato o futuro descrito por la narradora no es sino una posibilidad entre otras gracias a la acción del condicional. El *explicit* que parecía cerrado, resulta finalmente abierto.

3.2. Una heroína

Así pues, los repliegues de la escritura ofrecen un contra-modelo de identidad femenina que va más allá de la única reivindicación de libertad para las mujeres. En el caso de *Duermen bajo las aguas*, la trayectoria individual se funde con el destino colectivo para dar a luz a una voz feminista, comprometida y heroica.

El discurso de Pilar, cada vez más político, demuestra una toma de conciencia colectiva y la necesidad de actuar por valores éticos y humanitarios. Una concientización que se materializa en la resistencia de Pilar contra la barbarie nazi:

– Es una cuestión de caridad [habla Esteban]. Hemos de pensar, nosotros, españoles, en la suerte que tenemos y creo que si algo se puede hacer, hemos de hacerlo cerrando los ojos sobre detalles como si los que socorremos son judíos o cristianos, prescindiendo incluso de nuestras simpatías personales.

¿En qué puedo ayudarte (Kurtz, 1961, p. 231)

Al aceptar ayudar a Esteban, Pilar emprende un camino hacia el compromiso en el sentido moral y “accional” de la palabra, o sea, que se opone a la indiferencia y a la no participación. La protagonista vive, en carne y hueso, esta redefinición del compromiso y del heroísmo que supuso la segunda guerra mundial y que teorizaron varios filósofos franceses al salir de la guerra (Sartre, Camus, Malraux, Nizan, ...). Pilar se responsabiliza y se compromete con la colectividad. Esta fusión con lo colectivo no significa la pérdida de la autonomía, al contrario, es el resultado de una voluntad propia, del libre albedrío – contrariamente al “nosotros familiar” producto biológico que leíamos al principio de la novela. Es la concretización de un recorrido mental y moral hacia la toma de conciencia del papel que se quiere desempeñar en la sociedad.

El compromiso de Pilar tiene también acentos sartrianos y se materializa en una escritura comprometida. La afirmación del “yo” pasa por la escritura del “yo” y se lee en filigrana el deseo de dejar una huella de la experiencia vivida para erigirse *in fine* como modelo disonante para con el discurso dominante.

Al elegir contar su historia en primera persona, Pilar se presenta en ejemplo para la lectora atenta o modelo como diría Umberto Eco (1993, pp. 73-95). Le enseña la posibilidad de liberarse de los mandamientos tradicionales para escribir su propia historia, salir de la pasividad impuesta por los prejuicios genéricos y convertirse en heroína ya no solo literaria.

Así pues, con *Duermen bajo las aguas*, Carmen Kurtz reanuda con una de las finalidades del *Bilgungsgroman*, o sea, la necesidad de educar al lector mediante el ejemplo del protagonista. Pero en el caso de la novelista española, esta ejemplaridad se construye en los márgenes de una sociedad que no estaba todavía dispuesta a aceptar una revolución de la identidad femenina.

* * *

Duermen bajo las aguas es una novela impregnada de la experiencia vital de su autora y en la que asume su compromiso con la liberación de la mujer del yugo bajo el cual la sociedad franquista quiere mantenerla. Más allá de la única cuestión femenina, es también un compromiso con la

colectividad humana que esta novela de formación sobreentiende al adoptar el aspecto implícito de un verdadero manifiesto para la libertad y el libre-albedrío en una época y un contexto de guerra que pretendían mantener la cohesión social aniquilando todo tipo de pensamiento autónomo.

Esta novela se inscribe pues en esta serie de novelas de formación que aparecen al salir de la guerra civil y que van a reconstruir la identidad femenina. Si la construcción del género es “performativo” como lo afirma Judith Butler (2006), o sea, que construye lo que enuncia, al multiplicar los personajes femeninos en discordancia para con el discurso dominante, las novelistas de la postguerra pretenden reconstruir el género femenino, una reconstrucción en la que se funda la reivindicación personal y autónoma con la liberación colectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenal, C. (2000). *El porvenir de la mujer*. Ir Indo.
- Butler, J. (2006). *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*. Paídos.
- De Beauvoir, S. (2016). *El segundo sexo*. Debolsillo.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Lumen.
- Goethe, J. W. von (2002). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Cátedra.
- Kurtz, C. (1961). *Duermen bajo las aguas*. Círculo de Lectores.
- Martín Gaité, C. (1987). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Espasa Calpe.
- Martín Gaité, C. (1994). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama.
- Martini, F. (1991). *Bildungsroman – term and theory*. En J. N. Hardin (coord.), *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman* (pp. 1-25). University of South Carolina Press.
- Moranta, I. (2018). *Duermen bajo las aguas* (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra española. *Lectura y signo*, 18, 35-56.
- Santa-Cruz, M. (2009). La difficile adaptation du *Bildungsroman* au féminin dans l’Espagne d’après-guerre. En G. Fournes y J-M. Desvois Jean-Michel (Coord.), *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en péninsule Ibérique* (pp. 325-351). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Sevilla Vallejo, S. y Guzmán Mora, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz. *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas*, 17, 107-124
- Voltaire (1879). *Dictionnaire philosophique*, en *Oeuvre complète de Voltaire*, t. 3. Ed. Garnier Frères.

ENTRE MUJERES SOLIDARIAS. LA SORORIDAD EN *CONTRA EL VIENTO* DE ÁNGELES CASO

Among Women in Solidarity: Sorority in Contra el viento by Ángeles Caso

Xiyao Xia

Nanjing Tech University

Shuhua Fu

Yunnan Normal University

Resumen: La obra *Contra el viento* de Ángeles Caso se distingue por presentar principalmente protagonistas femeninas de origen africano, construyendo así una galería rica y compleja de alianzas femeninas. La amistad entre mujeres provenientes de distintas condiciones socioeconómicas y culturales emerge como un elemento crucial que ha captado la atención y popularidad de los lectores. En contraste con las representaciones convencionales y monótonas de las relaciones entre mujeres en la literatura, las alianzas femeninas exploradas en esta novela ofrecen nuevas perspectivas que desafían las barreras entre estratos sociales y brechas culturales.

El propósito de este artículo es realizar un análisis crítico de las diversas manifestaciones de alianzas femeninas presentes en la obra, resaltando las nuevas perspectivas exploradas en la literatura femenina española en relación con la sororidad, una noción recurrente pero abordada de manera contemporánea en el ámbito de la crítica feminista. La intención es profundizar en la comprensión de la novela y examinar la tendencia actual en la escritura femenina al situarse en el lugar de las inmigrantes africanas. La innovación que Ángeles Caso introduce con respecto a las diversas uniones femeninas adquiere un significado trascendental al desafiar la convención de la vida femenina centrada en la figura masculina y el matrimonio. Además, la obra explora nuevas expectativas y dinámicas para las relaciones sociales de las mujeres, ya sean de origen del tercer mundo o del contexto europeo. Este enfoque proporciona una perspectiva fresca y enriquecedora que contribuye a la evolución de la representación de la vida femenina en la literatura contemporánea.

Palabras clave: Ángeles Caso, *Contra el viento*, sororidad, literatura femenina

Abstract: The work “Against the Wind” by Ángeles Caso stands out for featuring predominantly female protagonists of African origin, thereby constructing a rich and complex gallery of female alliances. The friendship between women from different socioeconomic and cultural backgrounds emerges as a crucial element that has captured the attention and popularity of readers. In contrast to conventional and monotonous representations of women's relationships in literature, the female alliances explored in this novel offer new perspectives that challenge barriers between social strata and cultural gaps.

The purpose of this article is to critically analyze the various manifestations of female alliances in the work, highlighting the new perspectives explored in Spanish women's literature regarding sisterhood—a recurring notion approached in a contemporary manner in feminist criticism. The intention is to deepen the understanding of the novel and examine the current trend in female writing by placing itself in the position of African immigrants. The innovation that Ángeles Caso introduces regarding diverse female unions takes on a transcendent meaning by challenging the convention of female life centered around the male figure and marriage. Additionally, the work explores new expectations and dynamics for women's social relationships, whether from the third world or the European context. This approach provides a fresh and enriching perspective that contributes to the evolution of the representation of female life in contemporary literature.

Keywords: Ángeles Caso, *Contra el viento*, sisterhood, women's literature

1. Introducción

Ángeles Caso, una renombrada escritora contemporánea, ha sido honrada con diversos premios literarios que atestiguan su maestría en plasmar las historias y experiencias específicas de las mujeres. A través de su pluma, Caso rescata relatos que han sido relegados al olvido o malinterpretados a lo largo de la historia, destacando la falta de comprensión que ha caracterizado la narrativa dominante. Su compromiso con las narrativas femeninas se refleja de manera notable en la preeminencia de personajes femeninos en sus obras, creando así una rica galería de figuras cautivadoras y diversas.

Dentro del extenso repertorio de Caso, *Contra el viento* se erige como una obra cumbre, galardonada con el prestigioso Premio Planeta en 2009. En las numerosas investigaciones existentes sobre esta novela, los focos de atención han girado principalmente hacia problemáticas como la violencia doméstica y la emigración. Ejemplos de esto son “*Contra el viento, la emigración y el maltrato*” de Francisco Javier Díez de Revenga (2012) y “*Violencia doméstica y maltrato social a la mujer inmigrante en la novela *Contra el viento*, de Ángeles Caso*” de Marta Boris Tarre (2013).

No obstante, en este artículo, exploraremos un tema que ha recibido una atención relativamente limitada en la investigación previa: la sororidad entre las protagonistas de *Contra el viento*. Si bien ensayos como el de Sarmati (2013), titulado “*Contra el viento* de Ángeles Caso: historia de una amistad sin fronteras”, y el de Tajés (2013), “La heroína del siglo XXI:

emigración y maternidad en *Contra el viento* de Ángeles Caso”, han arrojado luz sobre aspectos significativos de la novela, aún persiste una brecha en la indagación específica sobre la amistad femenina. Sarmati, en su análisis, destaca la contribución de *Contra el viento* a la reconstrucción del modelo hispanocéntrico presente en novelas migratorias anteriores, resaltando la auténtica apreciación y empatía entre São y la narradora, una mujer madrileña de clase media. La dinámica entre benefactor autóctono y beneficiado inmigrado toma un giro significativo al convertirse la mujer española en la principal beneficiaria de esta nueva relación de amistad (Sarmati, 2013, p. 339). Por otro lado, el artículo de Tajés (2013) aborda el papel de las trabajadoras inmigrantes en países desarrollados, centrándose en sus relaciones con la maternidad. Su estudio sugiere la posibilidad de establecer alianzas solidarias y alentadoras entre mujeres de diversas nacionalidades, clases sociales y culturas, un tema que será fundamental en nuestra exploración.

A pesar de estos enfoques valiosos, nuestro trabajo se centrará específicamente en la amistad femenina entre los personajes de *Contra el viento*. Nuestra metodología de investigación estará guiada principalmente por la crítica del feminismo, buscando desentrañar las complejidades y matices de las relaciones entre mujeres en esta obra literaria singular.

2. Entre las mujeres solidarias: la sororidad en *Contra el viento*

La sororidad, un tema recurrente en la literatura femenina contemporánea, se destaca como un fenómeno que desafía las convenciones históricas de rivalidad entre mujeres. A lo largo de la historia, la envidia y la competencia entre mujeres han sido consideradas como naturales, fundamentadas en un sistema patriarcal que perpetúa la idea de la mujer como amenaza mutua (Lagarde y de los Ríos, 2012, p. 487). Kate Millett, al referirse al patriarcado, señala cómo la clase ha sido utilizada para enfrentar a mujeres entre sí, ya sea como antagonistas históricas, como la puta frente a la matrona, o en términos contemporáneos, la mujer de carrera contra la ama de casa (Millett, 2016, p. 38).

En la segunda ola del movimiento feminista, surgido en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, el concepto de sororidad se popularizó, aunque ya había sido empleado en contextos universitarios estadounidenses. A partir de entonces, la sororidad comenzó a adquirir un significado político, siendo incorporada en 2018 al *Diccionario de la Lengua Española* por la Real Academia Española. Este término con matices de militancia se distingue de la simple “hermandad”. La sororidad, en su esencia, se interpreta como una forma de apoyo y lealtad entre mujeres que surge de experiencias compartidas de opresión (Dill, 1983, p. 132). La falta de relaciones íntimas entre mujeres se percibe como un debilitamiento adicional de la posición femenina (Flax, 1978, p. 182), basándose en la suposición de una opresión común y una victimización compartida (Oyewùmí, 2003, p. 3).

Aunque la sororidad ha cobrado relevancia en las últimas décadas, especialmente en la literatura femenina, su historia se remonta a épocas anteriores. En *Literature of Their Own* (1977), Showalter destaca cómo las escritoras, en una época en que las mujeres estaban limitadas a sus hogares, encontraban conexión a través de la lectura mutua, generando una

empatía compartida que resultaba en solidaridad femenina. Esta cohesión implícita, derivada de la empatía, se convertía en una fuerza poderosa para la realización de la solidaridad.

La narrativa de Ángeles Caso refleja este ethos sororal, desmantelando el discurso misógino a través de una rica galería de mujeres solidarias. La sororidad se manifiesta de manera omnipresente, tejiendo amistades inquebrantables entre mujeres de distintos orígenes, culturas y clases sociales. En *Contra el viento*, en torno a la protagonista São, emergen amigas solidarias que ofrecen apoyo crucial desde la infancia hasta la maternidad. La misma Caso, en una entrevista tras recibir el Premio Planeta, revela la inevitabilidad de que São dependa de otras mujeres al enfrentarse a un padre alcohólico, un marido abusivo y una madre ausente. La generosidad y amabilidad de estas hermanas no consanguíneas se convierten en elementos épicos de la narrativa femenina.

A pesar de las diferencias en raza, clase y otras variables, las mujeres en la obra de Caso comparten suficientes experiencias comunes para empatizar y unirse. Los estrechos lazos de amistad, desde la niñez hasta la vejez, no solo facilitan la superación de conflictos, sino que también generan bienestar personal y colectivo. Estos vínculos son espacios de aprendizaje, desarrollo intelectual y emocional que enriquecen las vidas de las mujeres (Sánchez, 2004, pp. 89-90). Como señalan Lagarde y de los Ríos, la sororidad puede existir entre desconocidas, parientas, colegas, compañeras y amigas, incluso en situaciones conflictivas (Lagarde y de los Ríos, 2012, p. 551). La forma diversa y complicada de la sororidad se evidencia en las relaciones entre São y sus compañeras, donde la solidaridad femenina trasciende barreras sociales y culturales para tejer un entramado único y poderoso.

2.1. *Natercia y São, la profesora y la alumna*

Doña Natercia emerge como una figura clave en la vida de São durante sus años de educación primaria. La historia de Natercia, proveniente de una familia acomodada de Cabo Verde, cobra relevancia en este contexto, ya que ocupa un lugar social más elevado que sus alumnos, quienes provienen del humilde barrio de pescadores. Desde temprana edad, Natercia muestra una compasión intensa hacia las niñas pobres, desafiando las expectativas impuestas por las diferencias de clase. Su calidez y afecto no conocen barreras socioeconómicas, estableciendo así una relación que va más allá de la mera enseñanza académica.

São, por su parte, demuestra ser una alumna diligente y ambiciosa desde el primer día en la clase. Mientras que sus compañeros aspiran a roles tradicionales, como camareros, campesinos o criados, São sueña con convertirse en médica para aliviar la situación de los niños pobres. La ambición de São impresiona a Natercia, quien, consciente de las dificultades que enfrentará para alcanzar su sueño, decide convertirse en su mentora y apoyo constante. A pesar de que los intentos por proseguir sus estudios superiores en medicina en Portugal o Italia se ven frustrados por restricciones económicas, la relación entre Natercia y São desempeña un papel innegablemente crucial en la vida de ambas, actuando como un estímulo para sus respectivos anhelos de vida.

En este punto, el relato se entrelaza con la cruda realidad de muchas niñas en situaciones similares. Según Kate Millett, el patriarcado históricamente ha permitido una

educación mínima a las mujeres, reservando la educación superior exclusivamente para los hombres (Millett, 2016, p. 42). La narrativa revela que São, como muchas otras niñas, se enfrenta a la amenaza de abandonar sus estudios para contribuir económicamente a su familia, una trampa perpetuada por las expectativas de género y la limitada visión de la educación para las mujeres.

Natercia, sin embargo, no acepta pasivamente este destino preestablecido para São. Con una perspicacia clara sobre el futuro que aguarda a su alumna si abandona sus estudios, Natercia decide respaldarla y ofrecerle el apoyo disponible. Aunque consciente de las dificultades que enfrentará São, mantiene viva la esperanza de un futuro diferente para ella. La maestra se convierte en un faro de resistencia ante la resignación y la complacencia con la pobreza.

Las reflexiones de Natercia sobre el futuro potencial de São reflejan no solo el realismo de la situación, sino también la lucha constante contra las limitaciones impuestas por el sistema de desigualdades. La maestra no solo busca consolar a São, sino que también busca infundirle un sentido de lucha y resistencia contra las expectativas sociales y económicas impuestas a las mujeres en su posición. Cuando São se ve compelida a abandonar sus estudios y asumir el papel de criada en otra localidad distante, Natercia insta a São a mantener la esperanza de ejercer control sobre su propio destino, evitando así someterse a una senda predefinida.

Este vínculo va más allá de la relación maestra-alumna; encapsula la esencia misma de la sororidad, demostrando que la solidaridad femenina puede florecer en cualquier estrato social. La sororidad entre Natercia y São trasciende las barreras de clases sociales. Natercia no solo es una maestra y mentora, sino también una amiga y hermana afectuosa que se preocupa sinceramente por el futuro de su compañera desfavorecida. Su compromiso va más allá de las aulas, convirtiéndose en un testimonio conmovedor de cómo las mujeres, independientemente de sus circunstancias económicas, pueden unirse en solidaridad y apoyo mutuo. La historia de Natercia y São desafía la ideología de la supremacía masculina, demostrando que las mujeres de diferentes situaciones económicas pueden forjar alianzas poderosas y superar las divisiones sociales. En este contexto, la sororidad emerge como una fuerza transformadora que trasciende las barreras impuestas por la sociedad.

2.2. *Benvinda y São, la patrona y la empleada*

Benvinda, patrona y amiga de São, emerge como una figura destacada que ha brindado apoyo y comprensión a lo largo de la vida de São. Originaria de una familia humilde, Benvinda comparte experiencias similares de adversidad con São, cimentando así una conexión basada en vivencias compartidas. La historia de Benvinda está marcada por la pérdida sucesiva de varios hermanos durante su infancia y la trágica muerte de su madre a la edad de diez años. Este infortunio la lleva a asumir la responsabilidad de cuidar a sus cuatro hermanos menores y a ocuparse de las labores en la taberna de su padre.

Las dificultades cotidianas se ven agravadas por el acoso sexual de clientes ebrios en la taberna, una realidad desgarradora que Benvinda enfrenta con valentía. Su carácter persistente y sabio se forja en este contexto adverso, reconociendo la supervivencia como

una batalla diaria que requiere una amalgama compleja de egoísmo y generosidad, astucia y confianza (Caso, 2012, p. 125).

Desde temprana edad, Benvinda desarrolla una sabiduría intrínseca que le permite equilibrar el dar y recibir, acariciar y golpear, sonreír y chillar, en un delicado equilibrio que adquiere con naturalidad. Su habilidad para mantener este equilibrio se refleja en su capacidad para encontrar la felicidad incluso en medio de la adversidad. A pesar de las dificultades, Benvinda ríe incesantemente, protegida por una rara blandura interna que parece repeler las tristezas (Caso, 2012, p. 126). Con esta perspectiva optimista, Benvinda supera los altibajos de la vida y logra estabilizar su situación. En el primer encuentro con São, ya ha establecido su propia empresa que vende accesorios de oficina. En este punto, São se convierte en la solicitante de empleo, y la empatía de Benvinda hacia la situación de São se vuelve evidente. Benvinda, que conoce las dificultades de no recibir una educación adecuada simplemente por ser mujer y pobre, comprende el camino áspero que São ha recorrido para sobrevivir e independizarse de una familia no solidaria.

Al concederle un empleo a São y proporcionarle un adelanto sobre su sueldo, Benvinda demuestra una generosidad que va más allá de lo meramente económico. Este gesto no solo ayuda a São a superar una situación apremiante, sino que también le permite alquilar una habitación individual y experimentar por primera vez la sensación de independencia total. São se siente adulta y responsable, capaz de manejar su propia existencia (Caso, 2012, p. 133). El optimismo y la empatía de Benvinda hacia São reflejan una conexión profunda. A pesar de las previsiones de un futuro marcado por el sufrimiento y la amargura para São, Benvinda está convencida de que São resistirá y se convertirá en una extraordinaria superviviente, manteniendo su fortaleza y determinación (Caso, 2012, p. 136).

La ayuda oportuna de Benvinda se extiende más allá del ámbito laboral. Al conocer los sueños de São de ir a Europa, Benvinda no duda en ofrecer su ayuda. Organiza el visado, presta el dinero necesario para comprar el billete y, generosamente, le regala un excedente adicional. Para Benvinda, São es un reflejo de su propia persona y la encarnación de la esperanza de un futuro más prometedor. Esta percepción desencadena la generosidad de la patrona, quien reconoce en São la habilidad para forjar una existencia mejor.

Ambas mujeres, São y Benvinda, comparten un origen africano y provienen de familias humildes, lo que las sitúa en una posición inusual en una sociedad ajena. Tal como sostiene bell hooks, ocupan colectivamente la parte inferior de la escala ocupacional y su estatus social general es más bajo que el de cualquier otro grupo, soportando así la opresión sexista, racista y clasista de manera simultánea (hooks, 1984, p. 14). En esta realidad, São y Benvinda, unidas por experiencias compartidas de múltiples opresiones, evidencian el aspecto crítico de la sororidad, donde las mujeres pueden reconocer el potencial unas de otras y ayudarse mutuamente a realizar todo su potencial (Rammutla, 2005, p. 149).

2.3. *Liliana y São, las inmigrantes africanas*

Liliana, una figura crucial en la red de apoyo de São, despierta admiración desde el instante en que cruza el camino de São. Como inmigrante de origen caboverdiano, Liliana

llega a Lisboa a la edad de cuatro años junto con sus padres, y a pesar de su trasfondo, ha internalizado la esencia de ser portuguesa a lo largo de los años.

Su presencia se describe como la de una mujer “tan sólida y hermosa como una estatua” (Caso, 2012, p. 141), una imagen que captura la atención y el respeto de São desde el primer encuentro. Liliana se presenta con un maquillaje llamativo, resaltando sus ojos con abundante rímel y unos labios pintados de un rojo que, en cualquier otra persona, podría resultar vulgar, pero en ella se traduce en un embellecimiento adicional. Su atuendo, compuesto por unos pantalones vaqueros y una camiseta verde escotada, revela una ausencia total de rigidez en su presencia. Por el contrario, Liliana emana frescura y cercanía, creando en São la impresión inmediata de estar en presencia de una hermana mayor, alguien dispuesta a rodearla con su brazo en los momentos difíciles y acompañarla de vuelta a la tranquilidad.

Este retrato inicial de Liliana sugiere una figura femenina fuerte y liberada de las convenciones sociales, alguien que encarna la idea de sororidad en su máxima expresión. La sensación de cercanía y frescura asociada con Liliana la sitúa no solo como una amiga, sino como una aliada fundamental para São, dispuesta a proporcionar apoyo emocional y guía en los momentos difíciles.

A través de las experiencias subsiguientes de São, se confirma que su impresión inicial de Liliana no fue errónea. Liliana, al declararse feminista, demuestra un compromiso tangible con la causa de la igualdad de género y la emancipación de las mujeres. Su interés en ayudar a sus compatriotas en situaciones precarias refleja una conciencia social arraigada y un deseo genuino de contribuir al bienestar colectivo.

La participación activa de Liliana en asuntos políticos refleja un compromiso más profundo con la transformación social. Convencida de que los políticos de origen africano pueden ejercer una influencia significativa en Portugal, Liliana desafía las normas y estereotipos arraigados en la esfera política, que durante décadas ha sido predominantemente masculina. Su ambición resulta aún más destacable en un contexto histórico donde las mujeres han sido excluidas sistemáticamente de los ámbitos de toma de decisiones.

El análisis de Criado Perez sobre la subrepresentación y la falta de reconocimiento de las mujeres en la toma de decisiones resuena poderosamente en el contexto de la lucha de Liliana. La autora argumenta que esta práctica generalizada constituye una eficiente estrategia para consolidar la dominación masculina (Criado Perez, 2020, p. 373). La presencia de mujeres como Liliana, dispuestas a desafiar estas estructuras de poder y ocupar roles activos en la política, se convierte en un elemento crucial para romper con el persistente desequilibrio de género en la esfera política.

Ángeles Caso, en una entrevista destacada, respalda la importancia de la participación política de las mujeres. Su afirmación de que las mujeres españolas, al igual que los hombres, tienen un interés legítimo en la política y no pueden dejarla exclusivamente en manos de los políticos, subraya la necesidad de una ciudadanía activa y vigilante. La advertencia contra la complacencia y el abuso de poder por parte de los políticos resuena como un llamado a la acción, instando a las mujeres a asumir un papel activo en la esfera política y a contribuir al cambio social.

En este contexto, Liliana emerge como un ejemplo inspirador de una mujer comprometida, capaz de trascender las limitaciones históricas y culturales impuestas a las mujeres en la política. Su ambición, respaldada por un compromiso genuino con la igualdad y la justicia, destaca la importancia de la participación femenina en todos los ámbitos de la sociedad para lograr un mundo más equitativo y pacífico.

En concordancia con sus convicciones feministas, Liliana se embarca en la búsqueda del bienestar de todas las mujeres. Su compromiso se extiende más allá de las fronteras geográficas, siendo evidente en sus viajes frecuentes a su tierra natal, Cabo Verde. Durante estas visitas, se dedica a entablar conversaciones significativas con mujeres nativas, proporcionándoles conocimientos fundamentales sobre fisiología femenina, como anticonceptivos, y subrayando la importancia de la autonomía de las mujeres. Para estas mujeres, la consecución de condiciones equiparables a las de los hombres sigue siendo un objetivo distante, particularmente cuando enfrentan adversidades como la escasez de alimentos y las inclemencias del clima. Cuando Liliana observa el interés genuino de alguna mujer en su mensaje, experimenta la sensación de que sus palabras actúan como precursoras, abriendo nuevos caminos que, con el tiempo, podrían transformarse en amplios senderos sombreados por los que transitarán muchas mujeres, emancipadas, fuertes y dignas (Caso, 2012, p. 143).

La independencia económica se erige como una faceta crucial en la vida de las mujeres, y Liliana encarna este principio con firmeza. Al trabajar en un hotel costero durante el verano y desempeñarse como modelo publicitaria en la capital el resto del año, Liliana no solo se sostiene a sí misma, sino que también utiliza sus ingresos para asistir ocasionalmente a otras mujeres desfavorecidas. Esta capacidad de autosuficiencia ha fortalecido su confianza y le ha otorgado la libertad de tomar decisiones autónomas. Considerando a Liliana como una figura equiparable a una hermana mayor y confidente, São ha internalizado estos valores y anhela una vida marcada por la autonomía y la libertad, inspirándose en los ejemplos proporcionados por su amiga.

La figura de Liliana destaca el poder de la conexión femenina, donde la amistad entre mujeres se revela como una función social específica. Liliana brinda un sólido apoyo a São en sus momentos de búsqueda de empleo, alojamiento y al enfrentarse al maltrato de Bigador. Su consuelo durante episodios de discriminación racial, así como sus advertencias cuando São muestra confianza en Bigador, reflejan la ternura y serenidad con las que Liliana aborda las dificultades. São percibe en Liliana a una figura que encarna la dualidad de hermana y amiga, acudiendo a ella en momentos de necesidad, buscando comprensión y apoyo para alcanzar sus metas, como lo sugiere Schiller-Chambers (1984, p. 128).

En los desafiantes momentos de violencia de género sufridos por São, Liliana se erige como un pilar fundamental. La amistad entre ellas se manifiesta como un refugio, con São recurriendo a Liliana en busca de ayuda y consuelo. Liliana, con una empatía incondicional, ofrece sus manos para ayudar a São a superar sus adversidades. Este papel de Liliana como puente entre dos mundos, el de su tierra natal y el de Europa, revela su deseo de utilizar su posición para ayudar a sus compatriotas sin adoptar una postura de superioridad. La interacción entre Liliana y São representa una forma especial de sororidad, desafiando las

opresiones que afectan a las mujeres, independientemente de sus diversos orígenes, y proclamando que juntas pueden alcanzar alturas mayores (Rammutla, 2005, p. 149). Al igual que plantea Potok-Nycz, la unión entre mujeres, basada en la experiencia compartida de opresión y marginación, impulsa la reconstrucción de vínculos femeninos en diversos niveles, desde lo personal hasta lo cultural (2010, p. 372).

2.4. *La narradora y São, la solidaridad interracial*

La narradora, funcionaria del gobierno y residente en una lujosa vivienda, aparentaba llevar una vida sosegada, pero su interior estaba marcado por la fragilidad y una inseguridad constante. Estas características, según su monólogo, se arraigaban profundamente en la figura de su padre, un hombre despiadado y tiránico que ejercía una hegemonía opresiva en la familia, inhibiendo cualquier desobediencia por parte de las mujeres.

La llegada de São durante su divorcio y problemas de salud mental marcó un cambio significativo. São, asumiendo el rol de asistente doméstica, se convirtió en un elemento crucial para su proceso de recuperación, describiendo su presencia como un “rayo de sol alcanza el mar entre las nubes y el mar estalla en reflejos” (Caso, 2012, p. 219). Más allá de las tareas domésticas, São compartió sus experiencias, brindando apoyo moral y alentando a la narradora a superar sus desafíos. A cambio, la narradora proporcionó apoyo material y emocional a São, facilitando su empleo en Madrid y mostrando solidaridad cuando su hijo fue arrebatado por su exmarido.

La disparidad en el estatus social destaca la singularidad de su amistad, desafiando la noción de sororidad propuesta por feministas blancas. Estas feministas, al ignorar la complejidad de diferentes grupos de mujeres, han formulado una idea de “opresión común” que las feministas del Tercer Mundo critican, abogando por un análisis separado de las diversas experiencias de explotación (hooks, 1984, p. 44).

A pesar de esta ideología, la lectura de *Contra el viento* sugiere que la sororidad entre mujeres racial y culturalmente diversas es posible.

Esta idea coincide con Jodi Dean, quien propone, en su obra *Solidarity of Strangers* (1996), una sororidad reflexiva que enfatiza la diferencia como base para una comprensión inclusiva. Este nuevo modo de interrelación femenina supone una reforma de la sororidad en la era actual, donde la comunicación global y la alianza femenina se conciben en términos más amplios.

En el caso de la narradora y São, la narradora, al profundizar en la vida de São y sus compatriotas, rompe con generalizaciones simplistas, fortaleciendo los lazos de intimidad. La solidaridad emerge como crucial para fortalecer la resistencia, demostrando que un frente unido en un movimiento feminista masivo es esencial para enfrentar la opresión sexista y que las mujeres pueden demostrar el poder inherente a la solidaridad.

3. Conclusiones

Las relaciones interpersonales entre mujeres, como se representan en *Contra el viento*, abarcan diversas modalidades que incluyen la dinámica profesora-alumna, patrona-empleada, compatriotas africanas y mujeres de distintas culturas. Estos vínculos femeninos trascienden las barreras socioeconómicas, los conflictos de intereses y las divergencias culturales, evidenciando la complejidad de las relaciones entre mujeres en la literatura femenina contemporánea. En particular, cuando la autora pertenece a la cultura europea y la protagonista es de origen africano, se manifiesta una tendencia en la escritura femenina del siglo XXI de colocarse en la perspectiva de las mujeres del tercer mundo, reduciendo las disparidades económicas y promoviendo una relación beneficiosa para ambas partes.

La sororidad, expresada a través de amistades entre mujeres que enfrentan situaciones adversas, tiende a ganar aceptación generalizada entre los lectores. En el ámbito de la escritura femenina, esto posibilita el desarrollo de diversas formas de relaciones entre mujeres y ofrece un abanico más amplio de posibilidades para la representación de la vida femenina. En relación con la exploración de conflictos en la experiencia de las mujeres, se convierte en un experimento y un ejemplo al recurrir a alianzas femeninas, fomentando la confianza en la fortaleza de la unión femenina y la comprensión mutua entre mujeres de diferentes condiciones económicas y culturales. Este enfoque en la sororidad no solo enriquece la narrativa, sino que también sugiere un potencial transformador en la vida real al promover la solidaridad entre mujeres en distintas circunstancias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caso, A. (2012). *Contra el viento*. Editorial Planeta.
- Criado Perez, C. (2020). *La mujer invisible*, trad. de A. Echevarría. Seix Barral.
- Dean, J. (1996). *Solidarity of Strangers: Feminism After Identity Politics*. University of California Press.
- Díez de Revenga, F. J. (2012). *La novela política: Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Servicio de Publicaciones.
- Dill, B. T. (1983). Race, Class, and Gender: Prospects for an All-Inclusive Sisterhood. *Feminist Studies*, 9(1): 131–150.
- Flax, J. (1978). The Conflict between Nurturance and Autonomy in Mother-Daughter Relationships and Within Feminism. *Feminist Studies*, 4(2), 171–189.
- Hooks, B. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2012). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topias*. Instituto de las Mujeres del Distrito Federal Gobierno de la Ciudad de México.
- Lewis, R.; Mills, S. (eds.) (2003). *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. Routledge.
- Millett, K. (2016). *Sexual Politics*. Columbia University Press.

- Oyewùmí, O. (2003). *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Africa World Press.
- Potok-Nycz, M. (2010). *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rammutla, S. (2005). Nurturing the Sisterly Garden: The Foundation for Sisterhood. *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 64: 148–153.
- Sánchez, S. B. (2004). *Sin cadenas. Nuevas formas de libertad en el siglo XXI*. Narcea Ediciones.
- Sarmati, E. (2013). *Contra el viento de Ángeles Caso: historia de una amistad sin fronteras*. En M. Almela et al. (coords.): *Mujeres en la frontera* (pp. 333-350). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Schiller-Chambers, V. L. (1984). *Liberty, A Better Husband: Single Women in America: The Generations of 1780-1840*. Yale University Press.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton University Press.
- Tajes, M. P. (2013). La heroína del siglo XXI: emigración y maternidad en *Contra el viento de Ángeles Caso*. *Letras Femeninas*, 39 (2): 129–149.
- Tarre, M. B. (2013). Violencia doméstica y maltrato social a la mujer inmigrante en la novela *Contra el viento*, de Ángeles Caso. *Revista Liberia*, 1: 1–26.

CASSANDRAS FOR THE MODERN AGE IN PLAYS BY MARÍA LUISA ALGARRA AND DIANA MARTA DE PACO SERRANO

Cassandras para la Edad Moderna en obras de María Luisa Algarra y Diana de Paco Serrano

Helen Freear-Papio
College of the Holy Cross

Abstract: Cassandra, one of mythology's most tragic female figures, has traditionally reappeared whenever the truth must be faced and lies revealed. María Luisa Algarra uses her young, Catalan Cassandra as a mouthpiece for the frustration of Republican ideals during the Second Republic and the ensuing Civil War in her 1954 play, *Casandra o la llave sin puerta*, written in hindsight from her Mexican exile. Diana M. de Paco Serrano, in her 2016 play, *Casandra*, transforms and reinvigorates the Trojan soothsayer, offering us a timeless figure who exposes the patriarchal trappings of the original myth. This paper shows how each playwright appropriates the power of myth to create thoughtful, relevant and engaging plays in response to her respective historical moment.

Keywords: Cassandra, mythology, truth, democracy, female agency

Resumen: Casandra, una de las figuras femeninas más trágicas de la mitología, reaparece a lo largo de los milenios cuando es necesario enfrentar la verdad y revelar las mentiras. María Luisa Algarra utiliza a su joven Casandra catalana como portavoz de la frustración de los ideales republicanos durante la Segunda República y la Guerra Civil española en su obra *Casandra o la llave sin puerta* (1954), escrita en retrospectiva desde su exilio mexicano. Diana M. de Paco Serrano, en su obra *Casandra* (2016), transforma y revitaliza la figura del vidente troyano ofreciéndonos una Casandra atemporal que se dedica a exponer los patrones patriarcales del mito original. Este trabajo mostrará cómo cada dramaturga se apropia del poder del mito para crear obras de teatro reflexivas, relevantes y atractivas para sus respectivos momentos históricos.

Palabras claves: Casandra, mitología, la verdad, la democracia, agencia femenina

1. Two Cassandras for the Modern Age in Plays by María Luisa Algarra and Diana M. de Paco Serrano

Apollo, Apollo!
 Lord of the ways, my ruin,
 You have undone me once again, and
 utterly.

—Cassandra in *Agamemnon* vv. 1080-82

1.1. Why Cassandra?

Cassandra is one of Greek mythology's most tragic figures. Daughter of King Priam and Queen Hecuba of Troy, she was a princess and Apollonian priestess before being taken to Greece as Agamemnon's slave in the aftermath of the city's destruction. Her story is best known from the retellings of Euripides' *The Trojan Women* and Aeschylus' *Agamemnon*, tragedies that tell how Cassandra rejected Apollo's sexual advances, thus provoking the God's repudiation and anger.¹ Her punishment was a complex and psychologically painful one: she could accurately predict the future but would never be believed. The immense anguish caused by her powerlessness to prevent tragic future events made her appear insane to those around her. Cassandra foresaw, yet was unable to avert, some of the most infamous events in Greek mythology: the Trojan War; the Trojan horse; Odysseus' long journey home; Agamemnon's murder at the hands of Clytemnestra and Aegisthus; and Orestes' and Electra's revenge killing of Clytemnestra and Aegisthus. In more modern times, Cassandra has allegorically returned to represent those who speak truth to power, who speak up but are not heard, and whose warnings are dismissed by male authority figures. The two dramatists from Spain whose plays are the focus of the present study, María Luisa Algarra and Diana Marta de Paco Serrano, chose to appropriate the myth of Cassandra to create thoughtful, relevant and socially-engaged plays that capture and criticize their particular cultural and political moments. Both Algarra and de Paco harness the psychological and cultural power of myth to convey universal truths. Through their rebellious main characters, they offer an urgently relevant — indeed, timeless — critique of the human condition.

2. *Casandra o la llave sin puerta* (1953) by María Luisa Algarra

2.1 María Luisa Algarra: from Barcelona to Mexico City

María Luisa Algarra was born in Barcelona in 1916 to a wealthy, upper-class family (de Talvira, 2003, p. 7). She was a highly intelligent young woman who graduated with a law degree from the Universitat Autònoma de Barcelona (Vázquez Osuna, 2009, p. 142) and she went on to become the first female judge in the political history of Spain (p. 136). Algarra was clearly a *mujer moderna*, a term used to describe progressive women who entered Spain's professional and political spheres in the 1920s and '30s (Nieva de la Paz, 2014, p. 45). She presented a paper entitled «Les reivindicacions conquerides per la dona en la lluita antifeixista» at the first Congreso Nacional de la Mujer in 1937 (143) and went on to publish many articles on women's legal issues in publications such as *La Rambla*, *Última Hora*, *Companya* and *Catalans* (Altés Rufias, 2010). During the Spanish Civil War, Algarra was closely aligned with the Republican cause, so, when Barcelona fell in 1939, she was forced into exile in France. The details of where, how and for how long she remained in

¹ Cassandra is of course mentioned in Homer's *Iliad* as Hecuba and Priam's most beautiful daughter, but no mention is made of her prophetic abilities.

France are unclear, but we do know that she managed to escape and ultimately received political asylum in Mexico (Naranjo González, 2017).² Unlike many of her fellow exiles, Algarra embraced her new life and had a successful career as a professional writer, working in radio, film, television and theater, before her sudden death in 1957 at age forty-one (Nieva de la Paz, 2014, pp. 44-48).

2.1. *Setting the Scene*

Algarra's theatrical vocation began at an early age. While still a nineteen-year-old law student, she won the Universitat Autònoma de Barcelona's prestigious theater prize for her first play, *Judith* (González Heras, 2006, p. 326).³ Once settled in her Mexican exile, Algarra wrote a series of commercially successful prize-winning plays between 1944 and 1954 (pp. 328-338). The play that is the focus of this study, *Casandra o la llave sin puerta*, premiered on February 6, 1953, in the Sala Moliere in Mexico City (p. 333). Pilar Nieva de la Paz defines *Casandra*... as a «comedia costumbrista de ambiente social elevado» while, at the same time recognizing its power as a «drama político» that offers an acerbic critique of society's wealthiest classes (2014, pp. 125-126). Algarra never reveals the name of the city in which she stages her play; all we know from the stage directions is that it is “cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera” (Algarra, 2003, p. 131). Nonetheless, it seems reasonable to presume that Algarra had the example of her native Barcelona in mind. Writing from exile a decade and a half later, Algarra revisits the memories of her activist past to reveal the mistreatment of the working class at the hands of wealthy business owners. She shows how ideological and economic disagreements at the local level can spark a wider workers' revolution. It is also fair to assume that Algarra recognized that her Mexican audience would also understand and relate to this topic as her adopted country had recently experienced its own brutal civil war and workers uprisings. Algarra invites her audience to look long and hard at how their own individual actions and decisions — or lack thereof — can affect society at both the micro level — the family unit — and society writ large. Unfortunately, this topic is still relevant for modern-day audiences, as issues of class divisions, civil inaction and the dangers of unbridled capitalism still fester in societies around the world these many years later.

In *Casandra o la llave sin puerta*, the socio-economic revolution is not presented from the point of view of the workers, but rather through the eyes of the wealthy Cirera family. This choice to silence the workers — Helena, the pretty maid, is the only worker from whom we hear directly — serves not merely to highlight their lack of voice and resultant lack of power but also to depict their plight against the backdrop of the greedy self-serving bourgeoisie. Juan Pablo Heras González (2006) notes the following about the play and its characters:

El planteamiento de la obra, una denuncia clara hasta lo obvio de las mezquindades de la burguesía y de la respuesta lógica de la revolución obrera, da lugar a una excesiva simplificación de los personajes, reducidos a meros estereotipos sólo justificables en un tono farsesco o expresionista que no acaba de percibirse (p. 334).

Although the characters may initially seem psychologically shallow, a closer look reveals them to be more than just “meros estereotipos” who represent an elite social class. Algarra's characters evoke, sometimes loosely, and at other times more directly, their mythological counterparts, forming a modern cast of characters for a contemporary version of the battle for

² Naranjo Gonzalez has uncovered the register of Algarra's arrival in Mexico, dating it to 1939, previous scholars not privy to this discovery (De Tavira, Nieva de la Paz and González Heras, for example) put her arrival in Mexico some three years later, believing that she had meanwhile been imprisoned in a concentration camp.

³ *Judith*, composed in Catalan, won the Premio del Concurso Teatral Universitario de la Universitat Autònoma de Barcelona in 1935. The play was staged by Enrique Borrás' company in 1936 in Barcelona's Poliorama Theatre (Heras González, 2006, p. 326).

Troy. The patriarch, Jaime Cirera, is a wealthy factory owner and a greedy magnate who cares only about his own enrichment. He represents a modern King Priam. His money-grubbing, social-climbing wife, Gertrudis, is Queen Hecuba, while their materialistic and self-centered twenty-four-year-old daughter, Cordelia, is Creusa. Alejandro, their twenty-year-old son, is a typical skirt-chasing, know-it-all university student who represents Paris. Their youngest child, sixteen-year-old Juana, is misunderstood by all. She is Cassandra the truth-teller, and, like her mythological ancestor, she is listened to and believed by no one when she tries to warn of impending tragedy. Finally, to complete the analogy, the workers from the oppressed classes are the Greeks who attack Troy, and in this case, the motives behind their attack are both to avenge the mistreatment of their own Helen as well as to destroy the system that enslaves them. Helen is represented by the beautiful Helena, the daughter of one of Jaime's workers, who is currently working as a maid in the Cirera household. Cassandra's myth is used to frame the story allegorically, to give weight and authority to the modern tragedy being told: the fight for workers' rights. This intriguing use of the myth serves Algarra surprisingly well.

2.3 *Sowing The seeds of revolution*

The first two acts, which are both uncomfortable and amusing, lull the audience into believing that they are watching an innocuous *comedia costumbrista*. In act one, the plot revolves around Gertrudis and Cordelia who are planning the latter's elaborate wedding to a financier, a man who later turns out to be a conman after the Cireras' fortune. The audience is also introduced to Juana and her clairvoyant powers. Although her predictions until that point have concerned a series of unimportant events — such as an unexpected downpour on a sunny day and the breaking of a visitor's pearl necklace —, Juana's parents are worried about her mental health, and have therefore arranged for her to see a psychiatrist. The *comedia costumbrista* continues in act two with the plight of Alejandro. The arrogant young student is having an illicit affair with a maid, the beautiful Helena, and wants to marry her. As the tension surrounding the domestic drama increases, the signs of the growing unrest on the streets are beginning to permeate the play. Indeed, the second act begins with a conversation between Jaime Cirera and Félix, his secretary, about the workers. Jaime is becoming increasingly annoyed by their radicalization and their constant demands and threats. In this quote Jaime vents his frustration:

¿Qué es lo que quieren? Ganar tanto como yo, ¿verdad? ¡Como yo o más que yo!
 ¿Verdad? ¡Cómo yo o más que yo! ¡Convertirse en «señores» de la noche a la mañana!
 ¡Tener casa propia y coche a la puerta y abono a la ópera! [...] ¿Acaso heredé yo mi fortuna?
 ¡No, señor! ¡Tampoco me la encontré tirada en la calle! ¡Trabajé para hacerla!
 ¡Trabajé como no han trabajado ellos, todos juntos, en toda su vida! Para mí, desde que era un mocoso, ¡no ha habido más que trabajo y trabajo! ¿Una película... un teatro?
 ¡Hasta hace pocos años yo no sabía ni qué era eso! El dinero que podía costar la entrada, yo lo ahorrraba... ¡Así empecé! Ellos, en cambio... ¡Siempre en la miseria, siempre llorando... ¡Pero van al cine hasta dos veces por semana! (Algarra, 2003, p. 165)

Jaime's tone-deaf, callous complaints are sadly still echoing in current political discourse. This quote reads like a page from the playbook of the Republican Party of the United States as it echoes Republicans claims that welfare recipients are 'takers', not 'makers' and that they are lazy and undeserving of governmental assistance. Just as it is painful to recognize the resurgence in the United States of these perennial arguments (Craw and Carter, 2012), these same comments are also present in policies of Spain's Partido Popular (de Cospedal, 2011) and, more recently and worryingly, in those of the ultra-right party, Vox (González, 2021). From the conversation between Jaime and Félix we gather that the workers have unionized to attain basic labor guarantees — such as a contract that reduces their working hours and provides paid time off together with sick leave

— and that the union is about to flex its political muscles by declaring a general strike for all textile workers.

As the parallel plots, the familial and the societal, start to converge, Juana has disturbing visions of an imminent tragedy: some sort of war, the details of which she cannot clearly perceive. She attempts to explain her visions to her family: “(*Tras pausa larga. En un tono extraño, aislado y mirando frente a sí*) Algo va a hundirse ... ¿saben? Algo va a hundirse para siempre ... y no quedarán más que escombros” (Algarra, 2003, p. 178). The stage directions encapsulate the reaction of her family: “*GERTRUDIS escucha atenta; pero con la expresión de quien oye desbarrar a un loco. CORDELIA y ALEJANDRO cambian miradas burlonas*” (p. 178). They clearly think Juana is unstable and do not take her worries seriously. Later, Juana attempts to stop Alejandro from telling his parents of his desire to marry Helena, foreseeing their negative reaction. She repeats to Alejandro what the voices inside her head are warning: “«¡Esto es peligroso, peligrosísimo...! ¡Cuidado, Alejandro...!» (*Pausa. Transición*) ¿Cómo es posible que no las oigas? ¡Suenan tan claras...!» (182). Although he clearly understands Juana’s warning, Alejandro dismisses her concerns. Later, in a conversation with her psychiatrist, Juana expresses her frustration with the fact that her family pays no heed to her warnings:

Vivirán mucho más tranquilos si se decidieran a aceptar la realidad ... Pero no: cualquier cosa antes que eso ... (*Pausa. Transición más lenta*) La mía es una facultad inútil que no tiene a qué aplicarse ... Como una llave que no tuviera qué abrir ... la llave de una puerta inexistente. (p. 193)

Of course, a few hours later all of Juana’s predictions will come true: Cordelia will discover Alejandro’s affair with Helena, and Alejandro, weak and spoiled, will allow his lover to be thrown out of the house in disgrace when faced with losing his inheritance. The original myth that began with Paris’ abduction of Helen, an act that in turn led to the Greeks’ departure for Troy, is visible here in a more modern context. Algarra’s Helena is a symbolic figure who represents the abuses suffered by all members of her social class. She is seduced, used and then discarded as if she were simply a piece of merchandise at the disposal of the rich. Needless to say, no one listens to Juana’s warning not to cast Helena out: “No lo hagan! ¡No hagan eso, no la echen! ¡Ahora es cuando va a empezar todo ... ¡Y no habrá salida...! ¡No la echen así! ¡¡¡No la echen así ...!!!” (Algarra, 2003, p. 202). The story cannot, and will not, end well.

2.4 *She told you so...*

The third act has an urgency to it that contrasts with the languid, and at times, vapid *comedia costumbrista* of the first two. Now the political drama, the bubbling subplot, starts to boil over as churches burn, bombs explode and rioting mobs take to the streets. Helena returns to her family pregnant and there is no way to contain her community’s anger. Her mistreatment by the Cirera family did not cause the revolution but it provided the spark that led to its explosion. Félix, Jaime’s secretary, sums up the situation in which the Cirera family finds itself, this way: “[L]a verdad es que a Don Jaime ya se lo traían entre ojos desde hacía mucho... pero lo de esa chica Helena vino a empeorar la situación” (p. 214). Jaime finally understands the danger facing his family and plans their escape by car later that evening. Juana, unruffled amid her family’s hysteria, turns into a sibyl, a true Cassandra, and in a calm, trance-like state she delivers the verdict on the family’s crimes, explaining how they are completely responsible for the destruction that they brought upon themselves. She intones:

La culpa es de todos nosotros... y de los que son como nosotros. Hemos trabajado tenazmente, durante años, para que esto ocurriera... No hemos desperdiciado una sola

oportunidad para precipitarlo... para acercarnos a ello rápidamente... ¡Pues bien, ya hemos llegado! (p. 222)

Juana understands that the workers' demands were justified and that her family and all the other wealthy industrialists had ignored their troubles for personal gain. She continues to talk and to lay out in detail the errors that led to this inflection point:

A pesar de todo el dinero, somos pobres miserables... porque no tenemos una sola razón para vivir... Nos apoyamos en bases que nosotros mismos hemos carcomido... la familia, la religión, la sociedad... ¡Siempre nos hemos llenado la boca con esas tres palabras! ¡Cada vez que las pronunciamos, era como si burláramos de ellas! (p. 223)

Juana can do nothing but point out the truth — that this death and destruction had been both predictable and avoidable — as she picks up her suitcase and walks calmly outside to the awaiting car. The stage directions indicate the family's fate: “[v]an hacia la puerta del fondo, y salen lentamente, en silencio. Han desaparecido y la escena queda sola unos instantes. Se oyen fuera, lejanos, los tiroteos espaciados. Luego un motor de automóvil que se pone en marcha” (227). The Cirera family tragedy is over, and the workers' revolution has begun.

Cassandra o la llave sin puerta is an ode to the revolutionary principles that Algarra held and fought for during the volatile years of the Second Republic and the ensuing Civil War. By attaching her socialist ideals to the mythical figure of Cassandra, Algarra adroitly employs the innate allegorical power of myth to encapsulate and globalize this drama of the human condition: exposing how wealth and power corrupt and dehumanize. We can undoubtedly see the Spanish Indignados and the Occupy Wall Street protesters in the United States in Algarra's workers revolution. She applies the framework of Cassandra's myth to expose the incorrect, self-serving choices made by a materialistic and corrupt family whose decision to ignore the suffering of the masses will sow the seeds of revolution and war.

3. *Casandra* by Diana Marta de Paco

3.1. Diana Marta de Paco Serrano

Diana Marta de Paco Serrano, professor of Greek Philology at the Universidad de Murcia, has published over thirty plays in the last two decades, many of which have been staged and have won prestigious theatrical prizes.⁴ Stylistically, de Paco's plays employ dark humor and agile language to address themes of injustice, especially those that relate to women's issues: domestic violence, psychological abuse, mis- (and in-) communication and the silencing of the female voice. De Paco frequently utilizes Greek mythology to offer a commentary on problematic current events. To date, her plays with mythical characters and references include *Polifonía* (2001), *Lucía* (2002), *El canto póstumo de Orfeo* (2006), *Perros* (2015), *Hermione o la guerra sin nombre* (2017), *En un lugar de nadie* (2018) and *Casandra* (2016), the object of the present study (Freear-Papio, 2019, p. 174). Given de Paco's background as a scholar of both Greek and contemporary Spanish theatre, her use of myth is more sophisticated, nuanced and intentional than Algarra's. While Algarra employs these ancient stories to create a parallel present-time universe populated by familiar mythical characters, de Paco chooses another approach, which she explains in this 2009 interview with Lourdes Bueno:

⁴ See V. Serrano's (2016) introductory essay in *Cassandras* for more details.

La literatura clásica ofrece grandes figuras femeninas que pueden ser recreadas una y otra vez gracias a las posibilidades infinitas de transformación e interpretación de sus perfiles míticos. A través de un proceso mitopoético estas heroínas se crean y se recrean desde el teatro griego hasta la actualidad, manteniendo un carácter paradigmático que las actualiza en cada una de sus nuevas ‘vidas literarias.’ (p. 8)

In other words, de Paco challenges the veracity of the myth itself by allowing her characters to redefine and reinvent their own stories, free from the restrictions placed on them by the original versions. The goal of this process of de- or re-mythification is not the creation of a new, definitive version of the myth, but the exposure of mythical themes to a potentially infinite series of possible interpretations.

In her 2017 essay “¿Por qué Casandra?”, de Paco describes what drew her to give voice to this most tragic of mythic heroines: “eras sabia, dabas miedo, estabas maldita: una consecuencia que se convertirá en el destino inapelable de muchas heroínas griegas y que, desgraciadamente, es símbolo de la situación de muchas mujeres en la actualidad” (de Paco, 2017). De Paco deftly links the past to the present to show how little things have changed for women who speak truth to powerful men, men whose power is derived from intentional misapprehension and lies. *Cassandra* was written in 2016, during a consequential time in modern history. Donald Trump, a self-proclaimed populist with authoritative tendencies, beat the infinitely more qualified Hillary Clinton for the Presidency of the United States, while on the other side of the Atlantic, the British voted to leave the European Union and in Spain, the Partido Popular returned to power in a fractious and close election. Spanish headlines were dominated by the so-called “wolf pack” rape case, which reignited the debate around toxic masculinity and sexual assault (Beatley 2019). Like Algarra, de Paco reflects her own unique cultural moment in *Cassandra* by employing the universal power of myth to uphold her criticism of the mistreatment of women.

3.2. *Cassandra takes center stage*

In *Cassandra*, de Paco takes a novel approach to the famous seer’s story to communicate important, globally relevant themes: specifically, the corruption of unchecked power, the silencing of women’s voices and the dangers of denying the truth while simultaneously propagating lies. De Paco transforms and reinvigorates the very figure of the Trojan princess herself, making Cassandra the protagonist of her own story. This skillfully crafted play — whose haunting production by Triáde Teatro has been on a successful tour since 2017⁵ — offers us an eternal Cassandra, a woman who refuses to be defined by the patriarchal accoutrements of misinformation and narrative control. As the play is constructed as a monologue, it is Cassandra herself who systematically dismantles the myth in which she has been held captive for millennia. At times, she directs her words to a symbolic and mute interlocutor called Soledad, while at other moments, she addresses the audience directly, breaking the fourth wall and imploring the spectator to witness and to participate in the rewriting of her story. Cassandra also summarizes conversations held previously with her father, her mother and Paris, but we never witness these conversations directly. Ironically, then, Cassandra, the madwoman whom no one believes, becomes the narrator that the spectator must trust as the purveyor of truth and the destroyer of myth and misinformation. This, in turn, invites the audience to play the role of judge and jury, as they must decide whether their omniscient narrator is to be believed.

De Paco deconstructs the myth’s framework, choosing to underscore how these ancient stories can be misused to uphold the problematic relationship between truth and power. In de

⁵ Directed by Miguel Cegarra and starring Marina Miranda. See the website for a list of performances and for more information on the play. <https://triadeteatro.wixsite.com/triadeteatro/cassandra>

Paco's play, Algarra's wealthy magnates are replaced by the all-powerful Apollo, a vengeful, corrupt deity who is also a master of fabricating lies.⁶ Cassandra describes him this way:

El gran Apolo. El dios rechazado por una niña. El varón que no soporta ser ignorado por una mujer. El hombre divino que tiene que demostrar quién manda... El cobarde que castiga a la joven sacerdotisa por no querer ser su pareja, porque no lo soporta. El gobernante de todo. El equilibrado y sensible Apolo. Apolo celoso y engreído. Apolo ambicioso y ciego de poder. Apolo dios inmortal que ordena el desastre. Está aquí, Apolo, entre vosotros, es el que esconde las verdades. Es ese. (De Paco, 2016, p. 233)

It is this berating of Apollo that forms the basis for the rewriting of Cassandra's myth, and it is a technique that de Paco has used previously to great effect. In *Polifonía*, for example, she allowed the heroes (Ulysses, Telemachus, Jason, Agamemnon, Orestes, Hippolytus and Theseus) to speak and therefore to condemn themselves with their own words, revealing their egotistical, insensitive and cruel natures. De Paco juxtaposes the men's narratives with those of their wives and mothers: Penelope, Medea, Clytemnestra and Phaedra. Each woman confronts her menfolk about their violent actions and the audience comes to understand how these men, directly or indirectly, caused the death of their wives and mothers. The women leave these confrontations ennobled while the glorious heroes of antiquity are revealed to be petty, spiteful, and vindictive. However, in *Cassandra*, the audience never sees or hears from Apollo; they only know his story through Cassandra's words, giving her complete narrative control over how she tells her story and how Apollo is presented to the world.

Algarra's play, although not identified by name, is clearly set in a universal industrialized city, like Barcelona, in the mid twentieth century, while de Paco's *Cassandra* takes place in mythical time within a closed, prison-like space. The play occurs after the fall of Troy but before Agamemnon takes Cassandra to Mycenae as his concubine. Cassandra tells her story from the tower in which her father, scared of her prophecies, holds her under lock and key. Although she is effectively a prisoner, Cassandra feels safe enough in this space to reveal her story. In this liminal moment in her life, Cassandra reflects upon all that has occurred to this point, all the while knowing full well the death that awaits her in the near future at the hands of Clytemnestra and Aegisthus.

3.3. *The truth is revealed*

Cassandra provides her origin story, but it is one that contradicts and subverts the traditional versions of Aeschylus and Euripides. Paris, she admits, was not her biological brother, but her best friend and lover.⁷ This revelation has many important ramifications that derail and transform the original story. As in the Greek versions of the myth, Cassandra rejects Apollo's advances, and he takes his vengeance by giving her the ability to foretell the future but ensuring that no one will ever believe her prophecies. However, in de Paco's version of events, Cassandra's motive is different. She rebuffs Apollo, not only because she does not want to be with him, but more importantly, because she is in love with Paris. As a result, Paris also becomes a victim of Apollo's anger. After cursing Cassandra, the jealous deity causes a landslide that crushes Paris to death in the cave where he had been hiding, hoping to avoid Apollo's wrath. Cassandra also divulges that Paris never fell in love with, nor did he abduct Helen of Troy, thereby setting in motion the Trojan War. Why? Because Helen of Troy never existed. Her story was a lie, a false

⁶ As I noted in a previous study of this play: «No cabe duda de que Apolo se parecía a Trump y Trump a Apolo. Y Apolo no es solo Trump, sino que podría ser cualquier hombre poderoso acusado de abuso sexual en este momento del movimiento #metoo. La relación que Trump y Apolo tienen con la verdad es igual: crean sus propios mitos, se los repiten para que vuelvan a formar parte de una nueva realidad falsa» (Freear-Papio, 2019, p. 178).

⁷ Although they were raised together as brother and sister by Priam and Hecuba.

pretext, ‘fake news’ invented by Apollo so that he could blame Paris for the War. By killing Paris, Apollo effectively silenced the truth and controlled the ensuing mythological narrative surrounding the origins of this most famous of wars. Cassandra, however, sees right through Apollo’s subterfuge and reveals that Paris was his scapegoat, “un chivo expiatorio para la destrucción de Troya” (pp. 233-34).

This shocking de- and re-mythification of the myth surrounding the relationship between Paris and Cassandra has other important and profound ramifications. In a similar fashion to Algarra, de Paco uses ancient myth to expose universal societal ills. In this case, the dramatist takes on the power of myth itself, myth as a vehicle used to promulgate, diffuse, and validate misinformation and lies. Apollo, like the members of the Cirera family, is a symbolic figure who represents all men in positions of authority. Although Apollo is a much more powerful figure than Jaime Cirera, he shares similar traits with the wealthy businessman. Apollo increases his influence, not by accumulating wealth, but by putting a curse on or killing his enemies and then controlling the public discourse around these events, creating a ‘buzz’ about his own fame and glory. Even though she pulls back the curtains on his game plan, Cassandra, like Juana, cannot escape her own fate. However, she can at least reveal the truth about what really happened to her and to Paris. De Paco’s Cassandra reclaims her authority by telling the truth and holding it up against the lies and propaganda of a misogynistic dictator. She speaks out because she has learned a valuable lesson from the inaction of her mother, Hecuba, whom, as Virtudes Serrano notes, “la cree, aunque no se atreve a defenderla” (230). Cassandra explains her mother’s frustratingly passive support this way: “mi madre lloraba en silencio porque creía que era lo mejor para todos. Mamá, siempre has llorado tus verdades en lugar de decirlas” (234). Although discouraged by her mother’s inability to stand up to her father, Cassandra tells her this at the end of the play: “Mamá, yo sé que me crees, sé que tú sabes todas las verdades. [...] He sentido tus abrazos cómplices, tu miedo y tu valor son míos también” (p. 238). Cassandra then reveals to Hecuba her fate and urges her to be strong because her anguish will move the gods to act in a compassionate way, turning Hecuba into a dog for eternity, a loyal companion who can follow her children “estén donde estén” (239). Cassandra begs her mother to be silent no longer and to repeat her story to the world for all eternity: “[p]or favor. Repíteselo con tus ladridos cada día, madre, él [Paris] no tuvo nada que ver, ni tú, ni yo” (p. 239).

Cassandra realizes that only she can defend herself because no one else can or will protect her. If the truth is to be heard, she must be the one to tell it. Cassandra’s act of civil disobedience is based on a moral imperative: the obligation to speak truth to power.⁸ One need only consider how the phenomena of «fake news» and «alternative facts» have dominated (indeed, nearly destroyed) democracy in the United States during and after the Trump presidency. This truthless American Apollo ran rings around the press and brought his citizens to within a hair’s width of fascism by unleashing chaos, lying about stolen elections and a deadly virus.⁹ Diana de Paco’s Cassandra, true to her nature, obviously expected and understood what would happen when powerful, immoral men held the reins of power and assailed truth itself. Sadly, she has no recourse but to leave with Agamemnon at the end of the play, already aware that Clytemnestra will eventually take her life. Although Cassandra was ultimately unable to change her destiny, she left us with the hope that we might finally hear and believe women, especially those who question authority and warn of disaster.

⁸ This part of her persona neatly aligns her with her fellow mythological dissident, Antigone, as I discuss in more detail in «Mitotopías en *Cassandra* de Diana de Paco» (2019, p. 179).

⁹ Cf. Kessler.

4. CASSANDRA LIVES ON

In both plays considered in the preceding pages, the power of myth is refreshed and refocused at the convergence of two eternally human truths: the tendency toward greed, violence and misogyny, on the one hand, and toward irrational skepticism, prejudice and apathy on the other. María Luisa Algarra uses Cassandra's story allegorically to speak the truth about worker oppression as well as to expose the abuses created by the politics of unbridled capitalism. Diana de Paco overturns the traditional version of Cassandra's legacy by silencing Apollo and instead choosing to give agency and voice to the priestess herself, creating a new, more urgent iteration of the myth that is unexpectedly accessible. Cassandra's eternal lessons, unsurprisingly, continue to go unheeded in the modern world as the same psychological dynamics enshrined in ancient myth are still visible all around us. In the United States, Cassandra's admonitions echoed in the brave testimony of Christine Blasey Ford, a professor who credibly accused the Supreme Court nominee (and now judge), Brett Kavanaugh, of sexual assault. More generally, Cassandra's words are heard in the voices of the #metoo movement.¹⁰ If there is a gleam of hope in these plays it is that both Algarra and De Paco side with Cassandra, not with the all-powerful Gods. In fact, both writers invite their audiences to play God: to listen to Cassandra's story and to assess it on the merits by weighing the evidence presented. This request, if taken up in good faith by modern spectators, will be what ultimately undermines and eventually collapses the patriarchal underpinnings of the myth of the woman whose warnings are never to be believed.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Aeschylus (1953). *Agamemnon*, en *Oresteia*. Trad. R. Lattimore (pp. 33-90). Chicago: University of Chicago Press.
- Altés Rufias, E. (2010). Maria Lluïsa Algarra Coma. En *Diccionari Biogràfic de Dones*. En línea: <https://dbd.vives.org> (Última fecha de consulta: 12-06-2021).
- Algarra, M. L. (2003). *Cassandra o la llave sin puerta*. En L. de Tavieria (ed.). *Primavera inútil. Cassandra o la llave sin puerta. Los años de prueba* (pp. 129-227). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Beatley, M. (2019, 23 de abril). The Shocking Rape Trial that Galvanised Spain's Feminists – and the Far Right. *The Guardian*. Edición digital. <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/23/wolf-pack-case-spain-feminism-far-right-vox>.
- Bueno, L. (2009). Entrevista con Diana de Paco Serrano. *En sentido figurado*, 2(11): 5-11.
- Craw, B. and Carter, Z. D. (2012, 5 de octubre). Paul Ryan: 60 Percent of Americans Are 'Takers,' Not 'Makers.' *The Huffington Post*. Edición digital. https://www.huffpost.com/entry/paul-ryan-60-percent-of-a_n_1943073
- De Cospedal, M. D. (2013, 9 de febrero). Primer año de la reforma laboral del PP: seis millones de desempleados. *El Plural*. Edición digital. https://www.elplural.com/economia/primer-ano-de-la-reforma-laboral-del-pp-seis-millones-de-desempleados_57046102
- De Paco Serrano, D. M. (2016). *Cassandra*. En D. M. de Paco Serrano. *Cassandras* (pp. 232-240). Esperpento Ediciones Teatrales.

¹⁰ E.g., Stilling.

- De Paco Serrano, D. M. (2017). Casandras. ¿Por qué Casandra? *El Kiosko Teatral*, 1: edición digital. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/casandras-por-que-casandra>
- De Tavira, L. (1994). Exilio español en México: la paradoja del exiliado. *Primer acto*, 253(11): 28-34.
- De Tavira, L. (2003). María Luisa Algarra, entre la guerra y el teatro. En L. de Taivera. *Primavera inútil. Casandra o la llave sin puerta. Los años de prueba* (pp. 7-33). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Freear-Papio, H. (2013). María Luisa Algarra, dramaturga: el exilio como ausencia. En M. Arriaga Flórez, M. Martín Clavijo y S. Bartolotta (eds.): *Ausencias: escritoras en los márgenes de la cultura* (pp. 441-456). ArCiBel Editores.
- Freear-Papio, H. (2019). Mitotopías en *Casandra* de Diana de Paco. En A. D. Hitchcock y C. C. Leonard (eds.). *Escenarios de utopía, distopía, y miopía en el teatro contemporáneo de España del siglo XXI* (pp. 171-181). Editorial Puentes Dramatúrgicos.
- González, M. (2020, 4 de julio). Vox crea su propio sindicato para intentar atraer el voto obrero. *El País*. Edición digital. <https://elpais.com/espana/2020-07-04/vox-crea-su-propio-sindicato-para-intentar-atraer-el-voto-obrero.html>
- González Naranjo, R. (2017). María Luisa Algarra: cuando la primavera no da esperanzas. *Revista Cultural Los Ojos de Hipatia*. Edición digital. <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/teatro/maria-luisa-algarra-cuando-la-primavera-no-da-esperanzas>
- Heras González, Juan Pablo (2006). María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática. *Revista Signa*, 15: 325-339.
- Kessler, G. (2021, 23 de enero). Trump made 30,573 false or misleading claims as president. Nearly half came in his final year. *The Washington Post*. Edición digital. https://www.washingtonpost.com/politics/how-fact-checker-tracked-trump-claims/2021/01/23/ad04b69a-5c1d-11eb-a976-bad6431e03e2_story.html
- Nieva de la Paz, P. (1997). Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio. *Hispanística*, 20(15): 123-131.
- Nieva de la Paz, P. (2014). “Mujer moderna”, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* (1944) de María Luisa Algarra. En M. F. Vilches de Frutos (ed.). *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (pp. 45-58). Rodopi.
- Serrano, V. (2016). Casandra, otra voz para el presente». En D.M. de Paco Serrano. *Casandras* (pp. 230-231). Esperpento Ediciones Teatrales.
- Stilling, J. (2018, 15 de octubre). After Kavanaugh’s Supreme Court Confirmation, the Story of Kassandra Resonates. *Bust.com*. Edición digital. <https://bust.com/feminism/195251-kassandra-christine-blasey-ford.html>
- Vázquez Osuna, F. (2009). Las primeras mujeres juezas y fiscales españolas (1931-1939): Las juristas pioneras. *Arenal*, 16(1): 133-150.
- Vilches de Frutos, M. F. (2005). Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma. *Foro Hispánico*. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 43-52.

MI CUERPO TAMBIÉN (RAQUEL TARANILLA): UNA APROXIMACIÓN AL ONCOTEXTO

Mi cuerpo también (Raquel Taranilla): an approach to the oncotext

Jesús Guzmán Mora
 Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: *Mi cuerpo también* es un texto de Raquel Taranilla en el que narra el cáncer de sangre que sufrió en su juventud. Este libro se encuadra dentro de una tendencia propia de la Literatura del yo actual sobre la enfermedad, donde tienen cabida narraciones sobre la depresión o la esclerosis múltiple. El objetivo de este artículo es analizar este *oncotexto* como una escritura alternativa y mucho más personal a la que ofrece el historial médico, considerada de carácter burocrático e inherente al proceso de la enfermedad. Para ello, se tendrán en cuenta cuestiones propias de la escritura autobiográfica, el cuerpo y las reflexiones sobre el lenguaje que genera el proceso oncológico.

Palabras clave: autobiografía, Raquel Taranilla, literatura y enfermedad, cáncer, identidad femenina.

Abstract: *Mi cuerpo también* is a text by Raquel Taranilla in which she narrates the blood cancer she suffered in her youth. This book is part of a trend in current literature of the self on illness, where there is room for narratives about depression or multiple sclerosis. The aim of this article is to analyse this *oncotext* as an alternative and much more personal writing to that offered by the medical record, which is considered bureaucratic and inherent to the disease process. For this purpose, we will consider issues of autobiographical writing, the body and reflections on the language generated by the oncological process.

Keywords: Autobiography, Raquel Taranilla, Literature and Illness, Cancer, Female Identity.

1. Introducción

Raquel Taranilla (Barcelona, 1981) es escritora y profesora en el Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Complutense de Madrid y autora de la novela *Noche y océano*, por la que recibió el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en el año 2020. Esta misma casa reeditó, al año siguiente, el relato autobiográfico *Mi cuerpo también*, que apareció en 2015 en Los Libros del Lince, editorial

independiente tristemente desaparecida. En él, narra su experiencia como paciente oncológica tras serle detectado un cáncer de sangre. Se trata de un texto organizado en tres partes (“El lado de la salud”, “El lado de la enfermedad” y “La sala de espera”), a las que precede un preámbulo sin título y, en la reimposición, un “Epílogo para una nueva edición”. La redacción de las dos primeras secciones se estructura mediante párrafos numerados (18 en la primera y 72 en la segunda). El relato comienza con los dolores previos que motivan las consultas médicas y finaliza con la curación, pero en algunas ocasiones se rompe la línea diacrónica para la aparición de diferentes recuerdos. La coincidencia de los límites temporales de la narración con el desarrollo de la enfermedad no es casual, sobre todo si tenemos en cuenta la intención de la autora a la hora de escribir su texto: “Lo que pretendo es llevar a cabo una pintura más completa de la vivencia del cáncer que la que vehicula mi historial clínico” (2021, p. 17). El objetivo de este trabajo es realizar una aproximación a la narración autobiográfica del cáncer de Raquel Tarantilla. Estructuramos nuestro trabajo de la siguiente manera: en primer lugar, dentro del apartado de introducción, además de la presentación, damos varias coordenadas acerca del tipo de literatura del “yo” al que pertenece este libro. En segundo lugar, analizamos el texto. Para ello, tenemos en cuenta los siguientes aspectos: el testimonio como relato alternativo de la enfermedad, el cuerpo, el lenguaje y el efecto terapéutico de la escritura. Y, en tercer lugar, ofrecemos las conclusiones. Nuestra hipótesis, en sintonía con el primero de los temas a tratar en la parte central del artículo, se basa en la concepción de este texto, de acuerdo con la autora, en una narración de la enfermedad ajena y alternativa a la realizada por el sistema sanitario. Esto abre una nueva posibilidad dentro de los relatos de la enfermedad desde la perspectiva de la literatura del yo.

Es conocido que el cáncer es una de las principales causas de mortalidad entre la población a nivel mundial y se ha convertido en un problema de difícil erradicación a corto plazo. Como señala el informe anual elaborado por la Sociedad Española de Oncología Médica (SEOM), el número de casos ascenderá en nuestro país de los 113.000 registrados en 2020 a 160.000 para 2040 (2021, p. 18). Las cifras son preocupantes, pero los importantes avances médicos en las últimas décadas permiten la mejora en los tratamientos y el aumento en las tasas de supervivencia. Estas, si se observan en términos globales, sobrepasan en España levemente el cincuenta por ciento a cinco años (Díaz-Rubio, 2019, pp. 28-29). En todo caso, más allá de los números, estamos ante una enfermedad presente en el día a día de los habitantes del planeta y que, de manera directa o indirecta, afecta a la mayor parte de estos. Su aparición en la vida pública a través de diferentes agrupaciones, como la Asociación Española Contra el Cáncer (AECC), o eventos con fines solidarios –torneos deportivos, carreras populares, cenas benéficas, etc.– es cada vez más notoria y ha alcanzado también a los textos literarios.

Temáticamente, estos textos se insertan dentro de los que se han dedicado a la representación de la enfermedad en las letras. Como ha estudiado Trina Margarita Romero Mercado (2015), esta se advierte en los que forman parte de nuestro canon cultural, como la *Iliada*, *El Decamerón*, *Diario del año de la peste*, *La muerte de Iván Illich*, *La Montaña Mágica* o *Ensayo sobre la ceguera*, por citar varios ejemplos dispersos en el espacio y el tiempo. A pesar de estos títulos, de carácter ficcional, en los últimos años apreciamos un aumento de aquellos que se adscriben a la categoría de la literatura del “yo”. Así, podemos leer narraciones exclusivamente autobiográficas que se ajustan a lo señalado por Philippe Lejeune al definir a la autobiografía de la siguiente manera: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994, p. 50). En la literatura española más reciente conviven, en la línea de *Mi cuerpo también*, varias narraciones que versan sobre otras enfermedades, como *Fármaco* (2021), de Almudena Sánchez, en la que relata su depresión, o *Malte vive en mi jardín* (2021), de Pilar Orlando, acerca de la esclerosis múltiple que sufre. Estos cumplen con los elementos que señala Lejeune para afianzar su definición de autobiografía: se trata de narraciones en prosa que se centran una vida individual, se da la confluencia de identidad entre autor y narrador y autor y personaje principal y la narración se realiza con carácter retrospectivo

(1994, p. 51). Podríamos remitir a la autoficción por la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje, como sucede en *El desconcierto* (2017), de Begoña Huertas, de temática similar, pero en el que se intercalan realidad y ficción. Los citados anteriormente no se encuentran dentro de esta ya que en ningún caso se presentan “como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-novela o una pseudo-autobiografía” (Alberca, 2007, p. 71). Además, existen elementos paratextuales (Genette, 1989, p. 11) suficientes como para saber que se trata de autobiografías. Sin ir más lejos del que nos ocupa, en la contraportada se dan varios datos concluyentes. Así, en la sinopsis se dice: “A finales de 2008, con veintisiete años, a Raquel Taranilla le fue diagnosticado un cáncer en la sangre [...] *Mi cuerpo también* busca devolver al paciente el poder de *narrar su propia historia*” (Taranilla, 2021, el énfasis es nuestro). Aquí ya observamos diversos datos que encajan con lo señalado por Lejeune para definir la autobiografía, como la coincidencia de identidad o el carácter retrospectivo del relato al marcar el año en el que a la autora le fue detectada la enfermedad. La fijación del texto dentro de los parámetros de la autobiografía puede confirmarse, además, si acudimos al epitexto, término que el mismo Genette define como “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (2001, p. 295). Por ejemplo, podemos verlo en las entrevistas que le han sido realizadas a la autora en las que ella misma cuenta lo sucedido: “Supe qué me pasaba: un linfocito mal reproducido causó el tumor. Me internaron, me lo extirparon y quedé en silla de ruedas, seis meses de quimioterapia...” (Amela, 2015).

2. La construcción del *oncotexto* de Raquel Taranilla

Mi cuerpo también, a pesar de superar por poco las 200 páginas, guarda una variedad de cuestiones que permiten al estudioso su abordaje desde diferentes perspectivas. Nosotros queremos partir de la idea que ya hemos anunciado más arriba acerca de la intención principal de la autora al escribirlo, es decir, ofrecer una historia más profunda de la que muestra el historial médico sobre su proceso oncológico. Este es el documento que registra toda la actividad médica en torno al paciente, una “herramienta administrativa [...] que evidencia la realización del acto médico”, por lo que la “posibilidad de encontrar en las historias clínicas de hoy aspectos no somáticos que definan a una persona, es baja. En los relatos actuales el paciente es un fantasma deformado en el que él, pobremente, puede reconocerse” (Miranda-Bastidas, 2020, p. 9). El historial médico pretende recoger todos los aspectos clínicos del enfermo y en él sería impensable que aparecieran vacíos, como en el párrafo 23, en el que Taranilla sustituye la redacción por cinco líneas de puntos suspensivos (2021, p. 70), o lo que relata poco después, en el 25, acerca de sus impresiones al despertar de la operación:

Desperté en una sala demasiado iluminada. No sé si era de día o de noche. Desde mi posición horizontal solo podía ver un techo descascarillado lleno de fluorescentes que emitían una luz muy blanca y punzante. Alguien debió de darse cuenta de que abría los ojos, porque al instante aparecieron mi padre y mi hermano. ¿Dónde estoy? Me hablaron con extremada dulzura, como si pensasen que mi carne malherida podría resentirse al roce siquiera de sus palabras. En reanimación todo ha ido bien. No sentía ningún dolor. El sueño volvió a apagarme. (2021, p. 71)

Al mismo tiempo, el historial médico está dedicado de manera exclusiva al paciente y, cuando se habla de terceros, se hace a través de las informaciones que se obtienen mediante la anamnesis para recopilar información acerca de enfermedades que han tenido sus antecesores familiares (Muñoz, 2020). Pero, en ningún caso, aparecen descripciones acerca de otras personas

que mantienen un vínculo emocional, pero no genético, con el enfermo. Este es el caso de la madre de Anna, amiga de Taranilla, también enferma de cáncer, que empeora y muere mientras la escritora está en el hospital. En este caso, la narración de la autora no se centra solo en ella, sino que rescata la enfermedad de la madre de Anna –que, evidentemente, pertenece a una historia clínica diferente– y la vivencia de esta como familiar de un paciente oncológico, cuyas emociones y comportamiento durante los procesos de enfermedad de ambas no se registran en ningún escrito médico:

Anna venía a mi habitación muchas tardes a hacerme compañía –me contaba cómo marchaban sus clases, que estaba dedicándole poco tiempo a la tesis, me distraía hablándome de películas y de libros; yo, en cambio, no tenía nunca nada que decir: el hospital impide que ocurra algo digno de ser mencionado–. La tarde en que murió su madre, Anna llegó a mi cuarto seguida de Lluís. Adiviné en sus caras lo que había pasado. Estuvieron allí cerca de media hora. Intentamos hablar de cualquier cosa; existía entre nosotros el propósito no declarado de evitar por un rato el silencio que nos obligaría a pensar. (2020, pp. 152-153)

El título del libro recoge el sustantivo “cuerpo” seguido del adverbio conjuntivo “también”. Como es sabido, este y “tampoco” son “términos de polaridad afirmativa y negativa”, es decir, “establecen restricciones combinatorias acordes” y deben ser entendidos como “adverbios relacionales, pues respectivamente, en una afirmación o una negación ya expresadas, incluyen un miembro nuevo también afectado por ellas” (Kovacci, 2000, p. 770). Así, se concibe una narración en la que, a pesar de ocuparse del cuerpo, el lector es consciente de que este “aloja un sujeto que habla, sufre y goza” (Cortés, 1997, p. 90). El cuerpo “también” importa, pero su relato ya se halla inserto en el historial médico. Al hablar de él, Taranilla aporta el neologismo “oncocuerpo”, “término con el que etiqueto aquellos cuerpos que han sido diagnosticados de cáncer y que reciben tratamiento clínico para combatirlo” (2021, p. 44). Aunque podría remitirnos a la noción de abyecto que aporta Julia Kristeva, recordamos que no es “la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto [a un cuerpo], sino aquello que perturba la identidad, un sistema, un orden” (2021, p. 11), es decir, los que “deslegitimados no llegan a ser considerados ‘cuerpos’” (Butler, 2002, p. 38). Taranilla extrae una serie de cuestiones que pueden ser comunes a los “oncocuerpos”, pero estamos de acuerdo con David Le Breton cuando señala lo siguiente:

el dolor no es solamente una serie de mecanismos fisiológicos, sino que afecta a un hombre singular, inserto en una trama social, cultural y afectiva marcada por su historia personal. No es el cuerpo el que sufre, sino el individuo en su totalidad [...]. De allí la diversidad de actitudes en enfermos afectados por las mismas patologías y los mismos síntomas: éstas son vividas como un sufrimiento de diferentes grados de intensidad según los individuos y las circunstancias. La experiencia corporal es siempre traducida en un idioma cultural. (2010, p. 43)

El relato de Taranilla se opone al uso que la clínica hace del “oncocuerpo”, que lo concibe “en términos espaciales y la posición horizontal a la que la dureza de la terapia lo condena facilita ese proceso. El enfermo rara vez es actor en su relato, porque el tratamiento médico, que impone su narrativa hegemónica, le asigna un rol pasivo, paciente” (2021, p. 65). Como ya hemos indicado, el texto se presenta como un relato diferente al que muestra su historial clínico. De ahí que en él tenga una mayor relevancia cómo traduce ella el padecimiento del “oncocuerpo” que el uso de este en el proceso médico. El cuerpo que presenta Taranilla entra “en fricción con cierto ‘ideal del cuerpo perfecto’, sin grietas y sin fallas, que circula de modo más hegemónico en nuestra cultura” (Vaggione, 2009, p. 119) y funciona como oposición a este. A pesar de “la orgía de la tolerancia”, el “sincretismo total” y el “absoluto e imparable politeísmo de la belleza” a los que debería rendirse

el visitante del futuro según Umberto Eco (2010, p. 428), hay un canon de belleza al que se enfrenta el “oncocuerpo”. Son diversos los trabajos dedicados a las relaciones entre esta cuestión y el cáncer de mama, que tiene consecuencias visibles y que afecta a las mamas, “que representa[n] uno de los elementos importantes de la belleza femenina, símbolo de la feminidad, emblema de maternidad” (Gallegos Alvarado y Pérez Valdez, 2013, p. 4). En el caso de Taranilla, otro de los símbolos asociados al género es el pelo y su rápida caída como efecto secundario de los tratamientos de quimioterapia y radioterapia a los que son sometidos las enfermas. A pesar de que la pérdida de pelo no supone, en un principio, un obstáculo para la realización de actividades cotidianas, su asociación a temas como la belleza, la religiosidad, el trabajo o la clase social puede afectar de manera negativa a la mujer que padece cáncer y pierde su cabello (Sanabria, Muriel y Parra, 2016, pp. 334-335). La imagen de este tipo de enfermo llega incluso a sugerirnos cómo puede verse ligada al concepto de estereotipo. Fue Lippman quien los señaló como “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales uno filtra la realidad del entorno” (Amossy y Herschberg Pierrot, 2010, pp. 31-32). La descripción de la situación que aporta la propia autora y que ofrecemos a continuación incide en el doble planteamiento acerca del efecto que produce la caída del pelo y la percepción que los otros tienen sobre el cuerpo del paciente oncológico:

La caída del pelo viene precedida por un dolor muy leve en el cuero cabelludo. Deslizas la mano por la cabeza y notas el cricrí de cada pelo en agonía. Cuando el cabello comienza a desprenderse, no tardas ni tres días en perderlo por completo [...] al principio de la enfermedad no soportaba mirarme en el espejo. El cuerpo al que se le diagnostica cáncer muta veloz en oncocuerpo. Se le cae el pelo, la carne se vuelve pálida y el cuerpo, frágil y crepuscular. Tales cambios propician la idealización del enfermo de cáncer, que se concibe como un ser depurado y espectral (2021, p. 138).

La relación que se establece entre la enfermedad y el lenguaje plantea, al menos, las siguientes tres situaciones: la primera de ellas, que denominamos conceptualización errónea, es la única que no observamos en el texto de Taranilla, ya que es más habitual en aquellos escritos relacionados con la depresión. Así lo señala Almudena Sánchez: “Si busco en internet la palabra *depresión*, todo es depresión. Es una palabra rotunda, multiusos, la tristeza es pasajera, con un beso se cura. Se utiliza con soltura [...]. Quiero definir un estado abstracto. Me estoy curando y no tengo cicatriz para demostrar que he pasado por algo atroz” (2021, pp. 22-23). La idea que rescata Sánchez es interesante si pensamos en el escepticismo hacia la medicación cuando se trata de depresiones atribuidas a causas personales (Britten, Riley y Morgan, 2010, p. 209). La segunda de ellas está relacionada con el concepto de eufemismo, que “no vive solo a causa del tabú que lo ideó, sino al deseo de suavizar la información y a la necesidad de hacer el discurso socialmente correcto” (Nénkova, 2021, p. 363). De hecho, en las necrológicas se sustituye la causa del fallecimiento por el ya clásico “murió al cabo de una larga enfermedad” (Sontag, 2003, p. 21). La costumbre llega hasta nuestros días y no encuentra fin. Observemos para ello dos casos: la muerte del crítico de cine y presentador Antonio Gasset (1946-2021) se notificó en un periódico local de la siguiente manera: “El carismático crítico de cine, expresentador y director del programa *Días de Cine* de La2 de Televisión Española, Antonio Gasset, *ha muerto hoy a los 75 años tras una larga enfermedad*” (Ferrer, 2021, el énfasis es nuestro). Sorprende este hecho cuando existen casos como el de la periodista y fotógrafa Olatz Vázquez (1994-2021), que documentó de manera gráfica y textual todo el proceso de su enfermedad en las redes sociales. Además de haber servido para mostrar los fallos en la atención a los usuarios del sistema de salud durante la pandemia provocada por la COVID-19, el trabajo de Vázquez ha mostrado la realidad cotidiana del enfermo de cáncer. En su libro, Taranilla también reflexiona sobre esta cuestión con dos matices interesantes, ya que se sirve de sus conocimientos profesionales y no se refiere al fallecimiento, sino que dota de efectividad al eufemismo durante la enfermedad:

En el discurso común sobre la enfermedad a menudo se recurre a eufemismos para ocultar términos que quiere eludirse. Hablar de *una larga enfermedad* en lugar de mencionar el cáncer es uno de los ejemplos más conocidos: consiste en emplear un término general (un *hiperónimo*, lo llamamos los lingüistas) para hacer referencia a un concepto particular, que se desea evitar. De modo semejante, se usa la forma neutra *tumor*, que difumina con habilidad la malignidad del cáncer. Recurrir a una palabra técnica y precisa como *linfoma* consigue por otra vía el mismo efecto de evitación. (2021, p. 73)

Más adelante, señala cómo a pesar de “que las televisiones y los diarios hablan del cáncer de modo cada vez más abierto y sin tapujos, sigue existiendo un núcleo de la enfermedad, el territorio de lo estrictamente mórbido, que se orilla porque disgusta” (2021, p. 139). Pero no solo existe una intención de ocultamiento de la enfermedad a la hora de verbalizarla. Otro recurso de interés en esta línea es el uso del humor, como ha indicado Zsófia Demjén: “Generally, speaking joking and laughing about cancer helps turn serious, threatening and unpredictable life circumstances into objects of non-serious play, thereby reducing their psychological impact” (2016, p. 20). De hecho, observamos cómo la escritora opta por la opción del humor negro, que “no es escaso ni dentro de los servicios hospitalarios ni en los de cuidados paliativos. Incluso es frecuente. Al cambiar los cuerpos, al disminuir las capacidades físicas e intelectuales, el sujeto ya no tiene las condiciones para estar a la altura de sus identificaciones” (Coppin y Gaspard, 2017, p. 154). Así es como lo expresa Tarantilla:

A través del humor el enfermo trata de dominar la enfermedad, de quitarle peso, de perderle el respeto. Ante la circunstancia que le abrumba, el humor negro es la mejor forma que tiene de intentar controlar el mal y, al mismo tiempo, de contener la lástima de los demás. Convertirme en alguien que daba lástima fue en mi caso otro motivo de sufrimiento. Con bromas incisivas sobre mi estado lograba blindar la parte de mí que no era la enferma y reivindicar su existencia; mirarme desde una posición excéntrica, elevarme sobre mi lado mórbido. El humor del enfermo de cáncer es un acto de resistencia. (2021, p. 77)

Y la tercera situación es la ausencia de términos que en su momento observó Virginia Woolf para dar nombre a la enfermedad: “[una] colegiala cuando se enamora cuenta con Shakespeare o Keats para expresar sus sentimientos; pero dejemos a un enfermo describir el dolor de cabeza a un médico y el lenguaje se agota de inmediato. No existe nada concreto a su disposición” (2014, pp. 29-30). El uso del eufemismo, a lo que Woolf añade la posible ausencia de términos para el caso inglés, permite la adopción de un lenguaje de corte bélico que, además de impedir que se utilice la terminología correcta, puede llegar a influir de manera negativa en el paciente. Este se convierte en un “soldado” sometido a las decisiones de sus superiores –el equipo médico– y su cuerpo en un campo de batalla que debe mantenerse en lucha a pesar de los efectos que tiene el tratamiento. O, incluso, afecta a su calidad de vida durante el proceso de cuidados paliativos, ya que es considerado como una derrota de la batalla (Rojas Miranda y Fernández González, 2015, p. 355). También lo advierte Sontag: “No bien se habla de cáncer, las metáforas maestras no provienen de la economía sino del vocabulario de la guerra: no hay médico, ni paciente atento, que no sea versado en esta terminología militar, o que por lo menos no la conozca” (2003, p. 66).

Este tipo de literatura no tiene que ser leída dentro de los parámetros de los libros de autoayuda que reclaman la atención en los grandes estantes de las librerías y se convierten en inmediatos *best-sellers*. Somos conocedores de que no podemos adoptar una visión maniquea ante estos, ya que “se engloba bajo una misma categoría un conjunto de textos cuya clasificación reposa en manos de los editores y libreros, más interesados por asignar a sus productos un rótulo eficaz

para las ventas que por establecer una categoría precisa” (Papalini, 2010, p. 151). Pero libros como el de Taranilla merecen otra consideración. Sara González-Rodríguez, Begoña Cantabrana y Agustín Hidalgo han destacado el efecto curativo de la narración y han clasificado los textos según las motivaciones que habían llevado a sus autores a la escritura: catarsis, liberación, ayuda y alivio y acompañamiento y consuelo (2016, pp. 115-119). Consideramos oportuno, dentro de estas categorías, resaltar la proximidad a la catarsis aristotélica que tienen estos textos (2013, p. 47), a pesar de que estamos ante un texto de no ficción y no una tragedia. En este tipo de literatura es necesario que el autor pueda nominar su padecimiento mediante los términos adecuados si pensamos especialmente en la supremacía de la mimesis frente a la diégesis para la búsqueda de la catarsis. La autora, en un primer momento, se niega a narrar su cáncer no como un acto de pudor, sino porque considera que “el relato de mi enfermedad no tenía nada que añadir a los demás relatos del cáncer” (2021, p. 12). Pero es precisamente un factor que hemos resaltado más arriba, el historial clínico en el que “se iba relatando el transcurrir de mi mal y los avances de la terapia” (2021, p. 16), uno de los motivos para que la escritora muestre la enfermedad desde su yo y capitalice el relato que el sistema sanitario estaba monopolizando. Decimos que es una de las razones para la redacción de su experiencia porque existe una segunda que realmente nos acerca a la idea de catarsis expresada unas líneas atrás. Como se ha indicado, la lectura “aporta un vínculo con lo que no hemos vivido pero que puedes sentirlo próximo a ti mismo, aunque no lo hayas experimentado en carne próxima. Posiblemente en esto piensan quienes escriben libros desde la experiencia de la propia enfermedad para que puedan servir de ayuda a otros enfermos” (Hidalgo y Cantabrana, 2017, p. 81). Así asume la escritora esta posibilidad respecto a otros lectores: “De un modo análogo a lo que ha hecho hasta ahora el saber médico, desde mi bagaje emocional e intelectual abordo la empresa de desentrañar los hechos que han configurado mi enfermedad, que, justamente porque ha tenido poco de excepcional, puede servir para mostrar lo que viven en carne y hueso los muchos enfermos que en este momento están sometidos a tratamiento” (2021, p. 18). Así, estamos de acuerdo con Albert Jornet Somoza cuando señala lo siguiente: “Se establece, de este modo, la autoconciencia de pertenecer a una comunidad de afectados (y no ya de vivir una situación extraordinaria de la que el individuo deba responsabilizarse) en nombre de la cual la voz de la ensayista se convierte también en un relato que trasciende la mera esfera individual” (2017, p. 175).

La escritura como acto terapéutico, además, muestra cómo puede mejorar la vida del paciente según el ambiente en el que se encuentre. Taranilla vive una parte importante de la enfermedad en el hospital Vall d’Hebron de Barcelona. Este centro médico es “un complex sanitari modern d’alta tecnologia amb més de 1.400 llits en 4 edificis [...] que s’ha convertit en un centre de referència a Catalunya i en l’àmbit estatal i internacional” (Fàbregues-Boixar, 2016, p. 41). A pesar del avance médico y social que supone este centro, podría definirse desde la noción de no-lugar, es decir, “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé, 1993, p. 83). El comentario de Taranilla se posiciona en esta misma línea: “[es] un lugar de dimensiones tan formidables que bien parece una ciudad autónoma que ha generado una organización social específica y está regida por unas normas propias” (2021, p. 59). Pero, cuando se encuentra en la habitación, se hace necesario que pase por un proceso de personalización, que “podría ser definido como el conjunto de conductas que una persona lleva a cabo en un espacio determinado que le permiten verse reflejado y dueño del mismo” (Aragonés Tapia y Pérez-López, 2009, p. 289). En el caso de la escritora, la personalización ocurre a través de la acción de terceros, que llevan a la habitación objetos diversos, como un dragón de piedra verde de Hong Kong, un póster de Barack Obama con el mensaje *Yes we can* o una varita mágica con purpurina. Como señala la autora, “la parte de la habitación que me correspondía comenzó a parecerse a un bazar chino” (2021, p. 83). Esta personalización, sin entrar en debate sobre su cercanía a lo *keitsch*, aleja el espacio de la habitación de Taranilla del no-lugar. Además, este es un fenómeno que observamos en otros textos sobre el cáncer. La doctora África Sendino, en el relato

que escribe el sacerdote Pablo d'Ors, tenía una lámina de la Anunciación de Fra Angelico colgada en el soporte de la televisión que le servía para llevar a cabo la oración (2020, p. 27).

3. A modo de conclusión

El texto que hemos expuesto al análisis narra una experiencia límite en la vida de cualquier ser humano. El tratamiento del cáncer ha progresado hasta conseguir altos niveles de supervivencia, pero, al mismo tiempo, se ha convertido en una de las enfermedades con mayor presencia en nuestra cotidianidad. La narración de Raquel Taranilla se encuadra dentro de la escritura autobiográfica al darse la coincidencia nominal y relatar hechos acontecidos en la vida de la autora. La aparición de la enfermedad desde la literatura del yo, al contrario de lo sucedido en otros momentos de la historia literaria al ser afrontada esta desde la ficción, es un camino cada vez más frecuente dentro del tratamiento del tema en las letras contemporáneas.

A pesar de ser un texto breve y de carácter fragmentario, nos encontramos con multitud de temas que permiten diferentes abordajes. Nosotros nos hemos centrado en cuatro que, probablemente, no reflejen la riqueza de la totalidad del texto, pero que se sitúan en perfecta sintonía con la hipótesis que planteábamos al comienzo del ensayo. En primer lugar, hemos observado cómo el cáncer de Raquel Taranilla, al igual que el resto de los procesos oncológicos, encuentra su reflejo escrito en el historial médico, pero no todos los enfermos escriben acerca del mismo y, entre quienes lo hacen, son mayoría quienes destinan sus palabras al ámbito privado. Taranilla concibe con gran inteligencia su escritura al proponerla como un relato de la enfermedad más allá de esta y su cuerpo. Tan importante es el proceso curativo –la reducción o eliminación de las células cancerosas– como la posibilidad para el paciente de cuidar de su salud mental y expresar sus emociones respecto a la enfermedad. En segundo lugar, nos hemos centrado en la corporeidad, específicamente en lo que ella define como “oncocuerpo”. Consideramos que, a pesar de no ser un texto de corte académico –aunque pueda percibirse en diferentes momentos que Taranilla es, además de escritora, profesora universitaria–, este concepto puede tener mayor recorrido a la hora de estudiar el cuerpo enfermo de cáncer en el ámbito literario. Así lo asumimos nosotros para futuras investigaciones. El “oncocuerpo” es concebido por la autora, y para eso utiliza el suyo propio, fuera de toda normatividad, lo que puede provocar rechazo y ha generado una visión monolítica del mismo que nosotros relacionamos con la noción de estereotipo. En tercer lugar, hemos estudiado cómo aparece el lenguaje en el cáncer. Este aspecto es menos novedoso desde la publicación de los ensayos de Susan Sontag y, además, es un hecho perceptible el día a día. La metáfora bélica y el uso del eufemismo cuando una persona muere por esta causa sirven para restar, innecesariamente, visibilidad a una enfermedad que afecta a millones de personas en el mundo. Y, en cuarto lugar, hemos destacado el efecto catártico que genera esta escritura. Esta intención de la autora es personal, especialmente en relación con el primer tema que tratamos, y tiene también la intención de ir más allá de su propia experiencia al presentar el texto como una posible ayuda para enfermos en el presente de la lectura. *Mi cuerpo también* es, en definitiva, un relato actual, ausente de tabúes, que muestra a la autora tal como fue durante su enfermedad. La experiencia retrospectiva que recoge a lo largo de sus páginas es, como todas las de esta importancia, prueba de su pasado e, innegablemente, de su presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.

- Amelia, V. M. (2015, 24 de abril). El cáncer te libera de la tiranía de la vida. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/20150324/54426422557/el-cancer-te-libera-de-la-tirania-de-la-vida-victor-m-amela.html>
- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2010). *Esterotipos y clichés*. Eudeba.
- Aragonés Tapia, J. I. y Pérez López, R. (2009). Personalización del dormitorio: descripción, sentimientos y conductas. *Medio ambiente y comportamiento humano: Revista Internacional de Psicología Ambiental*, 10(3), 287-301. https://mach.webs.ull.es/PDFS/Vol10_3/Vol10_3_f.pdf
- Aristóteles (2013). *Poética*. Alianza.
- Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Breton, D. Le (2010). *Cuerpos sensibles*. Ediciones Metales Pesados.
- Britten, N., Riley, R. y Morgan, M. (2010). Resisting Psychotropic Medicines: A Synthesis of Qualitative Studies of Medicine-taking. *Advances in Psychiatric Treatment*, 16(3), 207-218. <https://bit.ly/3AAyajZ>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Coppin, M. y Gaspard, J. L. (2017). El humor negro frente a la muerte. *Desde el Jardín de Freud*, 17, 149-160. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/65522/60109>
- Cortés, B. (1997). Experiencia de enfermedad y narración: el malentendido de la cura. *Nueva antropología*, 16(53), 89-115. <https://www.redalyc.org/pdf/159/15905305.pdf>
- Demjén, Z. (2016). Laughing at cancer: Humour, empowerment, solidarity and coping online. *Journal of Pragmatics*, 101, 18-30. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216616301795?via%3Dihub>
- Díaz-Rubio, E. (2019). La carga del cáncer en España. Situación 2019. *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina de España*, 136(1), 25-33. https://analesranm.es/wp-content/uploads/2019/numero_136_01/pdfs/ar136-01-rev06.pdf
- D'Ors, P. (2020). *Sendino se muere*. Galaxia Gutenberg.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Debolsillo.
- Fàbregues-Boixar, O. de (2016). Aspectes sanitaris històrics de Vall d'Hebron, hospital de la muntanya de Collserola. *Gimbernat*, 65, 31-42. <https://raco.cat/index.php/Gimbernat/article/view/318593>
- Ferrer, L. (2021, 29 de octubre) Fallece Antonio Gasset, "ibicenco de adopción" que veraneaba siempre en Dalt Vila. *Nou Diari*. <https://www.noudiari.es/cultura-ibiza/fallece-antonio-gasset-ibicenco-de-adopcion-que-veraneaba-siempre-en-dalt-vila/>
- Gallegos Alvarado, M. y Pérez Valdez, C. L. (2013). Corporeidad de la mujer mastectomizada por cáncer de mama, enfoque desde su historia de vida. *Paraninfo digital. Monográficos de investigación en salud*, 19, 1-9. <http://www.index-f.com/para/n19/pdf/357o.pdf>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- González-Rodríguez, S., Cantabrana, B. e Hidalgo, A. (2016). El poder terapéutico de la narración. *Revista de Medicina y Cine*, 12(2), 110-121. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/130569/El_poder_terapeutico_de_la_narracion.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Hidalgo, A. y Cantabrana, B. (2017). Efectos terapéuticos de la lectura. *Revista de Medicina y Cine*, 13(2), 75-88. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/133780/Efectos_terapeuticos_de_la_lectura.pdf?sequence=1
- Kovacci, O. (2000). El adverbio. En Bosque, I. y Demonte, V. (Dirs.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española 1. Sintaxis básica de las clases de palabras* (pp. 705-786). Espasa Calpe.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Jornet Somoza, A. (2017). Nuestro cuerpo también: pensar en precario en la España de la crisis. *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 1, 153-182. <https://raco.cat/index.php/artesdelensayo/article/view/327277>
- Sociedad Española de Oncología Médica (2021). *Las cifras del cáncer en España. 2021*. Sociedad Española de Oncología Médica. https://seom.org/images/Cifras_del_cancer_en_España_2021.pdf
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- Miranda-Bastidas, C. A. (2020). Historia clínica: la escritura médica del relato del paciente a la narrativa médica. *Colombia Médica*, 51(1), 1-14. http://www.scielo.org.co/pdf/cm/v51n1/es_1657-9534-cm-51-01-e4223.pdf
- Nénkova, V. (2020). La vejez, las enfermedades y la muerte reflejadas en los eufemismos y disfemismos fraseológicos. *Studia Romanica et Anglicae Zagrabienis: Revue publiée par les Sections romane, italienne et anglaise de la Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb*, 65, 359-365. <https://hrcak.srce.hr/260785>
- Papalini, V. A. (2010). Libros de autoayuda: biblioterapia para la felicidad. *Athenae Digital*, 19, 147-169. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53719730008>
- Rojas Miranda, D. y Fernández Miranda, L. (2015). ¿Contra qué se lucha cuando se lucha? Implicancias clínicas de la metáfora bélica en oncología. *Revista Médica de Chile*, 143(3), 352-357. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872015000300010
- Romero Mercado, T. M. (2015). Enfoque literario de la enfermedad a través del tiempo en varios autores. *Revista Ciencias de la Educación*, 26, 118-128. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/46/art10.pdf>
- Sanabria, J. P., Muriel, A. S. y Parra, N. (2016). Significados alrededor del tejido de pelucas oncológicas en mujeres diagnosticadas con cáncer. *Psicooncología*, 13(2-3), 333-349. <https://revistas.ucm.es/index.php/PSIC/article/view/54440>
- Sánchez, A. (2021). *Fármaco*. Literatura Random House.
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Taurus.
- Tarantilla, R. (2021). *Mi cuerpo también*. Seix Barral.
- Vaggione, A. (2009). Enfermedad, cuerpo, discursos: tres relatos sobre la experiencia. En Scribano, A. y Figuri, C. (Comps.). *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica* (pp. 119-130). Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad - CICCUS.
- Woolf, V. (2014). *De la enfermedad*. José J. de Olañeta Editor.

Sección

Reseñas

ANTHONY PASERO-O'MALLEY. *REBELS WITH A CAUSE IN CONTEMPORARY WOMEN PLAYWRITING*. NEWCASTLE UPON TYNE, CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, 2022. PP. 211.

Ángela Martín Pérez
Universidad de Castilla-La Mancha

R*ebels With a Cause in Contemporary Women Playwriting* invita a adentrarse en el estudio de cuatro dramaturgas contemporáneas a través de siete obras de teatro protagonizadas únicamente por personajes femeninos. El mismo título, una alusión directa a la película de Nicholas Ray *Rebel Without a Cause* (1955), ya señala el carácter subversivo de estas obras y de sus personajes: mujeres que toman el escenario para enfrentar situaciones de desigualdad social, prácticas discriminatorias y mecanismos de opresión destinados a relegarlas, por su sexo, a una posición marginal. El profesor Pasero-O'Malley también alude con su título a las palabras de María Velasco quien, en un artículo publicado por el periódico *El País*, usaba esta misma expresión para destacar el tono despectivo e infantilizante con que se trataba a aquellas autoras que se posicionaban en contra de los “prejuicios mutiladores” que, todavía en 2016, seguían sufriendo. Se describían como mujeres que traspasaban lo históricamente normativo en su camino para reivindicar con fuerza un espacio dentro del contexto teatral contemporáneo y que se enfrentaban, por ello, a las críticas de un amplio sector. De hecho, el artículo informaba de la “inusual” aparición de siete obras escritas por mujeres en el programa del Centro Dramático Nacional con el sugerente título “El año que estallaron las dramaturgas” (Vidales, 2016). Más aún, estas “rebeldes sin causa” se hacían con el escenario poniendo sobre las tablas temas que las afectaban directamente a ellas, sin paliativos.

Seis años más tarde, Pasero-O'Malley selecciona a cuatro autoras jóvenes: Mar Gómez Glez, Carolina África, Lucía Miranda y Marta Buchaca, insistiendo en el potencial de cada una de ellas en la creación de personajes femeninos que invierten las prácticas de género tradicionales en su intento de dar visibilidad a las problemáticas de justicia social, raza, género y sexualidad presentes en los distintos planos de la actividad teatral. Como elementos comunes de su estilo dramático, se destaca especialmente el uso de distintas técnicas metateatrales, la incorporación de prácticas discursivas alternativas y el diálogo directo con el público, obligado a cuestionar y reflexionar sobre los mecanismos discriminatorios y opresivos que enfrentan autoras y personajes. En este sentido, las cuatro autoras subrayan las barreras culturales e ideológicas que tradicionalmente han impedido avanzar a las mujeres hacia una completa autonomía dentro de un proceso de individuación y toma de conciencia

de su subjetividad, obstáculos vertidos sobre el escenario para ponerlos en evidencia delante del público.

Por otro lado, Pasero-O'Malley destaca de estas dramaturgas el poder ser clasificadas como mujeres de “teatro total” por su amplia experiencia en la dirección, la escritura, la producción e, incluso, en la actuación. Menciona la fuerte internacionalización de su carrera y el reconocimiento a través de diversos premios de su trayectoria teatral. No obstante, se apuntan también las dificultades para estrenar y publicar sus obras con las que se enfrentan cada temporada. Así lo indican distintos estudios sobre la situación de las mujeres en las artes escénicas llevados a cabo por la Asociación Clásicas y Modernas y la Fundación SGAE (2017, 2020), el Grupo Barroquianos (Tragycom) (2016) y una selecta cantera de investigadores que, como indica el autor, ha aumentado numéricamente en los últimos años.

El autor reconoce su deuda en el terreno investigador con aquellos trabajos que se han publicado recientemente, entre lo que destaca los estudios llevados a cabo por los profesores Francisco Gutiérrez Carbajo (2014), Ana María Díaz Marcos (2018) y Abel González Melo (2020), y con los números monográficos dedicados a la dramaturgia femenina desde 1984, fecha en la que Patricia O'Connor dedicó un número completo de la revista *Estreno* a autoras de teatro. Tampoco se olvida de los estudios anteriores que abrieron el campo de investigación a la dramaturgia femenina anterior y posterior a la Guerra Civil española, entre ellos, los trabajos realizados por Pilar Nieva de la Paz (1993), Patricia O'Connor (1997) y Virtudes Serrano (1994). Por último, el autor elogia la labor de Conchita Piña, Isaac Juncos Cianca e Ignacio Pajón Leyra, quienes, a través de Ediciones Antígona, han publicado y estudiado a numerosas voces femeninas. El mismo Pasero ha sido prologuista de algunas de ellas.

El libro que nos ocupa consta de cuatro capítulos, cada uno de los cuales se centra en una de las autoras. A estos cuatro capítulos les precede un prólogo y les sucede un apartado de conclusiones. El primer capítulo lleva por título “Historical Drama, Site-Specificity and Fact-Inspired Theatre: *Fuga mundo* y *Bajo el agua* by Mar Gómez Glez”. De *Fuga mundo*, publicada en 2021, se destaca la recuperación de la primera mujer escultora, Luisa Roldán (1652-1706), a través del personaje de Juana de la Vega y dentro del contexto de la expulsión de los moriscos que dio comienzo en 1609. Pasero indaga en el uso del metateatro, las referencias textuales y la interpolación de documentos históricos que funcionan como marco histórico de la pieza. A través del texto, salen a la luz temas centrados en la homogeneización nacional, las preocupaciones derivadas de la discriminación racial y sexual y la persecución religiosa, enlazándolos con preocupaciones contemporáneas concernientes a la igualdad de género, la política migratoria, el nacionalismo y los discursos retóricos racistas. Para *Bajo el agua* (2014), en cambio, se aborda el tema de la disciplina, especialmente, aquella ejercida sobre el cuerpo femenino, desde una mirada de género. El investigador examina con minuciosidad el uso de elementos multimedia dentro de la obra y, expandiéndose en su análisis, las técnicas escénicas experimentales contemporáneas. Como marco teórico, Pasero-O'Malley hace uso de los estudios sobre disciplina de Michel Foucault (1995) y Sandra Lee Bartky (1988, 1990).

El segundo capítulo, “Learning to Fly: Developing Female Community and Subjectivity in *Verano en diciembre* by Carolina África”, incide también en el análisis de las diversas técnicas y dispositivos metateatrales en sintonía con el realismo que desprende la pieza. Esta obra de África, escrita durante su estancia en Buenos Aires en 2012, retrata a cuatro generaciones de mujeres, marcadas por la ausencia del padre, que confluyen en escena para mostrar las difíciles relaciones impersonales, el impacto de la pérdida y los lazos afectivos entre madres e hijas. La obra se presenta como una saga matriarcal donde, gracias a las estrategias diseñadas por la dramaturga, Pasero-O'Malley pone de manifiesto los

discursos alternativos que resultan del empoderamiento femenino y de la renegociación de los personajes en su búsqueda de una identidad individual y colectiva.

El tercer capítulo se centra en tres obras de Lucía Miranda: *¿Qué hacemos con la abuela?* (2012), *Las chicas no fuman igual* (2015) y *La chica que soñaba* (2019) y lleva por título “Center Stage Communities: Lucía Miranda’s Forum Theatre”. Pasero recupera los principios originales del teatro foro de Augusto Boal y el concepto de heterotopía acuñado por Michael Foucault para analizar estas tres piezas. Incide así en la creación de espacios alternativos de colaboración y diálogo, al tiempo que subraya la intención de la autora de apelar a la responsabilidad ética compartida y a la conciencia social del público. Estas tres obras visibilizan las responsabilidades familiares en el cuidado de los ancianos, el abuso cometido en las relaciones interpersonales, la violencia de género y los prejuicios sexistas instalados en el ámbito profesional y laboral. Como indica Pasero-O'Malley, abordar estos temas en el marco del teatro foro le permite a Miranda deconstruir los paradigmas ideológicos dominantes y las prácticas discriminatorias diseñadas con el fin de subyugar a las mujeres y obstaculizar el desarrollo de su autonomía y su subjetividad.

Por último, el cuarto capítulo, “Cleats and Heels: Negotiating Gendered Sporting Structures in *Playoff* de Marta Buchaca”, regresa al tema del deporte, específicamente a las dinámicas de género que operan en los equipos de fútbol en España. *Playoff* (2017) presenta la vida de siete mujeres de un equipo femenino que ofrecen al espectador su punto de vista en cuando a los mecanismos disciplinarios de opresión de género, la arraigada heteronormatividad y las diferencias activas dentro del mundo deportivo dependiendo de si eres hombre o mujer. De nuevo, en el análisis se incide en el componente metateatral de la pieza, mientras se indaga en cómo la autora conjuga el mecanismo de la autorreflexión para poner en evidencia las ideologías patriarcales de las que surgen las creencias, los pensamientos y los prejuicios que afectan de manera negativa a las mujeres de la obra. Por último, se visibiliza la crítica de la autora a los años de hegemonía masculina cuya influencia ha impedido la creación de una comunidad femenina donde reine la solidaridad y el apoyo mutuo.

Para concluir, el libro de Pasero-O'Malley pone de manifiesto, desde una mirada crítica, la existencia de voces femeninas de gran valía en el panorama teatral español. Su análisis no se limita a las cualidades textuales de cada una de las piezas; por el contrario, amplía su enfoque a través de la inclusión armónica de teoría filosófica y feminista junto a distintas perspectivas históricas, políticas y sociales concernientes a los temas tratados por las autoras en sus piezas. Cabe señalar las fotografías que se intercalan en el cuerpo del texto, además de en la portada, y los comentarios relativos a la recepción de las obras, ambos testimonios de las distintas representaciones y de su acogida por el público. Sin duda, es un ensayo exhaustivo de gran pertinencia en el momento actual que complementa estudios anteriores en torno a la dramaturgia femenina. Como indica Carmen Viñolo, aquello que es desconocido se trata como si fuera inexistente (2016). Por ello, *Rebels Without a Cause* concede existencia a estas obras poniendo en primer plano la voz de las autoras, visibilizando su enorme labor dramática y reconociendo la pertinencia social de los temas que ponen en escena, concernientes todos ellos a la realidad de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartky, S.L. (1988). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. En I. Diamond y L. Quinby (eds.) *Feminist and Foucault: Reflections of Resistance* (pp. 25-45). Northeastern UP.

- Bartky, S.L. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. Routledge.
- Boal, A. (2002). *Games for Actors and Non-Actors*. Routledge.
- Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura y las artes escénicas y Fundación SGAE (2020). ¿Dónde están las mujeres en las artes escénicas? M. Ramón-Borja Berenguer, P. Pastor Eixarch, S. Sánchez Albardíaz. <https://fundacionsgae.org/actualidad/donde-estan-las-mujeres-en-las-artes-escenicas/>
- Clásicas y Modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura y las artes escénicas y Fundación SGAE (2017). ¿Dónde están las mujeres? M. Ramón-Borja Berenguer y P. Pastor Eixard (eds.). <http://www.clasicasymodernas.org/wp-content/uploads/2017/07/DNDE-ESTAN-LAS-MUJERES>
- Díaz Marcos, A.M. (2018). *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio*. Benilde.
- González Melo, A. (ed.) (2022). *Porque no habrá quien nos mande*. Ediciones Alarcos.
- Grupo Barroquianos (2016). Estudio sobre representación textos mujeres. *Tragycom*. <https://www.tragycom.com/4084-2/>
- Gutiérrez Carbajo, F. (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Cátedra.
- Nieva de la Paz, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*. CSIC.
- O'Connor, P. W. (Ed.). (Otoño, 1984). *Estreno*.
- O'Connor, P. (1997). [1988]. *Dramaturgas españolas de hoy*. Fundamentos.
- Serrano, V. (1994). Hacia una dramaturgia femenina. *Anales de La Literatura Española Contemporánea* 19 (3), 343-364.
- Vidales, R. (30 abril 2016). El año en que estallaron las dramaturgas. *El País*. https://www.google.com/search?q=El+año+en+que+estallaron+las+dramaturgas&oeq=El+año+en+que+estallaron+las+dramaturgas&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIGCAEQRRhAMgYIAhBFGEAyBggDEEUYPNIBBzQzOGowajSoAgCwAgA&sourceid=chrome&ie=UTF-8
- Viñolo, C. (2016). ¡Por aquí las que aspiran a dramaturgas! *Las puertas del drama*, extra nº 1. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/por-aqui-las-que-aspiren-a-dramaturgas/>