

Diablotexto 15 *Digital*

Nuevas narrativas femeninas de formación: género y discursos en los márgenes

Juan Senís Fernández y Alberto Villamandos (coords.)

Volumen 15, 2024



[Fotografía: Soledad Córdoba]

DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORES: Luz C. Souto y José Martínez Rubio

SECRETARÍA: Luis Bautista Boned

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»: Carla Juárez Pinto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMYRhd- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Merixell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Diego Rivadulla Costa (Universidade da Coruña)
Mariela Sánchez (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)
José Romera Castillo (UNED)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

**ISSN: 2530-2337. DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>
diabltextodigital@uv.es**

Coordinado por:

Juan Senís Fernández (Universidad de Zaragoza)
Alberto Villamandos (University of Missouri-Kansas City)

Imagen de portada: Fotografía de Soledad Córdoba.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

[Presentación. Nuevas narrativas femeninas de formación: género y discursos en los márgenes](#) 1-7

Juan Senís Fernández, Alberto Villamandos

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

[La actualización millennial del Bildungsroman en la obra de Aloma Rodríguez](#) 8-33

Camilla Accetto

[Precariedad, espacios y enfermedad: los efectos de la crisis económica de 2008 en La trabajadora de Elvira Navarro](#) 34-58

Abraham Prades Mengibar

[¿Qué es la maternidad? Gestación y crianza en Esta herida llena de peces](#) 59-83

María Alonso Herrero

[Políticas de lo abyecto, comunidad y transororidad en Las malas, de Camila Sosa Villada](#) 84-104

Sarah Valentín Sánchez

[Cuestionando la urbanormatividad: conocimientos, aprendizajes y vindicación del ambiente rural en Leona, o la fiera vida](#) 105-128

Violeta Lorenzo Feliciano

[Memoria de la inocente niña homicida: una antibildungsroman del siglo XXI](#) 129-151

Ernesto Viamonte Lucientes

Coordinado por:

Juan Senís Fernández (Universidad de Zaragoza)
Alberto Villamandos (University of Missouri-Kansas City)

Imagen de portada: Fotografía de Soledad Córdoba.

PRETEXTOS PARA EL DEBATE

- [“Si la literatura escrita por mujeres en este momento es interesante, es porque está expresando la contractura”](#). Entrevista con Marta Sanz. 152-171
Juan Senís Fernández, Alberto Villamandos
- [“Ver la vulnerabilidad de tus padres te hace darte cuenta de la tuya propia”](#). Conversación con Aloma Rodríguez. 172-176
Camilla Accetto

SOBRETEXTOS: RESEÑAS

- [Greco, Barbara \(2023\). La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito \(1953-1972\) de María Teresa León, Rafael Alberti y Max Aub. Sevilla: Renacimiento.](#) 177-180
Lorenzo Daza Prado
- [Jurado Morales, José \(2024\). República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc. Sevilla: Renacimiento.](#) 181-185
Paula María Reyes Gavilán
- [Somolinos Molina, Cristina \(2022\). Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea. Granada: Comares.](#) 186-192
Nieves Ruiz Pérez

Diablotexto

Digital



**Nuevas narrativas femeninas de formación:
género y discursos en los márgenes**

*New feminine narratives of formation: gender and
discourses on the margins*

JUAN SENÍS FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA / ECOLIJ

jsenis@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-3261-0140>

ALBERTO VILLAMANDOS

UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY

villamandosa@umkc.edu

<https://orcid.org/0000-0003-0925-3840>

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 1-7
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.29055>
ISSN: 2530-2337



*Adiós dijimos a la infancia
y vino detrás nuestro como un perro
rastreando nuestros pasos.*
Francisca Aguirre, “Despedida”

Desde sus inicios a fines del XVIII, la *bildungsroman* se establece como género—masculino—en el que el sujeto, como el Wilhelm Meister de la novela de Goethe, hace su entrada en la sociedad burguesa (Boes 2012). Tuvo que pasar tiempo hasta que la crítica feminista y poscolonial pusiera luz sobre la producción de relatos de formación protagonizados por mujeres en diferentes ámbitos nacionales y ejes de raza y clase social. Como Annis Pratt en el ámbito anglosajón (1981), en el hispanismo Biruté Ciplijauskaitė abrió el camino a la categorización y análisis del relato de formación específicamente femenino con su libro *La novela femenina contemporánea 1970-1985* (Anthropos, 1988). En él daba cuenta de la evolución del subgénero desde el testimonio y la crítica social “hacia la investigación interior” (p. 35). Autoras españolas del medio siglo, como Ana María Matute y Carmen Martín Gaité, seguirían la estela de la “chica rara” que había supuesto la protagonista de *Nada*, de Laforet (Martín Gaité 1987), a la que se unirían las voces en el exilio de *La plaça del diamant* de Mercé Rodoreda. Otras, en Latinoamérica, como las mexicanas Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957) y Ángeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 1985) optaban por la crítica de la construcción nacional desde el eje del género y la clase.

Así, algunas tendencias en el campo literario de las últimas décadas, como la autoficción o la recuperación de la memoria histórica (¿acaso alguna vez se fue?), han permeado y problematizado el subgénero del paso a la madurez. Una novela como *Daniela Astor y la caja negra* (Marta Sanz, 2013) reúne la indagación, por una parte, en un pasado bloqueado, el de la Transición española a la democracia y sus zonas oscuras y, por otra, la educación sentimental de una generación que se encuentra entre la



nostalgia paralizante y la incertidumbre de la crisis que no termina (Ros Ferrer 2020). El giro afectivo en la historiografía y los estudios literarios (Ahmed, 2014; Pampller, 2015; Carandell y Naval, 2016) sin duda ha permitido este auge de la novela de formación por autoras hispanohablantes, en un movimiento que une lo costumbrista a la crítica social y la reevaluación de relatos y traumas históricos. En España, este fenómeno se ha observado especialmente a propósito de la Cultura de la Transición y su legado (Ana Iris Simón, *Feria*, 2020), el impacto de ETA (Edurne Portela, *Mejor la ausencia*, 2018), que se entrelaza con el cáncer y la recreación de la relación maternofilial en *El comensal*, de Gabriela Ybarra (2015), también presente en *Lo que hay* (2022), de Sara Torres, si bien en este caso más ligado a la creación de una genealogía intelectual y de identidad sexual. En Latinoamérica, se traduce en ocasiones en distopía, relatos de fantasía o costumbrismo de horror donde la violencia, política sin duda (*Nuestra parte de noche*, Mariana Enríquez, 2019), pero especialmente de género, supone una amenaza constante (María Fernanda Ampuero, *Pelea de gallos*, 2018; Mónica Ojeda, *Mandíbula*, 2018) tras la crisis financiera de 2008 y sus reverberaciones políticas.

Tal vez uno de los elementos fundamentales de la *bildungsroman*, y especialmente en español, sea la ruptura del mito de la infancia como lugar feliz y seguro, como se ve en el relato fundacional que es el *Lazarillo de Tormes*. Tal es el caso de la Julia de la novela homónima de Ana María Moix (1970), en que el trauma sexual y la identidad queer solo podían articularse a través de la elipsis en una sociedad autoritaria. Los espacios de la marginalidad en el presente no parecen eliminarse sino que se transforman y se hacen más explícitos, como en *Cara de pan* (2018), de la española Sara Mesa, con sus personajes en los límites, *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu, donde además se produce una clara apuesta por la oralidad recreada como estilo, o en *Las malas* (2019), de la argentina Camila Sosa Villada, sobre el sujeto trans expulsado socialmente.



Volviendo a las palabras de Ciplijauskaitė, parece que la novela de formación escrita por mujeres haga el camino inverso, del autoanálisis hacia la crítica social más que nunca, empujando las fronteras de subgénero hasta parajes de la fantasía y el terror. Incluso, en esta sociedad de la crisis permanente e inseguridad laboral se pone en duda la supuesta estabilidad de la “edad adulta” una vez cumplida veintena, como se ve en algunas obras de Elvira Navarro, o en *Clavícula* (2017), de Marta Sanz, donde confluyen la precariedad económica y la corporal. ¿Acaso no se trata de un aprendizaje constante? Tal incertidumbre parece advertirse en otro mito cultural como es la maternidad, como en *Las madres no* (2019) de la vasca Katixa Agirre, *Casas vacías* (2018) de la mexicana Brenda Navarro, *La història dels vertebrats*, de Mar García Puig (2023), en el ámbito catalán, y en el gallego *Maternosofía* (2014), de Inma López Silva, u *Os seres queridos* (2022), de Berta Dávila.

El número 15 de *Diablotexto* se centra en las nuevas formas de la novela de formación femenina española e hispanoamericana desde una perspectiva abierta, que arroja luz sobre sus cambios, pero también sobre el diálogo establecido con sus formas originales. Así, el cuerpo principal de este número monográfico lo forman seis artículos que reflejan el rico panorama de la novela de formación a los dos lados del Atlántico, los diálogos con sus posibles genealogías y sus metamorfosis.

Camilla Accetto analiza en “La actualización *millennial* del Bildungsroman en la obra de Aloma Rodríguez” la trilogía de aprendizaje *París tres* (2007), *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013) de esta escritora española (Zaragoza, 1983) como relato generacional focalizado en una protagonista de clase media, sus estudios, sus experiencias sentimentales y sexuales, cierta precariedad laboral, y búsqueda del arte. Si bien se encuentra dentro de los parámetros del género que tematiza este número, la protagonista, como en otros casos, ya no es una niña o adolescente sino una joven veinteañera cuyo viaje (real y



simbólico) en el tiempo se expresa entre la autobiografía y la autoficción, signo de los tiempos.

La persistencia de ese estado de crecimiento, de inestabilidad personal y laboral continuadas también resultan centrales en la novela *La trabajadora* (2015) de la española Elvira Navarro (Huelva, 1978). Abraham Prades Mengibar analiza cómo se enfrentan los moldes de la novela de formación a la existencia de una nueva clase social, el precariado, que sufre en sus propias carnes las consecuencias de las prácticas neoliberales, como la gentrificación o la enfermedad mental, en un círculo vicioso del que las protagonistas no pueden escapar.

Las novelas analizadas prestan atención al sujeto femenino en proceso de crear comunidad y modelos de familia que se escapan de tradiciones cis, heterosexuales y burguesas. María Alonso Herrero, en “¿Qué es la maternidad? Gestación y creencia en *Esta herida llena de peces*” se centra en la confluencia entre la novela de formación y la narración de las distintas maternidades en la novela (2021) de la autora colombiana Lorena Salazar (Medellín, 1991). A la luz de las teorías de Rich, Cixous o Kristeva, el artículo demuestra que se puede ofrecer una visión más optimista de la maternidad y de las relaciones maternofiliales, a pesar de un contexto de precariedad y soledad, especialmente en contextos de violencia armada como el colombiano.

De la misma forma, Sarah Valentín, en “Políticas de lo abyecto, comunidad y transororidad en *Las malas*, de Camila Sosa Villalda”, demuestra cómo, a través de la reapropiación de lo abyecto como una suerte de “ética travesti”, la novela (2019) de la autora argentina (La Falda, 1982) resignifica la condición trans y propone otras maneras de devenir mujer, de maternizar y de coexistir en un sistema de parentesco o *transororidad*.

Espacios y comunidades en conflicto son el foco del artículo de Victoria Lorenzo Feliciano, “La urbanormatividad cuestionada: conocimientos, aprendizajes y vindicación del ambiente rural en *Leona, o la fiera vida*” que explora cómo en la obra (2013) de la escritora dominicana Ángela



Hernández (Jarabacoa, 1954) se lleva a cabo un proceso de formación en el que se pone en tela de juicio las perspectivas urbanormativas que ven lo rural como inculto e incivilizado, sin poner ello caer en visiones idealizadas y deformadas del campo.

Terminamos la serie de artículos con la lectura de Ernesto Viamonte Lucientes de la obra (2012) de Isabel Cambor (Madrid) en “*Memoria de la inocente niña homicida: una antibildungsroman del siglo XXI*” que revela su falsa condición de novela de formación, en tanto en cuanto se produce en ella un diálogo con las formas originales de dicho molde narrativo para llevar a cabo un proceso de subversión a través del uso de diversos recursos narrativos. Con ello queda de manifiesto la atracción que sigue produciendo este modelo literario y las tensiones y suturas a las que se enfrenta para dar voz a las narrativas del yo femenino.

El número se completa, además, con sendas entrevistas a autoras españolas. La primera, realizada por Camilla Accetto a Aloma Rodríguez, complementa el artículo dedicado a su obra, mientras que la segunda recoge un encuentro de los coordinadores del número con Marta Sanz en el que la escritora madrileña explora en primera persona los territorios por los que discurre la novela de formación y la escritura de mujeres en la actualidad.

NOTA SOBRE LA ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Soledad Córdoba, *Rito XXI* (Trilogía del alma, 2019), tinta mineral sobre papel fotográfico baritado, 100 x 150 cm (cortesía de la artista).

Soledad Córdoba (Avilés, 1977) es una artista que utiliza la fotografía como medio para representar nuevas realidades y como herramienta para arrojar interrogantes sobre la existencia del ser humano. Su obra se centra en la idea de trascender la realidad a través de la poética de la imagen con fotografías despojadas de su particularidad, lugares, escenarios y personajes (autorretratos) sustraídos de toda definición objetiva pero sí convertidos en signos, nodos y enlaces por un universo que se desprende de la realidad y que se fusiona con lo imaginario, lo poético y lo evocador.



Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, su formación e investigación artística ha sido apoyada a través de becas como Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales 2017 de la Fundación BBVA y estancias con residencia en París (Cité Internationale Universitaire de París), Londres (TATE Britain, The Hyman Kreitman Research Centre), entre otras. Su trayectoria artística está avalada por diversos premios de Fotografía y Artes Plásticas y su trabajo está presente en numerosas exposiciones individuales y colectivas de ámbito nacional e internacional entre los que destacan, así como en diversos festivales. También cuenta con la presencia de obra en prestigiosas colecciones de instituciones públicas y privadas.

BIBLIOGRAFÍA

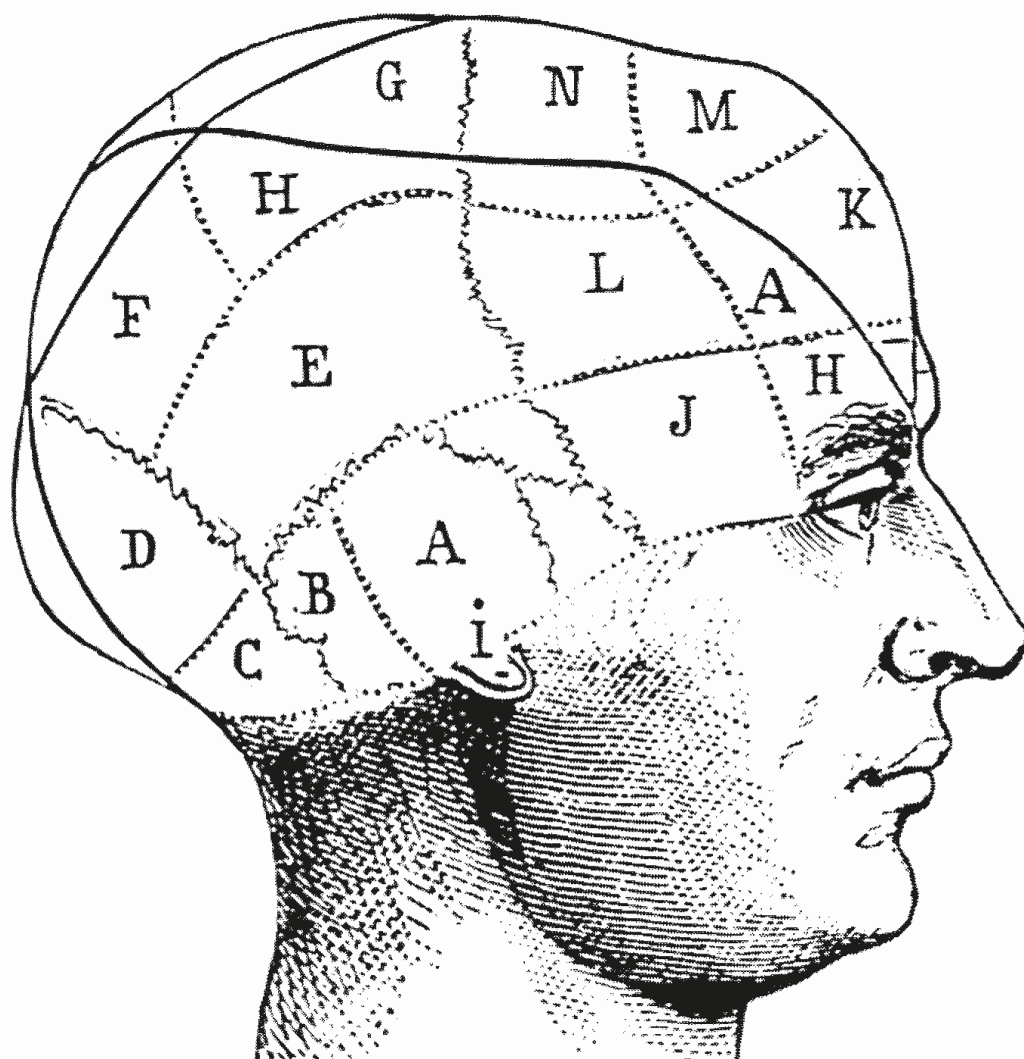
- AHMED, Sara (2014). *The cultural politics of emotion*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- BOES, Tobias (2012). *Formative Fiction. Nationalism, Cosmopolitanism, and the Bildungsroman*. Nueva York: Cornell UP.
- CARANDEL, Zoraida; NAVAL LÓPEZ, María Angeles (2016). *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*. Madrid: Visor.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Madrid: Anthropos.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987). "La chica rara". *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.
- PAMPLER, Jan (2015). *The History of Emotions. An Introduction*. Oxford: Oxford UP.
- PRATT, Annis (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP.
- ROS FERRER, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid: Iberoamericana.

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Diablotexto *Digital*



La actualización *millennial* del Bildungsroman
en la obra de Aloma Rodríguez

*The millennial update of the Bildungsroman
in the work of Aloma Rodríguez*

CAMILLA ACCETTO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

camilla.acetto@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-4885-616X>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2024
Fecha de aceptación: 26 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 8-33
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.28082>
ISSN: 2530-2337



Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar las características distintivas de la novela de formación en tres obras de una escritora española del cambio de milenio: Aloma Rodríguez. Qué puede ofrecer el *bildungsroman* como retrato de una sociedad y una época es una pregunta a la que intentaremos dar respuesta, gracias también a una conversación que tuvimos con la autora, puesto que la protagonista de sus novelas se sitúa en un lugar y un tiempo que pueden haberle facilitado una forma de vida y satisfacer ciertas inquietudes vitales y que, por eso, inevitablemente influyen en su proceso de aprendizaje y maduración.

Palabras clave: Aloma Rodríguez; *bildungsroman*; novela de aprendizaje española actual.

Abstract: The objective of this work is to analyze the distinctive characteristics of the coming-of-age genre in three novels by a Spanish writer from the turn of the millennium: Alóma Rodríguez. What the *bildungsroman* can offer as a portrayal of a society and an era is a question we will attempt to answer, thanks also to a conversation we had with the author. The protagonist of her novels is situated in a specific place and time that may have provided her with a way of life and satisfied certain vital concerns. Consequently, these factors inevitably influence her learning process and maturation.

Key words: Aloma Rodríguez; *bildungsroman*; contemporary Spanish coming-of-age novel.



La novela de formación de una escritora *millennial*

Aloma Rodríguez nació en Zaragoza en 1983, en el seno de una familia de clase media, hija de un periodista y escritor y una médica¹. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza y ha trabajado como correctora de textos, traductora de francés, fotógrafa y profesora de “Estructuras narrativas” en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM). Además, colabora en periódicos y suplementos culturales como *El País*, *El Español*, *ABC Cultural* y la revista *Letras Libres*. Escribe una columna para el *Heraldo de Aragón* y es la editora del segundo cuadernillo del semanal *Ahora*, donde también publica sus propios textos.

Rodríguez cuenta que siempre tuvo interés por la escritura (Riaño, 2013: s.p.), sin embargo, solo comenzaría a escribir al marcharse de Erasmus a París, a la Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3): todos los días publicaba un *blog* que, en realidad, era un diario no íntimo, pero lo hacía “sin tener la pulsión consciente de querer ser escritora” (Fanjul, 2013: s.p.). Fueron su padre y su hermano quienes la convencieron de que ahí había material para una novela (Martín Rodrigo, 2016: s.p.). Así, Rodríguez publica *París tres* (2007), una novela de iniciación en forma de diario, cuya protagonista es una becaria que se va, como la autora, de Erasmus a París y hace teatro. Esta novela es la primera de una trilogía, a la que siguen *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013), que fue galardonada con el Premio de Narrativa de la Universidad de Zaragoza y con la mención Nuevo Talento Fnac de Literatura. La trilogía constituye lo que la propia autora denomina un “ciclo del aprendizaje” (Martín Rodrigo, 2016: s.p.):

Los tres libros son libros de aprendizaje [...] es un género en el que me siento cómoda y que más o menos conozco: siempre estoy aprendiendo. Me gusta hablar de los primeros trabajos y las primeras veces y también de lo que cuesta decidir cómo queremos ser. Una de las razones por las que escribo es para tratar de entender el mundo y a mí misma

¹ Su padre escribe bajo el nombre de Antón Castro, aunque su primer apellido es Rodríguez, el que Aloma ha escogido como propio. En cambio, su hermano Daniel Gascón, que también es escritor, optó por el apellido de la madre. Resulta muy llamativo que los tres utilicen a los otros dos como personajes en sus obras, creando así la trama de un pasado común reconstruido con voces y miradas distintas.



un poco mejor, también para contar la vida, y en la vida hay amor, sexo, alcohol y dudas. Sobre todo, lo último (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.).

Y añade: “casi todos mis libros pueden leerse como relatos de aprendizaje. Escribo de cosas que me obsesionan: la muerte de un amigo, el distanciamiento repentino de otra, el comienzo del amor. Eso me lleva a escribir en el fondo de lo que se ha escrito casi siempre: las relaciones humanas” (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.). *París Tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* abordan los vacilantes pasos de una futura escritora hacia los primeros años de su vida adulta, una escritora que en el fondo es la propia autora, por lo que sus protagonistas son de alguna manera el mismo personaje. Todas ellas, además, comparten una serie de temas y motivos recurrentes en el género del *bildungsroman*: el hilo narrativo conductor, que recoge la formación de la protagonista en el proceso de descubrirse a sí misma y el mundo circundante; los vínculos con los demás; el viaje; las relaciones amorosas; la vocación artística y la búsqueda de la integración en la sociedad. Por ese motivo, en este trabajo las analizaremos en conjunto al abordar todos estos elementos característicos de la novela de formación.

***París tres* (2007), *Jóvenes y guapos* (2010) y *Solo si te mueves* (2013): una trilogía de aprendizaje**

***Bildungsroman*, autobiografía y autoficción**

En ocasiones se ha confundido el *bildungsroman* con la autobiografía y, aunque no todas las novelas de formación son autobiográficas, sí es cierto que los géneros de la autobiografía y la autoficción a menudo narran procesos de aprendizaje. A diferencia de la autobiografía, en el *bildungsroman*, según exige el propio término, la narración se ciñe habitualmente a la adolescencia o primera juventud, para mostrar el proceso de desarrollo durante un determinado período de su vida, el que hizo que se convirtiera en lo que es (Férrandez Vázquez, 2002: 75-76). Sin embargo, por lo general, se acepta que no importa tanto la edad como que aparezca representado el proceso de formación (Moretti, 1999: 68), puesto que los conceptos de adolescencia y juventud corresponden a una



construcción social, histórica, cultural y relacional, que adquieren denotaciones y delimitaciones diferentes a través de las épocas (Dávila León, 2005)². De hecho, en la literatura europea de las últimas décadas, como en el caso de la trilogía de Rodríguez que empieza con una experiencia universitaria —el Erasmus en París—, la etapa formativa se alarga a veces hasta bien entrada la veintena. En una entrevista para la editorial Xordica, la autora añade que:

[la adolescencia] es el momento en que decides qué persona quieres ser. Creo que se ha mitificado demasiado la juventud como valor en sí mismo y eso ha generado cosas muy contradictorias: por un lado hay que ser joven para tener éxito y, al mismo tiempo, cada vez la juventud dura más. («Una entrevista», 2013: s.p.).

En cuanto a la autoficción, en palabras de Martín Huertas, “para ser autoficcional, es primordial que el relato se presente «inequívocamente» como ficción, de forma que [...] al igual que con la autobiografía, dependemos del pacto de lectura que el propio escritor establezca con el lector” (Martín Huertas, 2022: 61). Sin embargo, no es fácil delimitar en qué sentido lo es, puesto que en ocasiones se mantiene la identidad autor-narrador-protagonista que exigía el pacto autobiográfico de Lejeune (Lejeune, 1997, p. 234), mientras que en otras lo que se difumina es precisamente dicha identidad, atribuyéndose los sucesos narrados, que pueden ser ciertos o no, a un narrador-protagonista que no coincide con el autor. Lo fundamental parece ser la ambigüedad:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. (Musitano, 2016: s.p.)

² En su artículo “Adolescencia y juventud: De las nociones a los abordajes”, Óscar Dávila León establece las siguientes categorizaciones: “Convencionalmente se ha utilizado la franja etaria entre los 12 y 18 años para designar la adolescencia; y para la juventud, aproximadamente entre los 15 y 29 años de edad. Incluso para el caso de designar el período juvenil, en determinados contextos y por usos instrumentales asociados, éste se amplía hacia abajo y hacia arriba, pudiendo extenderse entre un rango máximo desde los 12 a los 35 años, como se aprecia en algunas formulaciones de políticas públicas dirigidos al sector juvenil” (2005: 90).



Las tres obras de Rodríguez contienen elementos autobiográficos, según afirma la autora, por una cuestión de comodidad y de seguridad: “lo que más conozco soy yo. Uso la primera persona como escudo y como observación, sin dejar ver lo que realmente soy o pienso” (Riaño, 2013: s.p.). Sin embargo, más que autobiografías, pertenecen al género de la autoficción: “hablo de cosas que conozco y de cosas que me han pasado a mí o a gente que conozco, pero hay mucha ficción. La literatura sirve para vivir las vidas que no has vivido y también para ordenar el mundo y tratar de entenderse a uno mismo y a los demás” (Riaño, 2013: s.p.). Así, la autora convierte sus relatos en “escrituras del yo” aparentemente sencillas y livianas, pero en las que los conflictos y los dramas están camuflados, de tal manera que sea el lector quien deba intuirlos³.

En noviembre de 2007, la joven autora zaragozana publica *París tres*. Esta primera novela es definida como una “crónica íntima” (Riaño, 2013: s.p.), compuesta por capítulos breves y en la que abundan las frases cortas y simples y los saltos temporales, características estilísticas que comparten *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves*. En esta novela, el lector conoce al personaje que más o menos se repetirá en las dos siguientes. Como afirma la propia autora en una entrevista a la Editorial Xordica, las tres protagonistas “tienen en común, de partida, dos cosas: son protagonistas y narradoras y se parecen bastante a mí. Además, no tienen nombre, porque no quería poner un nombre que no fuera el mío ni que se llamaran como yo” (“Una entrevista”, 2013: s.p.). La ausencia de nombre de la narradora y protagonista quizás obedezca a esa ambigüedad de la que habla Musitano (2016) y con la que le gusta jugar a su autora, un contar sin decir, un narrar sin acabar de concretar: en las tres novelas, la historia nunca está enteramente narrada, nunca se revela del todo, sino que se ofrece como se muestra la vida en la juventud, con los mismos huecos y la misma variedad de

³ Su padre se burla, cariñosamente, de la inclinación de Aloma y de su hermano por lo autobiográfico: “Siempre les digo: «Chicos, inventad cosas, que tengo ganas de leer un libro vuestro donde no reconozca a nadie». Me llama mucho la atención que mis hijos lo tengan tan claro. Yo rechazaba hablar de mí mismo hasta hace bien poco. Tanto Daniel como Aloma practican una literatura realista, porque les parece que es lo más difícil de contar de manera trascendente” (Riaño, 2013: s.p.).



perspectivas, llena de enigmas y sorpresas. En todo caso, la narradora-protagonista de *París tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* se parece mucho a la escritora en determinado momento de su vida: es una joven de veinte años (Rodríguez, 2010: 28; Rodríguez, 2013b: 157) que estudia Filología Hispánica en Zaragoza, está interesada en el teatro y en la fotografía (Rodríguez, 2007: 88), quiere ser actriz, es miembro de compañías teatrales *amateurs*, trabaja durante dos veranos en un parque temático de Teruel (Fernández-Caparrós, 2013: s.p.), tiene un novio que se llama Barreiros (apellido real del entonces novio y ahora marido de la autora) y se matricula en la Universidad París 3 gracias a una beca Erasmus: “seré una aspirante a actriz en una ciudad de cuatro millones de habitantes, una estudiante Erasmus que ha hecho mil kilómetros para estudiar literatura española en París” (Rodríguez, 2010: 10). Estos apuntes biográficos del personaje central muestran que las tres novelas coinciden, de manera casi completa, con las vivencias de la propia escritora y que, como hemos dicho, las tres se encuentran a caballo entre la novela de aprendizaje y la autoficción de hechos relativamente cercanos al tiempo de la escritura. El esfuerzo de la autora por mezclar ficción y realidad, y a la vez diferenciarlas, se extiende más allá de su literatura, a través de las redes sociales y los medios audiovisuales. Así, después de leer *Solo si te mueves*, el lector puede ver un vídeo⁴ grabado por la propia Rodríguez, en el que enseña fotos reales de su experiencia en Dinópolis junto con fragmentos de la novela en los que habla de unas fotos con sus compañeros que hizo como recuerdo, para demostrar que no coinciden.

Como ha afirmado reiteradamente la propia Rodríguez, las tres obras van relatando el proceso de formación de una misma protagonista, a la que pretende mostrar bajo prismas diferentes (las relaciones familiares, el trabajo, sus animaciones teatrales de aficionada [Garrido, 2013: s.p.]) y resulta interesante constatar que el orden de redacción y publicación de las tres obras es inverso a

⁴ El vídeo fue realizado por Aloma Rodríguez, con la colaboración de Lorena Hernández Tudela, Eduardo García Castro y Jonás Trueba. Recuperado de <https://vimeo.com/61108802#>



la cronología de los acontecimientos narrados. Es decir, *Solo si te mueves*, la última publicada, representa en realidad una precuela de *París 3*, como explica la propia autora:

Si tuviera que ponerlas en orden cronológico, *Solo si te mueves* sería la primera, después *París tres* y, por último, *Jóvenes y guapos* (menos el primer cuento, que iría en primer lugar). Los tres libros comparten una protagonista, que es también la narradora, y Barreiros, el personaje masculino, aparece en *París tres*. [...] Aunque son independientes, con esta novela tengo la sensación de cerrar un ciclo, tal vez el ciclo del aprendizaje. (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.)

Este detalle lo confirman también los agradecimientos finales de *Solo si te mueves*, en los que menciona a Sergio Algora, el cual impulsó casi involuntariamente la escritura de esta novela en la presentación de *París tres*, al decir que los lectores esperaban su “precuela, *Dinópolis cuatro*”, la cual, pese al cambio de título, viene a ser esta misma (2013b: 171).

El viaje y el arte

En su estudio sobre la estructura mítica del héroe en la literatura, Juan Villegas menciona ciertos elementos, o motivos, recurrentes. Para la primera etapa es necesario un abandono de la situación de partida, que en el caso de las novelas de Rodríguez es el abandono de la ciudad natal de la protagonista, lo que le abre nuevas posibilidades de descubrimiento y el desarrollo de nuevos criterios para entender el mundo. Según señala Villegas (1978), para hacerlo, el héroe necesita una llamada, es decir, un móvil que le empuje hacia esas nuevas experiencias, y, posteriormente, su aprendizaje se estructurará en etapas determinadas por ciertos ritos de paso. En las obras de Rodríguez, la “llamada” estaría representada por el Erasmus en París en la primera novela y por el trabajo de animadora y actriz en las otras dos. En cuanto a los “ritos de paso”, se trata aquí de pequeñas gestas mediante las cuales su identidad acaba perfilándose. En efecto, del análisis de las tres novelas de Aloma Rodríguez se desprende que no hay un instante primero en el que la protagonista se adentre en un nuevo sendero que la conducirá a la edad adulta, sino que ese tránsito se configura más bien a partir de una sucesión de pequeños e imperceptibles



cambios que van alejándola de ese espacio al que se denomina juventud. En sus novelas falta ese momento epifánico, típico de las novelas del despertar de autoría femenina (Lagos Pope, 1996: 46): a la protagonista le ocurren cosas “leves, cotidianas, pero que por acumulación funcionan como ese gran despertar. Son pequeñas gestas en apariencia nada heroicas”⁵ que van construyendo poco a poco el trayecto de su camino de formación.

Como ya señalamos, las tres novelas contienen numerosos elementos propios de la novela de aprendizaje, entre los cuales adquiere particular relevancia el recurrente motivo del viaje, que en el *bildungsroman* suele ser esencial para el desarrollo del joven o la joven protagonista (Baquero Goyanes, 1955: 33). La primera novela, *París tres*, apunta al viaje ya desde el título y comienza, de hecho, con la llegada a París:

Es mediodía y estoy en Porte Maillot. [...] Me pregunto si todo esto no será una locura y me estaré equivocando. A lo mejor tenían razón y es un error que él [mi novio] esté aquí. Empiezo a creer que hubiera sido más fácil renunciar al Erasmus y no venir a París. [...] Miro a Barreiros. Está cansado pero sonrío. Le digo que habría sido mejor ir en taxi. De mis dudas no digo nada (2007: 9).

Posteriormente, alquila un piso en el distrito XVIII, desde el que se ve Montmartre. A lo largo de la novela, la descripción de las calles parisinas acompaña a la protagonista en sus reflexiones y dudas acerca de la vida, así como en el proceso de aprender a estar lejos de casa, a vivir en pareja y a disfrutar de las aventuras que le ofrece la vida cotidiana. París ha sido siempre un escenario predilecto para pintores, escritores y cineastas, y ha condicionado la vida de quienes crecieron viendo cuadros impresionistas, leyendo las páginas de Flaubert y Hugo y admirando las películas de la *Nouvelle Vague*. De hecho, en la novela Rodríguez menciona a numerosos artistas franceses en general y obras ambientadas en París en particular: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, François Truffaut, el cantante Vincent Delerm, la película *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet, las novelas *Rayuela* de Julio Cortázar,

⁵ Anexo.



Dora Bruder de Patrick Modiano y *Viaje al fin de la noche* de Céline. Y, en algunos casos, asocia directamente sus vivencias a dichas obras: “Mi barrio no se parece al París de *Amélie* y huele a cocina de bar” (9); “Hemos quedado en el bar donde se rodó *Amélie*” (68); “A las dos de la mañana recorreremos la rue Ordener. Me acuerdo de *Dora Bruder*, la novela de Modiano que cuenta la investigación de la desaparición de una chica durante la ocupación nazi. Dora Bruder vivía en la Rue Ordener” (14). La referencia a Cortázar es más juguetona: “Como única guía de París llevo dos novelas y ninguna es *Rayuela*” (9).

Su segunda novela, *Jóvenes y guapos*, también comienza en una ciudad francesa, en este caso Grenoble, donde se aloja en casa de sus tíos (que en realidad viven en un pueblo situado a diez kilómetros de la ciudad, Saint-Égrève). Su estancia allí es una especie de aventura de crecimiento intelectual y profesional, ya que ha ido para ampliar su formación con el aprendizaje de un idioma extranjero y trabajar de niñera de su primo. Sin embargo, Grenoble es solo el primero de los numerosos lugares a los que viajará la protagonista. Los tíos organizan una excursión a Turín, pero se equivocan con la salida de la autopista y acaban en un pueblo cerca de Briançon. De regreso a España, la narradora habla de las diversas ciudades que visita para realizar actividades de animación junto con su compañía teatral —Portugaleta, Lisboa, Orense y Jaca— y, al final, narra un viaje familiar a A Coruña para asistir al entierro del abuelo paterno en una aldea cercana. La ruta de los espectáculos de animación infantil le sirve a la narradora para escapar de su vida cotidiana y olvidarse de sus responsabilidades: “Lo bueno de estar en Portugal era que, gracias a la diferencia horaria, siempre era más temprano de lo que parecía. Y eso me hacía creer que aún me quedaban horas para estudiar, me hacía creer que tenía tiempo por delante” (41).

En *Solo si te mueves*, en cambio, casi toda la novela transcurre en Dinópolis, donde pasa un verano trabajando, al igual que la autora, quien trabajó allí como actriz y coordinadora de espectáculos entre 2003 y 2004. Sin embargo, también esta estancia le sirve para escapar de las responsabilidades que siguen esperándola en Zaragoza (los exámenes de la universidad, el examen para



sacar el carné de conducir y la relación con Barreiros). No obstante, las tres obras presentan cierta circularidad, ya que, salvo al final de *Jóvenes y guapos*, la protagonista siempre vuelve a Zaragoza. Con eso parece demostrar que, en el fondo, es imposible escapar de la vida cotidiana y que los sucesivos viajes solo le sirven para crecer en su lugar de origen. Lo importante en la juventud, según sugiere el título de la tercera novela, es moverse, aunque solo sea para equivocarse y descubrir lo que no se quiere hacer. Como escribió Carmen Laforet en el cuento “Fuga primera”, “Fugarse de la vida propia es cosa de pura juventud” (2007: 38). La frase “solo si te mueves” es un verso de una canción del compositor Juanjo Javierre, *Tirano rex*, que forma parte del álbum *Tras las huellas de los dinosaurios: Canciones del espectáculo* [de Dinópolis] (2002)⁶. En efecto, la protagonista de las tres novelas es una joven que huye literalmente del encierro, del estudio, de los libros, de tal manera que los pasos formativos propios de todo *bildungsroman* tendrán lugar a cielo abierto, en medio de las calles de París, Lisboa, Jaca o Dinópolis. Según puede observarse, la mayor parte de los viajes tienen relación, no casualmente, teniendo en cuenta el importante papel del arte en las novelas de formación⁷, con sus actividades teatrales. Aparte de como animadora en Dinópolis, Rodríguez trabajó como actriz en compañías *amateurs* y, como ella misma ha señalado, siente debilidad por los actores porque son “frágiles y fuertes al mismo tiempo” (Fernández-Caparrós, 2013: s.p.). Sin embargo, al contrario que en otros *bildungsroman*, la creación artística no se limita a una búsqueda de la protagonista, sino que es parte intrínseca de la narración: la novela es un relato que se construye mientras la narradora va desarrollando sus dotes de interpretación teatral. Al igual que los viajes, el arte será para ella un medio para escapar de un mundo al que todavía

⁶ La propia autora lo explica así: “Félix Romeo ha estado en mi vida desde siempre, prácticamente. Su aliento, su ánimo y su generosidad me han marcado, también su exigencia consigo mismo. Su aportación concreta a esta novela fue el título: él me sugirió que utilizara algún verso de las canciones que cantábamos en los espectáculos de Dinópolis, que escribió Juanjo Javierre, de Los Mestizos, y elegimos «solo si te mueves»” (Rodríguez Gimeno, 2013: s.p.).

⁷ Fernández Vázquez habla de la «novela de artista» como posible sinónimo de la novela de formación (2002: 75-76).



no está preparada para enfrentarse, una vía de conocimiento y un modo de acercarse a la complejidad de la vida adulta. Además, el teatro será imprescindible para conocer a esos compañeros de viaje que le sirven como referentes en su evolución.

Las relaciones con los y las «iguales»

Aunque en las novelas de Rodríguez todo orbita alrededor de la protagonista, los demás personajes son fundamentales para su aprendizaje. En las tres novelas hay abundantes descripciones de, y diálogos con, diferentes personajes de diversas edades, aunque los adultos que aparecen tienen poco peso específico. Es cierto que, por su edad y condición, algunos pueden representar posibles modelos a ojos de la protagonista, que suele ser la más joven en todos los grupos (“Como siempre, era la más joven” [2010: 85]; “Soy la más joven del grupo, y creo que de Dinópolis, y me siento como un cachorro: todos me miman y me protegen. Me gusta esa sensación” [2013b: 122]), pero son ante todo espejos que funcionan a un mismo nivel adulto frente a una protagonista en formación. El largo desfile de personajes convierte a las tres novelas en novelas corales (Zapater, 2013: s.p.). En *París tres*, los personajes son los compañeros de la universidad, el dueño del piso de París, su familia (sus padres, sus hermanos y su tío) y Barreiros, su novio; en *Jóvenes y guapos*, los personajes que más espacio ocupan son los miembros de las pequeñas compañías teatrales con las que actúa, mientras que en *Solo si te mueves* son los compañeros y compañeras de trabajo en el parque temático. En el fondo, la narradora es más observadora que exhibicionista, y mira a los demás más que a sí misma. De hecho, gran parte de lo que el lector sabe de ella lo descubre a partir de la relación que mantiene con los demás, ya sea por oposición o por identificación, y, cuando relata las vidas de sus compañeros, a menudo recuerda o reflexiona sobre algún aspecto de la suya y lo añade resumiéndolo en una breve frase. Un ejemplo es la descripción de la historia de amor de su amigo Pedro en *Jóvenes y guapos*, que le permite dar algunos datos sobre su propia relación con su novio:



Silvia y él [Pedro] se habían conocido en el instituto [...] Eran amigos y a Silvia le gustaba Pedro; pero Pedro, según me contó, no se enteraba de nada. Así que fue ella la que se lanzó y desde entonces no se habían separado. Llevaban saliendo casi diez años y Pedro no se aburría. Me pareció bonito. Ahora vivían juntos, se iban de vacaciones a China, a África y a otros lugares exóticos. Mi novio y yo también vivíamos juntos (2010: 82).

Los diálogos que entabla con los demás personajes acerca de los problemas que cada uno experimenta en ese momento también le ayudan a reflexionar sobre su condición:

—Ahora quiero volver aquí —me dijo [Martín]—. No sé qué pinto allí. Está guay y eso, pero mis amigos están aquí. Lo que pasa es que el curro ahora está difícil.
—Seguro que sale algo —intenté animarle. No sabía por qué estaba dando consejos a Martín sobre qué hacer con su vida y diciéndole que encontraría trabajo. Yo llevaba unos meses intentando encontrar algo y pensando qué quería hacer de mi vida (2010: 96).

En el caso de Carlos, lo admira porque ha logrado llegar a la vida adulta eligiendo por sí mismo lo que quiere ser y hacer:

Carlos se había convertido en un vividor profesional y yo le admiraba. Trabajaba seis o siete meses al año haciendo bolos y el resto del año se dedicaba a viajar o a leer o a lo que fuera que hiciera. Había estado en muchas partes del mundo que a mí me hubiera gustado conocer: había pasado meses en Buenos Aires, en Londres, en Roma. [...] Pensé que Carlos tenía muy claro lo que quería: ser feliz. Y me dio mucha envidia. Sobre todo, porque yo no tenía ni idea de lo que iba a ser de mi vida (2010: 42).

La importancia de los personajes secundarios es resaltada metafóricamente al final de *París tres*, cuando su estancia en la capital francesa ha terminado y está a punto de volver a Zaragoza:

Barreiros está sentado al volante. Me pongo el cinturón. Le digo que si fuera una película, el coche no arrancaría y tendríamos que empujar. En el puente estaría Germán con el señor del teatro, Macarena, Paula del pepino, Capitán, Marie, el perro del teatro, Elodie, Sakho, Milan Kundera y Vincent Delerm (2007: 130-31).

Aquí nombra a todos los personajes que —bien fugazmente, bien a lo largo de toda la novela, o incluso solo platónicamente— la han acompañado durante su proceso de formación en París y ahora los imagina ofreciéndole otra ayuda más: empujando el coche para volver a su casa, con todo el equipaje de lo que ha aprendido durante esa experiencia.



Por su parte, en *Solo si te mueves*, los primeros personajes que aparecen son Ana y Luis, con quienes la protagonista comparte piso en Teruel y que también trabajan en Dinópolis. Entre los tres nace una amistad muy íntima, que empieza con la propuesta donjuanesca de Luis de desafiarse para ver quién tiene más relaciones sexuales durante el verano (2013b: 12). El personaje de Luis y el concurso que propone, que la protagonista define al principio como un “gilipollas” y “una gilipollez”, respectivamente, acabarán sirviéndole para tomar conciencia de su amor por su novio, Barreiros. Sin embargo, pese a la infinidad de relaciones que entabla, la sensación de distanciamiento respecto al mundo circundante propia de los protagonistas del *bildungsroman*, quienes se sienten diferentes al resto (Férrandez Vázquez, 2002: 75-76), se percibe también en las de Rodríguez:

María contó que se iba a Buenos Aires y Héctor le dijo que tenía que hacer un viaje hasta el Perito Moreno. Solo iba a estar allí unos tres meses. Pensé que yo en su lugar no saldría de Buenos Aires. Iría a librerías, a la Biblioteca Nacional y pasearía. Iría al teatro y al cine. Iría a comer ternera a restaurantes y a beber cerveza argentina. Pensé que no compartía casi nada con esa gente (2010: 75).

Este distanciamiento es perceptible sobre todo con personas mayores que ella, a las que retrata como ridículas, fracasadas e inmaduras:

Mi novio y yo nos miramos. No entendíamos nada. Los amigos de Sylvie se pasaron la noche despreciándonos solo porque éramos más jóvenes. Me sentía como si tuviera que pedir perdón por haber nacido en los ochenta, como si la edad se pudiera elegir. No tenían sentido del humor, se tomaban tan en serio a sí mismos que resultaban aburridísimos. Nos fuimos a otro bar.

—No tenemos la culpa de ser jóvenes y guapos —dijo mi novio (2010: 103).

Este sentimiento se halla más acentuado durante su estancia en Dinópolis, al reflexionar sobre la vida de los jóvenes a los que conoce, aislados en ese parque de atracciones y de todo interés por la coyuntura social y política:

Es el mundo en el que viven la mayoría de mis compañeros: se pasan la vida yendo de una prueba para una serie a otra para un anuncio. Siempre empezando, pienso, que es lo que le decía mi abuela a mi padre. Aquí, en Dinópolis, todo es más tranquilo. Tienen



trabajo, se lo pasan bien y tienen una casa y una nómina. Y hacen lo que les gusta. Aunque estoy cómoda entre ellos, a veces tengo la sensación de que somos trenes que llevan la misma dirección, pero van en sentido contrario, y que el rato que coincidiremos será solo la longitud del tren. Yo estoy en mi primer verano, para mí esto es casi un divertimento, un campamento. Para ellos es la vida real. Y me siento mezquina, como si les engañara, y a la vez aliviada (2013b: 125).

Las relaciones sexuales y amorosas

A lo largo de las tres novelas, empujada por sus deseos de independencia y libertad, la narradora mantiene relaciones con chicos que le atraen cuando se le presenta la ocasión. La autora trata el sexo con naturalidad, utilizando un lenguaje exento de pudor. Así, en *Jóvenes y guapos*, durante los últimos días de su estancia en Grenoble, la narradora mantiene una relación sexual con un chico alemán, Christopher, y lo cuenta así:

Christopher se levantó de la cama. Volvió con un condón en la mano.
—Si te duele, me avisas y paro —me dijo en su francés con acento alemán. Luego me besó. Asentí y le devolví el beso. Me di cuenta de que creía que me estaba desvirgando, pero no quise sacarle del error (2010: 23).

También con naturalidad relata los encuentros sexuales con su novio en *París tres*:

Nos sentamos en la parte de atrás del autobús. [...] Antes de darnos cuenta, nos estamos metiendo mano. Barreiros lleva un pantalón de chándal. No hay cremallera que bajar. Meto la mano por debajo del pantalón. Al principio opone resistencia, pero acaba cediendo. Yo tampoco entiendo mi afición al sexo en lugares públicos (2007: 8).

Aloma Rodríguez pertenece a una generación nacida en democracia, más libre que las anteriores en muchos aspectos, lo que le permite escribir sin ningún pudor. Es evidente que ni su cuerpo ni el sexo representan para ella un tabú. Es interesante constatar cómo transcurre el proceso de formación de una mujer que ha crecido en un ambiente familiar y social que no le ha impuesto las normas de conducta tradicionalmente consideradas como “femeninas”. Como explica la propia autora: “no he recibido una educación religiosa, ni hubo represión sexual en casa: mi madre es médico y vino al colegio a dar una charla de educación sexual en uno de los pueblos en que vivimos; un poco como en *Sex Education*,



pero en Teruel”⁸. Todo esto rompe con la novela de formación femenina que, desde su aparición, se basa en el enfrentamiento de la protagonista con la sociedad patriarcal (Bezhanova, 2009: s.p.). La represión que las mujeres sufren dentro de la sociedad se refleja necesariamente en un género literario que, tal como lo define Leasa Y. Lutes, “se compone principalmente del conflicto y el resultante compromiso entre la libertad del individuo y las restricciones comunitarias” (cit. en Abdala Mesa, 2003: 16), puesto que las mujeres siempre han tenido más dificultades para superar dichas restricciones. Las protagonistas del *bildungsroman* femenino configuran su propia subjetividad, y, al contrario que en el masculino, ese proceso “no es gradual, sino que se produce a través de momentos epifánicos, y no se limita a la etapa de la adolescencia” (Lagos Pope, 1996: 46). De hecho, suele concretarse en la toma de conciencia de las condiciones opresoras que las limitan, de ahí que se la haya designado también como “novela del despertar” (Vadillo Buenfil, 2012: 17). Biruté Ciplijauskaitė, por su parte, la denomina “novela de concienciación” (1988: 28), y considera que la narración en primera persona es la más adecuada para que con este género se pueda “expresar la problemática femenina con voz propia, frente a la retórica de la novela clásica” (1988: 32). En las novelas de Rodríguez el uso de la primera persona se convierte en una herramienta con la que vencer la vergüenza y la culpabilidad, pero en sus obras está ausente la represión patriarcal en sus formas más directas, y ello corrobora la afirmación de Rita Felski de que “the novels written by women writers in recent years suggest that the Bildungsroman may well be acquiring a new function as an articulation of women’s new sense of identity and increasing movement into public life” (1986: 137).

Uno de los elementos fundamentales del *bildungsroman* lo constituyen las relaciones amorosas fracasadas (Rodríguez Fontela, 1996: 38). Un buen ejemplo es la relación de la narradora con Ángel, un miembro de la compañía de teatro infantil por el cual siente atracción física desde el principio del viaje a Portugalete: “esperaba que, si Ángel venía a Portugalete, nos besaríamos en la

⁸ Anexo.



playa o nos quedaríamos solos por la noche, bebidos, en algún bar y me besaría repentinamente en el ascensor para acabar con la tensión sexual no resuelta en su habitación” (2013b: 30). No obstante, cuando ello tiene lugar, resulta muy distinto a lo esperado:

Ángel me besa y yo me siento obligada a corresponderle en el beso. Vamos a subir a casa y follaremos en mi habitación. Empiezo a pensar en la manera de echarlo cortésmente en cuanto todo acabe. (67).

En general, como ya señalamos, todas las experiencias que tiene a lo largo de las tres novelas con otros hombres, de las que su novio, Barreiros, nunca se entera, le ayudan a crecer, a reflexionar sobre su historia de amor y a tomar decisiones. Es evidente que Barreiros es el personaje secundario más importante y representa, además, el hilo conductor de las tres novelas. Como confiesa la propia autora: “Cuando me preguntan si Barreiros, el personaje masculino de *París tres*, es real, respondo parafraseando a [Flaubert](#): Barreiros *c’est moi*” (Rodríguez, 2013a: s.p.). Al igual que otros elementos de las novelas, el personaje es fruto de una mezcla entre ficción y autobiografía, y su papel, como afirma Rodríguez en la entrevista que nos concedió⁹,

cambia un poco a lo largo de los libros, ese personaje también evoluciona y crece. En *París tres* es como el cable a tierra: su escudo protector, lo que le mantiene con los pies en la tierra. En *Solo si te mueves* es un personaje que tiene que descubrir su personalidad frente al prejuicio que los demás tienen de él. Tiene ese punto canalla de los héroes. En *Jóvenes y guapos* creo que su presencia está más diluida¹⁰.

En *París tres*, la protagonista vive ya con su novio, quien, como hemos señalado, aparece en las primeras líneas de la novela, pues le preocupa su decisión de haberse ido a París con él: “Le pregunto a Barreiros por tercera vez si se arrepiente. Me coge de la cintura y nos besamos” (2007: 8). La relación parece, sin embargo, muy fluida, en la medida en que se sostienen el uno a la otra: “Estoy nerviosa y Barreiros tiene sed. Él me abraza y yo le doy agua” (23). Barreiros representa claramente el contrapunto de la narradora: mientras que

⁹ La conversación completa se encuentra en el Anexo del presente trabajo.

¹⁰ Anexo.



ella está confundida acerca de su vida y de su futuro, Barreiros parece tenerlo todo claro y siempre enfrenta las cosas con ligereza, incluso en momentos difíciles, como puede ser la estancia en un país desconocido, en el que se habla una lengua que ninguno de los dos conoce, o quedarse sin gasolina en las afueras de Albarracín:

Mira todas esas casas: parecen prefabricadas, como de estudio de película.

—Bueno, pero eso tampoco está mal, ¿no?

Una de las cosas que me gusta de Barreiros es su optimismo sincero: siempre ve el lado bueno de las cosas y lo hace sin ningún esfuerzo. Me da un poco de envidia. Evito una discusión en la que yo diría que los pueblos son horribles, que si la gente se va es por algo y que la bondad rural es un mito (2013b: 162).

Sin embargo, la protagonista parece no estar preparada para esta relación y, aunque más adelante señala que dura “desde hace algo más de un año” (53), todavía le cuesta verlo como su novio:

Pienso en Barreiros. Anoche dormí en su casa, con la excusa de llegar antes a la estación. Mis padres viven en un barrio residencial de las afueras de Zaragoza. Esta mañana hemos follado en la ducha y luego en la habitación. Aún me queda algo del cosquilleo postcoito. Pienso en cuánto tardaré en volver a ver a Barreiros, al que no me atrevo a llamar novio (10).

Según observa la propia autora, este rechazo al término “novio” se debe a un instinto de autoprotección:

como si al no llamarlo novio no fuera a enamorarse o algo así. Es una cosa un poco infantil. Y en el global, creo que puede verse como una especie de defensa de la pareja y de reivindicación del amor. Aquí se mezclan la realidad y la ficción, pero está la idea de que el amor es tóxico, que no hay que atarse, etc. En mis libros creo que lo que ella aprende es que a veces las cosas no son lo que nos han dicho que son, y que la verdadera libertad es dejarse llevar, aunque eso sea tener novio¹¹.

Pero es también un reflejo de la confusión general típica de la primera juventud, porque, pese a su aparente desapego, el hecho de estar separados le genera ansiedad:

¹¹ Anexo.



Consulto el móvil después de cada pase para ver si Barreiros me ha contestado. En realidad, hace poco más de veinte minutos que le envié el mensaje, y tampoco decía nada importante. Estará trabajando y no lo habrá visto. Eso es lo que sé racionalmente. Pero me dejo llevar a la espiral de por qué no ha respondido y si está pasando de mí y si yo quiero que pase de mí o que seamos novios (2013b: 41).

Así es como se da cuenta de que Barreiros es la persona con la que quiere estar y, al final, en una de sus últimas visitas a Dinópolis, acaba utilizando la palabra a la que tanto temía: “Nos despedimos en la puerta del parque. Nos besamos y miro a Barreiros ir hacia el coche. Espero a que se monte, arranque el coche y salga del aparcamiento en dirección a Zaragoza. Es verdad, no es tan malo tener novio” (112).

Las relaciones familiares

En el *bildungsroman*, la familia, para el joven o la joven protagonista, suele ocupar un lugar central, ya sea por su ausencia, por su obsesiva presencia o por un conflicto generacional. En el caso de las tres novelas de Rodríguez, los padres y los hermanos de la protagonista están siempre en el trasfondo de la historia, en un plano marginal pero por lo general no conflictivo. Esto se observa, por ejemplo, en la naturalidad con la que confiesa que, aunque se ha independizado y vive con su novio, no ha dejado la casa paterna por un sentimiento de rebeldía, sino que sigue otorgándole un papel importante en su vida: “me gusta que en mi agenda el teléfono de la casa de mis padres esté guardado como «hogar»” (2013b: 121). En *Solo si te mueves*, Jaime, uno de los compañeros de la protagonista en Dinópolis, al saber que quiere ser escritora, le advierte: “tú eres muy joven todavía [...]. Dale tiempo. En algún momento hay que matar al padre. Y si te llevas bien con tus padres, no te hagas escritora” (2013b: 106). Sin embargo, pese a tener unos padres “bastante majos” (106) y a su buena relación con ellos, sigue desarrollando sus aficiones artísticas, el teatro y la literatura. Al final de las tres novelas al lector no le es dado saber si llegará a ser actriz o escritora, y si el aviso de Jaime será profético o no. Lo que está claro, en cambio, es que, a un nivel autobiográfico, la familia de Rodríguez es un caso especial, tal como aparece tanto en sus obras como en las de su



padre, Antón Castro, y las de su hermano, Daniel Gascón¹². En efecto, la madre está presente en las tres novelas de Aloma, es ella quien la empuja a vencer sus miedos y aprovechar la ocasión de su primer trabajo, el de Dinópolis: “Mi madre me dijo que me vendría bien y que Teruel estaba aquí al lado. Le hice caso” (2013b: 9). Sin embargo, es en *Jóvenes y guapos* donde tiene un mayor protagonismo, ya que la madre la ayuda y la acompaña en algunas de las “primeras veces” que van a conformar su aprendizaje; por ejemplo, en algo tan banal como la preparación de su primera tortilla de patatas para sus amigos en Grenoble. Más adelante, cuando tiene que matricularse en la universidad y todavía no sabe qué carrera elegir, su madre la anima con: “Lo que te apetezca, tú puedes hacer lo que quieras” (2010: 19). Al final, quien la ayudará con esta decisión o, mejor dicho, se encargará de ella, será su hermano Gabi —el mayor de sus cuatro hermanos—, quien le elige Filología Hispánica (15) y, por consiguiente, su formación literaria. Su padre también representa una figura esencial en su vida, tanto así que, a la hora de tomar decisiones, él es su primer referente: “me pregunto por qué antes de hacer nada, pienso si él lo haría. [...] Si sabrá que lo que más miedo me da es decepcionarle” (2013b: 104-05). Aun así, en algunos momentos de las tres novelas se evidencia cierta lejanía de él, que no es solo geográfica, sino también de carácter e incomunicación. Como señala en *París tres*:

Es el cumpleaños de mi padre. Cumple cuarenta y seis y los lleva muy bien. Le mando un mensaje y me llama. Hablamos poco, como siempre. Va hacia casa. Me dice que no lleva tarta porque nadie la come. Me pregunta cuándo vuelvo. No me lo dice pero sé que tiene ganas de verme y me pongo contenta. Tampoco digo nada. En casa, el sobreentendido siempre ha funcionado bien (2007: 103).

Esta lejanía se va acortando conforme la protagonista desarrolla su aprendizaje, como vemos en *Jóvenes y guapos*, que es, según señalamos, la última por orden cronológico y, por tanto, la que representa el final del proceso

¹² Daniel Gascón —también galardonado con el Premio Nuevo Talento Fnac— incluye a Aloma como personaje en *Entresuelo*, un retrato íntimo familiar en el que desempeña un papel fundamental la madre, la única de la familia que no es escritora, pero que, en palabras de Aloma, “es el gran personaje literario que compartimos los tres” (Zapater, 2013: s.p.).



de formación de la protagonista. En el último capítulo, titulado “Delfines”, cuando viajan a un pueblo cerca de A Coruña para asistir al entierro del abuelo paterno, el padre les cuenta a sus cinco hijos que en las playas gallegas solía mirar a los delfines. Ninguno se lo toma en serio, hasta que, en las líneas que cierran la novela, es la propia narradora quien corrobora la veracidad del relato de su padre:

Un rato después mis padres se tumbaron y dejaron que el sol de invierno les calentara. Mi hermano miraba los mensajes en su móvil. Entonces vi algo a lo lejos, mar adentro, algo que se movía. Eran delfines.
—¿Has visto eso? —le pregunté a Guillermo, pero no me hizo caso.
Desperté a mi padre.
—Papá, son delfines —le dije.
—Ya lo sé —respondió y volvió a tumbarse.
El pescador ya se había ido y la marea estaba a punto de subir. Me quedé mirando a los delfines saltando a lo lejos. Nadie más estaba mirando (2010: 120).

Con ello, simboliza que la narradora es ahora adulta y está más cerca del punto de vista de su padre que, por ejemplo, su hermano Guillermo, que tiene diecisiete años. La propia autora confirma ese doble acercamiento —a la figura paterna y a la edad adulta— al afirmar, respecto a este último capítulo, que ver “la vulnerabilidad de tus padres te hace darte cuenta de la tuya propia, y de que los adultos también sufren, lloran, etc. [...E]n la protagonista funciona un poco como si se diera cuenta de que ella es también adulta ya”¹³.

La trilogía se cierra, en el último capítulo de *Jóvenes y guapos*, con la espera de un atardecer en la playa, el cual puede corresponder con el final de la juventud y el inicio de una vida nueva, la vida adulta, muy distinta a ese deambular que ha caracterizado a la protagonista en su camino formativo.

¹³ Anexo.



Conclusiones

El eje conductor de nuestro estudio ha sido el análisis de una modalidad novelística cuyo origen se sitúa en la Alemania del siglo XVIII, el *bildungsroman*, a través de tres obras de Aloma Rodríguez. Resulta curioso —y fascinante— que la literatura española reciente muestre una voluntad estética de retorno a un género canónico que es tal vez el que indaga más a fondo en la comprensión del sujeto, su identidad y su integración en la sociedad. Sin embargo, como hemos visto, *París tres*, *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves* plantean rupturas importantes con respecto a la estructura tradicional del *bildungsroman* clásico. Una de estas, es la edad de la protagonista: aunque tradicionalmente la novela de formación debía estar protagonizada por un/a adolescente, en la trilogía de Rodríguez este requisito no se cumple, puesto que la protagonista está ya en la veintena y encarna así una “*late adolescence*”: a pesar de su edad, para ella la búsqueda individual acaba de empezar.

Dos de los elementos más importantes del *bildungsroman*, el viaje y la vocación artística, se expresan de manera muy evidente en las novelas de Rodríguez, cuyo origen debe buscarse en las trayectorias vitales de la propia autora. Rodríguez comparte con la protagonista de su trilogía de aprendizaje la inclinación por la fotografía y, de manera especial, por el teatro: quiere ser actriz y esto es lo que la empuja a emprender un camino iniciático hacia la edad adulta. En contraste con el modelo canónico, en el que el viaje suele representar un tránsito desde la periferia hasta la gran ciudad —lugar en el que el protagonista termina su proceso de aprendizaje y se reconcilia con la sociedad—, el personaje de Rodríguez realiza el camino inverso: parte de Zaragoza para llegar a lugares periféricos, los cuales le permitirán escapar de su vida cotidiana y revolucionar su existencia. Sin embargo, las novelas tienen una estructura circular, ya que la protagonista, al acabar sus viajes, vuelve a su lugar de origen.

Entre los factores que tienen mayor repercusión en el desarrollo de los protagonistas de la novela de formación, se encuentra el vínculo con sus padres. En el caso de Rodríguez, la familia constituye un caso especial tanto en su vida como en sus novelas. La relación intergeneracional es fundamental en sus



obras, aunque aparezca en un plano marginal con respecto a la historia principal: lejos de casa, la figura de los progenitores no tiene especial relevancia en el proceso de crecimiento de la protagonista, pese a mantener con ellos una relación no conflictiva. La joven abandona la casa paterna para viajar a Francia, a Portugal o a Teruel, pero sigue considerándola como su verdadero hogar. Aun así, no deja de traslucirse cierta lejanía entre la protagonista y su padre, una distancia geográfica y comunicativa que se reduce al final de su camino de formación, y será la prueba inequívoca de la efectiva maduración de la joven narradora.

Curiosamente, en las novelas de Rodríguez no aparecen mentoras ni mentores propiamente dichos: aunque las protagonistas aprenden algo de las amistades y colegas que pasan (fugazmente) por su vida, no aparece ninguna persona adulta que les sirva como modelo. Más bien al contrario: la mayoría de sus amistades mayores les parecen un tanto ridículas. En esto, las novelas de Rodríguez se acercan al *bildungsroman* canónico, en el que, durante su camino de formación, el personaje principal persigue alejarse de la homogeneización y llevar a cabo un proceso de individuación. Este marcado anhelo de singularidad es particularmente relevante en las novelas analizadas, que presentan un desfile de personajes con una doble función: son necesarios para que la protagonista profundice en su autoconocimiento, así como para evidenciar su alejamiento con respecto a sus coetáneos. Con algunos de ellos, la narradora comparte la incertidumbre y la búsqueda individual, pero, al mismo tiempo, reconoce las diferencias que la distancia de ellos, y que los hacen parecer ridículos y fracasados.

Otro componente fundamental del género de la novela de formación son las aventuras amorosas: el protagonista vive diferentes experiencias sentimentales muy significativas para su evolución. Por ejemplo, en *Solo si te mueves*, la narradora revela al lector su incertidumbre ante su relación amorosa con Barreiros y, tanto en esta novela como en *Jóvenes y guapos*, en varias ocasiones mantiene o está a punto de mantener relaciones sexuales con otros hombres. En efecto, los discursos relativos al sexo y a la reapropiación y



reivindicación del cuerpo femenino están ausentes en las novelas de Aloma Rodríguez. La trilogía de la autora zaragozana, que se desarrolla en la segunda década del nuevo milenio, propone una visión de la sexualidad femenina y de la sociedad más libre. Las narradoras de las obras de Rodríguez viven con extrema naturalidad sus relaciones con el sexo opuesto, liberadas de las represiones del pudor o de la culpabilidad, y su proceso de formación se desarrolla en un ambiente libre de las normas de conducta femenina tradicionalmente aceptadas. Aunque las novelas analizadas muestran algunas de las dificultades, laborales y de vivienda, de la juventud actual, son obras de una autora que pertenece a una generación que creció bajo la impresión de que la igualdad de género estaba ya conseguida. Posiblemente por ello mismo, en sus novelas falta el momento epifánico, típico del *bildungsroman* femenino, a partir del cual empieza el proceso de maduración de las protagonistas. Las narradoras de su trilogía de aprendizaje viven numerosos, pero pequeños, momentos de concienciación, que van alejándolas poco a poco del espacio de la juventud y perfilando su identidad. Las novelas de Rodríguez son obras llenas de un humor descarado, que transmiten una extraña ternura y retratan la alegría que produce descubrir el mundo. Sus textos están llenos de naturalidad y sencillez y ponen el foco en la cotidianidad. El suyo es un realismo limpio en el fondo y en las formas que presenta, en primera persona, de modo testimonial y conciso, las vicisitudes de una joven en busca de sí misma. Eso es de lo que trata la juventud: de viajar sin mapa, sobrevivir a las desilusiones y los desengaños y no perder la ilusión.

BIBLIOGRAFÍA

- ABDALA MESA, Yohanna (2003). «Leasa Y. Lutes, Allende, Buitrago, Luiselli: Aproximaciones teóricas al concepto del “Bildungsroman” femenino». *Caravelle*, 81, pp. 356-59.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1955). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Castalia.
- BEZHANOVA, Olga (2009). “La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boulosa y Grandes”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 41, 1-26. Disponible en



- <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2023].
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- DÁVILA LEÓN, Óscar (2005). «Adolescencia y juventud: De las nociones a los abordajes». *Última Década*, 21, pp. 83-104. Disponible en <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362004000200004> [Fecha de consulta: 13 de octubre de 2023].
- FANJUL, Sergio C. (2013). “De fiesta libresca”. *El País*, 15 de noviembre. Disponible en <https://elpais.com/ccaa/2013/11/14/madrid/1384468786_849720.html> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2023].
- FELSKI, Rita (1986). “The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?”. *Southern Review*, 19(2), 131-148.
- FERNÁNDEZ-CAPARRÓS, Marta (2013). “Escribir un relato es como correr los cien metros lisos: Una mala salida puede arruinarlo todo”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 7 de junio. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/06/07/escribir-un-relato-es-como-correr-los-cien-metros-lisos-una-mala-salida-puede-arruinarlo-todo/>> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2023]
- GARRIDO, Benito (2013). “Entrevista a Aloma Rodríguez, autora de *Solo si te mueves*”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 22 de mayo. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/05/22/entrevista-a-aloma-rodriguez-autora-de-solo-si-te-mueves/>> [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2023]
- LAFORET, Carmen (2007). “Fuga primera”. En Carmen Laforet, *Carta a Don Juan: Cuentos completos* (pp. 27-30). Palencia: Menoscuarto.
- LAGOS POPE, María Inés (1996). En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- LEJEUNE, Philippe (1997). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- MARTÍN HUERTAS, Concepción (2022). *Identidad, memoria y crisis: Nuevos paradigmas autobiográficos en la literatura española actual*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid - Université de Rennes 2.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2016). “Aloma Rodríguez: «No pienso escribir como algo a que dedicarme, lo hago»”. *ABC*, 24 de mayo. Disponible en <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-aloma-rodriguez-no-pienso-escribir-como-algo-dedicarme-hago-201605240156_noticia.html> [Fecha de consulta: 3 de septiembre de 2023]
- MORETTI, Franco (1999). *Il romanzo di formazione*. Turín: Einaudi.
- MUSITANO, Julia (2016). “La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria*, 52. Disponible en <https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006> [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2023]



- RIAÑO, Peio H. (2013). “Los Rodríguez, una familia sin secretos familiares”. *El Confidencial*, 19 de noviembre. Disponible en <https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-11-19/los-rodriguez-una-familia-sin-secretos-familiares_55969/> [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2023]
- RODRÍGUEZ, Aloma (2007). *París tres*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ, Aloma (2010). *Jóvenes y guapos*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ, Aloma (2013a). “La novela de tu vida: Aloma Rodríguez”. *Culturamas: La Revista de Información Cultural en Internet*, 21 de diciembre. Disponible en <<https://www.culturamas.es/2013/12/21/la-novela-de-tu-vida-aloma-rodriguez/>> [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2023]
- RODRÍGUEZ, Aloma (2013b). *Solo si te mueves*. Zaragoza: Xordica Editorial.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María (1996). La novela de autoformación: Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica. Oviedo y Kassel: Reichenberg.
- RODRÍGUEZ GIMENO, Rafa (2013). “Sexo, dinosaurios y mucho humor”. *Verlanga*, s.f. Disponible en <<https://verlanga.com/letras/sexo-dinosaurios-y-mucho-humor/>> [Fecha de consulta: 21 de octubre de 2023]
- “Una entrevista a Aloma Rodríguez” (2013). *Xordica Editorial*, 25 de febrero. Disponible en <<https://xordicaeditorial.wordpress.com/2013/02/25/una-entrevista-a-aloma-rodriguez/>> [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2023]
- VILLEGAS, Juan (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- ZAPATER, Pedro (2013). “Aloma Rodríguez: «Hay que moverse aunque sea para equivocarse»”. *Heraldo*, 13 de marzo. Disponible en <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2013/03/14/aloma-rodriguez-hay-que-moverse-aunque-sea-para-equivocarse-226231-1361024.html>> [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2023]

Diablotexto

Digital



Precariedad, espacios urbanos y enfermedad: los efectos de la crisis económica de 2008 en *La trabajadora* de Elvira Navarro

Precarity, urban spaces and illness: 2008 economic crisis effects in *La trabajadora* by Elvira Navarro

**ABRAHAM PRADES MENGIBAR
GEORGETOWN COLLEGE**

abraham_prades@georgetowncollege.edu
<https://orcid.org/0000-0003-2019-0529>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 15 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 34-58
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.27738>
ISSN: 2530-2337



Resumen: *La trabajadora* de Elvira Navarro presenta los efectos que la crisis económica de 2008 tiene en la sociedad española, especialmente en las mujeres. En este artículo defiendo que los personajes de la novela pertenecen a una nueva clase social a la que algunos teóricos denominan el precariado. Asimismo, como sujetos biopolíticos y como parte de una sociedad de rendimiento, sufren en sus propias carnes las consecuencias de las prácticas neoliberales: la gentrificación de la ciudad y la creación de sujetos enfermos ante un futuro laboral incierto. Debido a esto, los personajes femeninos acaban sucumbiendo al sistema neoliberal, perpetuando así su vida precaria.

Palabras clave: precariado, crisis económica, espacios urbanos, enfermedad, sociedad de rendimiento

Abstract: Elvira Navarro's *La trabajadora* presents the effects of the 2008 economic crisis on Spanish society, especially women. In this article, I argue that the characters in the novel belong to a new social class that some theorists call the precariat. Likewise, as biopolitical subjects and part of a performance society, they suffer firsthand the consequences of neoliberal practices: the gentrification of the city and the creation of sick subjects faced with an uncertain work future. Because of this, the female characters succumb to the neoliberal system, thus perpetuating their precarious lives.

Key words: precariat, economic crisis, urban spaces, illness, performance society



Año 2008, explosión de la burbuja inmobiliaria, la crisis comienza a expandirse por todos los países del mundo y España es uno de ellos¹. Con la entrada en una época de recesión, los partidos que se suceden en el Gobierno, PSOE (que gobernaba desde 2004) y PP (que gobierna de 2011 a 2018), parecen no presentar unas soluciones viables para acabar con la crisis, sino que planean drásticos recortes que afectarán a la población². Como ha mostrado Manuel Castells en *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*, la crisis en España afecta a los ámbitos económicos, institucionales, políticos, sociales y territoriales. En el ámbito económico, en 2008 además de producirse el colapso de la burbuja inmobiliaria, la deuda exterior asciende al 400% del PIB (Producto Interior Bruto) y la Agencia Tributaria señala que se han defraudado 42.000 millones de euros en impago de impuestos. Se entiende por burbuja inmobiliaria el fenómeno por el cual se incrementan de forma exagerada el precio de los bienes inmuebles y la facilitación de créditos monetarios para adquirir dichos bienes. Mientras esto ocurre, el Estado inyecta dinero público a los bancos para rescatarlos y así, en teoría, salvar la economía española. El 9 de junio de 2012, el entonces ministro de Economía Luis de Guindos, anuncia un rescate de 100.000 millones de euros por parte de la Unión Europea para sanear el sistema financiero español. Sin embargo, la población sigue sufriendo los efectos de la crisis. Desde el comienzo de la crisis se produce un desgaste del bipartidismo que hace que surjan nuevos partidos políticos, como es el caso de Podemos en 2014. En el ámbito social el desempleo es la mayor preocupación de la sociedad española llegando a un 25% en el año 2012, aunque también cabe destacar el descontento que provocan el sistema y la ley

¹ En el año 2006 se produce en Estados Unidos el colapso de la burbuja inmobiliaria debido a la crisis de las hipotecas *subprime* o hipotecas basura. Cabe destacar la quiebra del gigante financiero Lehman Brothers, la cual marca el inicio de la crisis a escala mundial.

² Araceli Mateos y Alberto Penadés señalan que algunos de los recortes más significativos fueron la reforma del mercado laboral, que abarataba el despido, y la subida del impuesto sobre el valor añadido al 21%. A estos también se les añaden la supresión de la paga de Navidad a los funcionarios públicos, el retraso de la edad de jubilación a los 67 años, el copago sanitario y la retirada de la tarjeta sanitaria a los inmigrantes indocumentados. Por último, también mencionan el recorte en las inversiones en infraestructuras, la ley de reforma de las tasas judiciales y recortes en el presupuesto para becas e investigación (2013: 166-167).



educativos de 2013, conocida como *Ley Wert*³. Además, desde el inicio de la crisis, el número de españoles residentes en el extranjero crece un 5,5%, siendo muchos de ellos jóvenes de entre 15 y 29 años, llegando en 2012 a la cifra de 302.623. La sanidad también se ve afectada por la crisis: en el 2012 se produce la privatización de centros hospitalarios y a partir del 1 de septiembre de 2012 los inmigrantes con situación irregular en España dejan de tener derecho a la atención sanitaria. A partir de 2008, algunos escritores parecen necesitar dar voz a esas historias y abordar lo ideológico en sus novelas; quieren que sus novelas ejerzan una narrativa pedagógica que ayude a sus lectores a pensar de forma crítica sobre la precarización de la vida de los personajes, se sientan identificados con ellos y apliquen en su día a día las conclusiones que obtengan de sus propias reflexiones.

La prolífica producción literaria sobre la crisis económica ha abordado temas recurrentes, como la precariedad laboral, las consecuencias de la crisis, la necesidad de unidad popular para hacer frente a las élites, la corrupción y la burbuja inmobiliaria, y las muertes a causa del sistema⁴. Hay que destacar que muchos de los personajes que aparecen en estas obras pertenecen a una nueva clase social en formación que diversos académicos como Guy Standing, Alex Foti, Jon-Arild Johannessen, Matthew Johnson, Bill Jordan y Ben Trott, entre otros, denominan el precariado. Esta clase social se caracteriza por estar sobrecualificada para los trabajos que realiza y además sufre de ansiedad ante su situación laboral. Una de estas novelas es *La trabajadora* de Elvira Navarro,

³ Conocida como Ley Wert, se trata de la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa).

⁴ De las novelas que tratan sobre la crisis económica cabe destacar las siguientes: en 2011, Isaac Rosa publica *La mano invisible*, que aborda el tema laboral y el deterioro que sufren los trabajadores, y en 2013 *La habitación oscura*, que aborda el tema de una generación que llega a edad adulta y se siente estafada a causa de la precariedad económica. En 2013 Rafael Chirbes presenta *En la orilla*, sobre cómo la crisis obliga a las personas a cerrar sus negocios. Javier López publica *Yo precario* (2013), sobre las experiencias laborales y la precariedad de un trabajador. *A pleno sol* (2013), de Alejandro Pedregosa, presenta una novela que gira en torno al movimiento del 15M y la investigación del asesinato de una indignada. En 2014, Recaredo Veredas publica *Deudas vencidas*, sobre la fragilidad material y moral de las personas en la sociedad presente. Del mismo año es *Memorial del engaño* de Jorge Volpi, que aborda el tema de la defraudación y los tejemanejes de Wall Street durante la llamada burbuja inmobiliaria.



publicada en 2014, en la que la autora nos presenta al personaje principal, Elisa, que se ve envuelta en una crisis personal debido a su condición laboral precaria. En las novelas de esta escritora es recurrente encontrar personajes femeninos que sufren algún tipo de crisis existencial. Este es el caso de *La ciudad en invierno* (2007) y *La ciudad feliz* (2009), obras en las que vemos el tema de la infancia, mientras que en *El invierno y la ciudad* (2012) aparece el tema de la adolescencia. Todas estas novelas muestran cómo van creciendo los personajes y los problemas a los que deben hacer frente. Sin embargo, en sus últimas dos novelas, *La trabajadora* y *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016), Navarro nos adentra en las vidas precarias de dos mujeres que se ven afectadas por la crisis económica. En el caso de *La trabajadora*, Navarro presenta los efectos que la crisis tiene en los diferentes personajes de la novela, especialmente en los femeninos, como Elisa, Susana y Carmentxu.

En este texto profundizo en la importancia que tiene la ciudad, puesto que Elisa debe mudarse a un barrio periférico, las formas de resistencia vecinal, frente a la pasividad de Elisa, y los sujetos enfermos que producen las prácticas neoliberales y los efectos de la crisis económica en relación con su situación laboral y clase social. La precariedad laboral ocasionada por los efectos de las prácticas laborales basadas en el mercado neoliberal produce la deshumanización del individuo y puede acarrear consigo la muerte: una muerte física literal, producida por la extenuación laboral o por suicidio, o una muerte silenciosa, metafórica mental, que poco a poco va despojando a la persona de su identidad y su relación con el mundo, como ocurre con la protagonista de la novela. Para Byung-Chul Han la depresión es un elemento clave de la sociedad actual, en la que hemos pasado de la sociedad disciplinaria que analizaba Foucault a una sociedad de rendimiento. La depresión pues puede ser entendida a modo de metáfora de una muerte mental causa en gran parte por una cierta autoexplotación por parte del individuo. Como menciona Han “el hombre depresivo es aquel *animal laborans* que se explota a sí mismo, a saber: voluntariamente, sin coacción extrema. Él es, al mismo tiempo, verdugo y víctima” (2022: 29). Así pues, definiendo que en la novela se produce una



bildungsroman invertida, es decir, ante la situación en la que se encuentran los personajes, no se produce ningún tipo de evolución o crecimiento, sino todo lo contrario. A esto hay que añadir que las prácticas neoliberales fomentan la individualidad y la ley del más fuerte, anulando cualquier tipo de colectividad o solidaridad y por ello no hay espacio para el crecimiento. Como menciona Magda Potok, los personajes de la novela se ven dominados por los sentimientos del desaliento y el miedo, lo cual conlleva a que “cualquier gesto de rebeldía o de solidaridad se [desvanezca] aquí tras la quiebra mental y afectiva que experimentan las protagonistas” (2022: 60). A pesar de esto, la única manera de poder hacer frente a estas prácticas es gracias a acciones vecinales que, como señala Michael Janoschka, representan un tipo de ciudadanía activa que “se basa entonces en la necesidad de crear o generar espacios sociales donde es posible reclamar la posibilidad de participación y de cuestionar los paradigmas hegemónicos” (2011: 129).

Hay que resaltar también la división que hace Navarro de la novela. La primera parte parece como un cuento que nos narra la historia de Susana, la compañera de piso de Elisa, que vive una situación vulnerable parecida a la de la protagonista. La segunda parte consta de la novela en sí y, por último, el apartado “Pesquisas” que está dramatizado y en el que se nos presentan las conclusiones a las que llega Elisa sobre su situación precarizada. Es clave que la protagonista de la novela sea una mujer ya que como menciona Guy Standing, “las mujeres han ocupado una parte desproporcionada de los empleos precarios, siendo mucho más probables para ellas los contratos de corta duración o incluso la ausencia de contrato” (2013: 107 y ss.).

Prácticas neoliberales en la ciudad

Si prestamos atención al título de las primeras novelas de Navarro, podemos ver que, al igual que en *La trabajadora*, aparece el tema de la ciudad. En el caso de esta novela, las crisis personales que sufren los personajes están fomentadas por la desolación exterior de la ciudad donde viven. Las prácticas neoliberales



no solo afectan a la sociedad como conjunto de individuos, sino también a las ciudades, lo que se ve reflejado en los diferentes lugares que visita Elisa como son las áreas comerciales, construcciones inacabadas y edificios derruidos. Se produce pues una dicotomía entre lugares de consumo y lugares apartados del ritmo frenético de la ciudad. Las consecuencias de estas prácticas son claras y es que, como defiende Martínez Rubio, el neoliberalismo en su búsqueda de “preservar la salud del sistema y reforzar la lógica de las sociedades posindustriales incrementando niveles de consumo y de facturación, genera sujetos enfermos” (2016: 301). En la ciudad de Madrid, al igual que otras muchas ciudades del territorio nacional, se muestran los excesos del neoliberalismo y en ella se pueden observar zonas en constante remodelación, el malgasto de dinero y la gentrificación de las zonas urbanas. Mariana Ruiz Flores hace referencia al estudio de Eva García Pérez sobre la gentrificación, en el que explica que

las dinámicas urbanas han tirado del conjunto de la metrópolis madrileña produciendo dos tipos de movimientos de recomposición: de revalorización o relegación”. Mientras el centro urbano recibía el aterrizaje de la economía global y el aumento del turismo, las futuras clases medias se desplazaron a los nuevos paisajes residenciales en los suburbios, quedando los antiguos barrios obreros cada vez más deprimidos (García Pérez cit. en Ruiz Flores, 2022: 59).

Esto es justo lo que le ocurre a Elisa, que se ve obligada a marcharse de su piso en el centro de Madrid para acabar en una zona periférica en la que tiene que compartir piso con Susana, una mujer mayor que ella que acaba de volver del extranjero. Esta situación se produce ya que Elisa, correctora en una editorial, se ve envuelta en una situación de precariedad laboral que le afecta de tal manera que le hace sufrir ataques de ansiedad y tomar medicamentos para poder tranquilizarse.

La novela comienza con un breve relato narrado por Susana, la compañera de piso de Elisa, en el que cuenta sus vivencias. A través de este relato, se realiza un paralelismo entre la inestabilidad de Susana en los años 80 y la de ésta con Elisa en el presente. Susana describe cómo vivía en el centro de Madrid, en una buhardilla en la Plaza Mayor a la que llama cuchitril, en la que la cocina y la ducha estaban a la vista. A pesar de vivir en una buhardilla, Susana



no tiene nada que hacer, ya que no tiene trabajo, y es que vive con el dinero que recibe de una herencia familiar. Podemos entender su despreocupación hacia la situación que la rodea, ya que mientras pueda pagar las facturas, no tiene que preocuparse por cambiar su situación, al igual que, como veremos, le ocurre a Elisa. Susana puede verse representada por ese sujeto político de clase media que "fue conformado y se conformó con la democracia que le ofrecieron porque, además, le ofrecieron otras cosas" (Germán Labrador cit. en García, 2016: 37), y es este conformismo del que Susana no quiere y no tiene ninguna prisa por salir. El que Susana viva en una buhardilla en el centro de Madrid es simbólico puesto que, años más tarde, Elisa debe abandonar su vivienda en el centro. Se produce pues, siguiendo las palabras de David Harvey, "la creación de nuevas geografías urbanas bajo el capitalismo [lo que] supone inevitablemente desplazamiento y desposesión, como horrorosa imagen espectacular de la absorción de capital excedente mediante el desarrollo urbano" (2013: 39). Esto es debido a que las políticas neoliberales y la gentrificación de las ciudades obligan a los ciudadanos de menores rentas a mudarse a la periferia, al no poder hacer frente bien a las hipotecas o al alto precio de los alquileres como es el caso de Elisa, siendo este desplazamiento una de las causas que genera sujetos enfermos.

Al principio, Elisa evita el tener que alquilar su habitación ya que no quiere que un nuevo inquilino le "interrumpiera este divagar de mí misma a mí misma, los paseos perpetuos de una habitación a otra, el territorio insoportable y limitado que iba a de la entrada al salón y del salón a mi cuarto, a la cocina, al baño" (Navarro, 2014: 51). Siguiendo la teoría de Guy Standing, la persona precarizada experimenta aversión, anomia, ansiedad y alienación. En el caso de Elisa, esta sufre de aversión debido a que "brota de la frustración generada por el bloqueo manifiesto de las posibilidades de llevar una vida fecunda y de la sensación de privación" (2013: 44). La respuesta que tiene Elisa ante la precariedad tanto personal como profesional a la tiene que hacer frente, es la de no querer abandonar su casa, lo cual entiendo como un síntoma de aquellas personas que sufren una crisis interior. Será Susana quien la obligue a salir de allí, ya que ella



piensa que Susana casi nunca está en casa porque está buscando trabajo o porque está haciendo algo que rompe con esa comodidad de Elisa de quedarse en casa encerrada. Es pues, en la calle, donde durante un paseo, Elisa tuvo "una suerte de pálpito, un presentimiento desbocado, un desbarajuste absoluto de mi sistema nervioso" (Navarro, 2014: 83), al darse cuenta de la cantidad de negocios clausurados en la Plaza de Aluche, que distan mucho de la imagen que Elisa tenía de este centro comercial, donde parecía que el dinero fluía sin parar en unas tiendas llenas que mostraban en los escaparates carteles anunciando las rebajas de enero. A pesar de la situación inestable y de crisis que afecta a la sociedad en estos centros comerciales, siempre se puede encontrar una "marea que recorre incansable las franquicias de un centro comercial en rebajas, signos indiscutibles tanto del declive del comercio tradicional como del avance de las grandes cadenas y multinacionales en una espiral de consumo" (Martínez Rubio, 2016: 298), todo ello debido a la gentrificación de las urbes. Para Elisa el panorama de ver los comercios cerrados frente al consumo de los grandes centros comerciales y "la precariedad tan eficaz con la que se multiplicaban unas cuantas formas, como las amebas y otros organismos cuando un rayo fecundó los océanos, hacía que la vista borrara la vida, y todo funcionaba como un revés de ese origen, pues la tierra se reseca" (Navarro, 2014: 78). Es decir, la protagonista es consciente de que la soledad no solo afecta los edificios, sino también a la sociedad, y es por esto por lo que empieza a sentirse mal y se pregunta si está loca. Se empieza a dar cuenta de todo lo que está ocurriendo a su alrededor y le afecta todo de golpe, lo que desencadena ese ataque de pánico, autodiagnosticado, tras realizar una búsqueda por internet para averiguar qué le está pasando. Como señala Jorge Prudent en su estudio sobre los efectos del neoliberalismo sobre la salud mental, los ataques de pánico están causados por "la ansiedad y estrés permanente que provoca la inseguridad laboral, la incapacidad de hacer frente a las deudas" (2015: 33).

Así pues, el panorama urbanístico que Elisa observa en sus numerosos paseos por las calles de Madrid hace que su crisis interior se ahonde cada vez más. Este panorama es un fiel reflejo de cómo está de deteriorada una sociedad



en la que el capital tan solo está disponible para los más poderosos, mientras que el precariado sufre las duras consecuencias de la crisis. Ejemplos de este desolador panorama urbanístico pueden verse en los edificios abandonados, como la cárcel que recorre, en la que a veces sufre amenazas por parte de aquellos individuos que recogen chatarra. En este episodio, podemos ver cómo en su propia paranoia Elisa "podía observar cómo echaban abajo la antigua cárcel, ante cuyas piedras me quedaba un buen rato, pues aquella desolación me resultaba consoladora" (Navarro, 2014: 47) como queriendo transmitir al lector que su vida fuera su propia cárcel, y que en ella encontrara un cierto refugio donde poder protegerse. Para Henri Lefebvre, la ciudad a veces transmite "una imagen de [...] miseria generalizada" (2017: 140) donde uno siempre se encuentra con casas derruidas, como si la ciudad y por consiguiente el país entero fuera tumultuoso, lleno de trabas que le impiden progresar y levantar cabeza, siendo estas trabas impuestas por el sistema económico neoliberal. Es por ello por lo que los edificios derruidos parecen representar el derrumbe psicológico de la protagonista, así como la falta de financiación para su mantenimiento se corresponden con la escasez económica del personaje.

Ahora bien, ante esta sensación nocturna frente a la cárcel derruida, tiene que hacer frente al agobio de todo aquello que le rodea a plena luz del día. Durante el día, el calor y la polución de la ciudad ahondan su sensación de ahogamiento sintiendo "las partículas en suspensión [que] parecían pegárseme en los pliegues de la ropa" (Navarro, 2014: 45). Tan solo parece haber una pequeña esperanza en la ciudad para hacer frente a este panorama, y esta es la referencia que hace Elisa a unas casitas bajitas y modestas que resisten la demolición, con las que pueden ocurrir dos cosas: que acaben siendo derruidas para dar paso a viviendas más caras y lujosas que nadie se pueda permitir, o bien que estas casitas representen la resistencia frente a las élites y cómo el derecho a la ciudad y a lo urbano, siguiendo la teoría de Lefebvre, consiguen que "los mensajes, las órdenes, las presiones procedentes de altas instancias, se vuelvan contra ellas mismas" (2017: 88). Estas pequeñas casitas que resisten pese a su vulnerabilidad son muestra del frágil entorno que rodea a Elisa. Son



un pequeño atisbo de esperanza ante la voracidad de las prácticas neoliberales, aunque en el caso de la protagonista acaba sucumbiendo ante ellas.

Pasividad frente a las tácticas de resistencia vecinales

Ante los efectos de la crisis, Elisa intenta hacer frente a su situación de precariedad laboral, aunque al final acaba dándose por vencida y sufre ataques de ansiedad. Así pues, entiendo que existe una dicotomía entre ganadores y perdedores, de la que Carmentxu formaría parte del primer grupo y Elisa del segundo grupo. Las prácticas neoliberales alimentan una competición en la que se anula la colectividad y se fomenta la individualidad y la ley del más fuerte. Frente a esta competición, como veremos más adelante, existe la posibilidad de hacer frente a estas prácticas neoliberales mediante acciones vecinales.

El grupo editorial para el que trabaja Elisa se llama Término, nombre premonitorio para el desenlace de la novela y para su incapacidad de hacer frente a lo que ocurre a su alrededor. Por eso, cuando el Grupo Editorial Término decide que Elisa pase a ser una colaboradora externa, se hace implícito que Elisa comienza a ser dispensable (terminal) para la empresa y que tanto su jornada laboral como su sueldo disminuirán. La elección del nombre de la empresa, pues, no parece casual, y la autora juega con el doble sentido para crear un paralelismo en el que la progresión laboral de Elisa hacia la catástrofe se corresponde con el avance de su enfermedad. Elisa opta por no quejarse ni buscar la solidaridad de nadie, es más, en sus propias palabras, "ni siquiera quise saber cuántas conversiones a colaboradores externos habían tenido lugar en el resto de los sellos" (Navarro, 2014: 63), ya que no puede llegar a considerarlos amigos debido a que a esa amistad "la atravesaba la punta filosa de la competición, de esos leves y extenuantes signos tipográficos cuya pertinencia era siempre evaluada" (2014: 63). Esta competición a la que alude Elisa es aquella en la que tan solo hay ganadores y perdedores. Esto es justamente lo que interesa al capitalismo, para evitar hacer una diferenciación



entre ricos y pobres. David Becerra Mayor, hablando sobre *La trabajadora*, arguye que

el capitalismo ha destruido el nosotros y, en esta situación de aislamiento individual, donde el sentimiento solidario es desplazado por el sentir solitario, el conflicto se interpreta como asimismo individual: Elisa es incapaz de aprovechar el tiempo de trabajo y en consecuencia no alcanza los objetivos de productividad programados por la empresa que la subcontrata, y le acecha un sentimiento de frustración, de culpabilidad y de fracaso. No interpreta su situación como un efecto del sistema, sino como una incapacidad personal; lo cual responde al ideograma básico del capitalismo: no hay pobres, sino perdedores. Y viéndose a sí misma como perdedora, como un sujeto incapaz de competir y sacar rentabilidad en la competitividad cotidiana del capitalismo, enloquece. (2014: 27)

Pero esta situación en la que Elisa se ve como una perdedora y con un sentimiento de culpabilidad, viene precedida por un intento de hacer frente a su jefa, Carmentxu, sobre los rumores de un posible ERE que afectaría a su empresa⁵. Elisa es consciente de que Carmentxu "no era más que una empleada, pero acceder a los espectrales jefes era una fantasía, y [...] ya había decidido que protestaría a [su] modo" (Navarro, 2014: 102). A pesar de que Elisa piensa que se puede ver afectada por el ERE, se siente violenta por intentar hablar sobre ello con su jefa y hasta le parece imposible poder mostrarle su preocupación debido a la diferencia estructural que hay entre ambas. A pesar de esta diferencia entre las dos y "al comprobar que nadie hace nada, ella misma decide reivindicar sus derechos, pero al sentarse frente a su jefa, el que debería de ser un lenguaje revolucionario, se transforma en quejas sutiles" (García, 2016: 12). Ella es consciente de que Carmentxu y ella pertenecen a una clase social diferente, como demuestran sus ropas, por ejemplo, y que Carmentxu formaría parte de los ganadores. Navarro estaría haciendo una crítica de una clase trabajadora que poco a poco va consiguiendo mejores puestos de trabajo y que acaba abrazando a los miembros de una clase social superior que "representan a esta nueva pose de los sectores progresistas que ni siquiera conservan la estética de los trabajadores, pues ellos mismos pertenecen a la élite y viste con ropa cara y conducen coches de lujo" (García, 2016: 13). Es por esto por lo que

⁵ Un ERE es un expediente de regulación de empleo, proceso legal por el que las empresas en una mala situación económica pueden suspender o despedir trabajadores.



Carmentxu se olvida de dónde viene y trata a las personas que están por debajo de ella de la misma manera de la que anteriormente se quejaban de ser tratados algunos profesionales, como es el caso de los profesores de universidad, ensayistas y escritores de ficción que estaban acostumbrados a que "les hicieran el trabajo sucio" (Navarro, 2014: 59), siendo los correctores externos los encargados de hacer este trabajo.

Este nuevo posicionamiento de Carmentxu queda bien reflejado durante la conversación que mantiene con Elisa sobre la posibilidad de adelantar los pagos atrasados. Carmentxu informa a Elisa de que "vamos a adelantaros algunos pagos. Los de los libros urgentes. Luego, cuando desbloqueen, os daremos el resto. Es una forma de aliviaros. No creen que tarde más de tres meses en normalizar la situación" (Navarro, 2014: 64), aunque parece ser como si ese adelanto de dinero, que en realidad es un atraso, es hacerles un favor, una manera de aliviarlos y mantenerles calmados. A pesar de que Carmentxu también parece estar cansada de la situación en la que se encuentra la editorial, usa la primera persona del plural, *nosotros*, cuando menciona el adelanto de los pagos. Al hacer uso de esa forma verbal, Carmentxu se ha situado con los jefes de la editorial. Aquí quiere diferenciarse del precariado, "una clase marcada por la inestabilidad en el ámbito laboral que contagia de esa misma incertidumbre a otros ámbitos como el habitacional, el familiar, el sentimental, el sanitario, el urbanístico o el político" (Martínez Rubio, 2016: 292).

Junto a estas maneras que tienen Elisa y Carmentxu de renunciar a cualquier tipo de rebeldía contra los poderes que están por encima de ellas, hay que destacar las diferentes formas de resistencia y también supervivencia que vemos en las comunidades de vecinos más desfavorecidas. Como señalan Luis Enrique Alonso, Carlos Fernández Rodríguez y Rafael Ibáñez Rojo en "Juventud y percepciones de la crisis", las personas buscan cualquier manera para poder salir adelante ante la situación precaria que les rodea, surgiendo la "emergencia de una picaresca creciente para reducir los gastos cotidianos ("engancharse" a la luz, nuevas formas de consumo, etc.)" (2017: 170). Es importante la oposición entre la pasividad de los personajes y las tácticas vecinales puesto que muestra



una fracción de la sociedad que, a pesar de sufrir los efectos de la crisis, busca cualquier manera para poder subsistir, a pesar de que con ello se quebrante la ley. Un claro ejemplo de ello es el que los vecinos conecten cables de luz a los diferentes postes que hay en la calle para así tener acceso a la electricidad. Siguiendo la teoría de Michel De Certeau, estaríamos ante la táctica (como arte del débil) de la que hacen uso estos vecinos, al "utilizar, vigilante[s], las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario" (2000: 43). En uno de sus paseos Elisa pasa frente a unos edificios de protección oficial que se alternan con unas casas bajitas y observa que en una de estas casas que parece llevar años cerrada hay luz dentro y que, a través de un agujero, se ven "las resistencias naranjas y brillantes de un calefactor en torno al cual se movían unos pies" (Navarro, 2014: 76). El uso del calefactor y de la casa ocupada contrasta con las otras partes de la ciudad donde parece que fluye el dinero en las zonas comerciales, mientras que los que habitan en la casa no tienen casi ni con qué calentarse. La ocupación de estas casas abandonadas y el uso que se hace del robo de electricidad es mera supervivencia posiblemente por no poder permitirse una vivienda ni cobrar un sueldo, y es importante que estén situadas en las periferias de las ciudades, ya que es en estos espacios donde "se puede observar el continuo fracaso de las políticas neoliberales" (García, 2016: 3). La relación entre Elisa y las casitas es evidente; Elisa, frágil, explotada, pero resistente a una situación laboral en la que sobrevive pendiendo de un hilo -los pagos miserables de Carmentxu- se identifica con las entrañables casuchas que sobreviven con los restos de electricidad que reciben de casas más ostentosas. Elisa, como estas casas, sobrevive de las migajas de Carmentxu, mucho más privilegiada que ella.

Ahora bien, Elisa reflexiona sobre los cables que van desde estas casas abandonadas hasta los postes de luz que hay en la calle, y es que si están visibles la policía debe de ser consciente de que estos vecinos están robando electricidad y lo permite. De aquí podemos sacar dos claras conclusiones: por una parte, que la policía y, por consiguiente, el Estado, es consciente de que estas personas se encuentran viviendo en casas ocupadas y roban luz; por otra



parte, que el tener un medio de vida es una manera de dejarles vivir tranquilos, asumiendo así que no van a alborotar y posiblemente se queden callados, situación recurrente de las políticas neoliberales que provoca "la desaparición del exterior y con él la ausencia casi total de manifestaciones o revueltas proletarias" (García, 2016: 2). También podríamos pensar que los policías, a pesar de ser empleados del Estado, no quieren ser partícipes de la violencia institucional y, por tanto, deciden no denunciar las actividades que llevan a cabo los vecinos. Aunque se puede pensar que estas casas están ocupadas, la propia Elisa reflexiona sobre ello y no imagina "que tal cosa sucediera en la ciudad. Tal vez esta colonia sin rematar no era de protección oficial. Tampoco podía saber si los pisos estaban ocupados de forma ilegal, o se trataba de una cooperativa de viviendas habitada por los timados a pesar de su construcción inacabada" (Navarro, 2016: 76) con lo que es posible que, debido a la crisis del ladrillo, los habitantes de esas casas sean de hecho sus propietarios y que, a pesar de que los edificios nunca fueron acabados, se les deja vivir allí. Lo que queda claro es que ante la situación de precariedad que vive parte de la sociedad española tan sólo hay dos posibles salidas: bien sucumbir al sistema como hace Elisa, con lo que se produce una muerte mental, o encontrar formas para poder subsistir, tal y como hacen los grupos vecinales en la novela.

Sujetos enfermos: de la muerte física a la muerte mental

Si bien en otras novelas que tratan el tema de la crisis económica de 2008 como *Ejército enemigo* (2011) de Alberto Olmos y *El comité de la noche* (2014) de Belén Gopegui los personajes intentan desafiar al sistema que les rodea, en el caso de *La trabajadora* ocurre más bien lo contrario. Los personajes parecen darse por vencidos ante un neoliberalismo que los atrapa y los obliga a seguir con sus vidas precarias. Como veremos, las personas que sufren crisis mentales se ven obligadas a buscar ayuda psicológica y a usar antidepresivos y ansiolíticos, aunque también existen otras que ven en el suicidio la única manera de poner fin a su situación. El uso de medicación para controlar las crisis



mentales expone el interés que tienen aquellos en el poder para tener una sociedad controlada, mansa y enferma. Con esto se consigue que cualquier tipo de respuesta o acción contra los culpables de la crisis y de la precarización de la sociedad quede anulada. Si bien Magda Potok señala que en una cultura colaborativa los activistas urbanos se unen con los desfavorecidos y con los privados de sus derechos y libertades por parte de neoliberales y capitalistas para así luchar por una vida mejor, vemos que en el caso de *La trabajadora* esto no es posible (2022: 64). Una de las razones por las que esto ocurre se debe a la autoexplotación a la que el individuo se somete en el régimen neoliberal, creyendo así poder cambiar su situación y así conseguir un cierto modo de libertad ante la precariedad a la que tiene que hacer frente. Han explica que

la explotación ya no se produce como alienación y auto-desrealización, sino como libertad y autorrealización. Aquí ya no existe el otro como explotador que me obliga a trabajar y me explota, sino más bien soy yo mismo quien me exploto voluntariamente, creyendo que me estoy realizando. Me mato a base de autorrealizarme. Me mato a base de optimizarme. En este contexto resulta imposible toda resistencia, toda sublevación, toda revolución (Han, 2022: 108).

En el primer apartado de la novela, Elisa recoge un episodio en la vida de Susana narrado por esta en el que está paseando por las calles de Madrid y cruza el puente del Viaducto en el que aún no habían puesto las mamparas antisuicidas y, por lo tanto, desde el que la gente todavía se tiraba. Parece como si Susana fuera la única que presencia y es consciente de estos suicidios y es que,

a pesar del tráfico, sentía muy cerca de mis orejas cómo reventaban los órganos del muerto, con ese ruido de haberse roto la tapa del yogur. Los hilos de sangre se desliaban por la calle de Segovia; parecían raspaduras líquidas. La extraña disposición de miembros en zigzag permitía hipótesis sobre el número de huesos rotos, así como el estático baile del cuerpo cuya mitad era ya una plasta, cocina fusión de tejidos y asfalto, un asco. A veces se veía el cráneo abierto, el ramillete de sesos, las mollejas del cuello lustroso (Navarro, 2014: 30).

Esta descripción tan explícita de los suicidios se puede interpretar como una denuncia hacia las personas que, debido a la situación de crisis que les toca vivir, se han visto obligadas a quitarse la vida por no poder hacer frente a pagos o incluso por no poder mantener a su familia y llevar una *vida subprime*, es decir,



lo que Labrador Méndez define como "la que encarna y experimenta en *situación de grave riesgo biopolítico* las condiciones originadas por el último ciclo económico" (2012: 570). La descripción aséptica y carente de empatía refleja el acomodo y la resignación de una situación que, desgraciadamente, se le hace demasiado familiar. Las víctimas de los suicidios quedan así deshumanizadas, son solo un número más de los daños colaterales de la presión económica y laboral. Susana describe cómo ahora desde ese puente ya no se pueden suicidar las personas, ya que se han tomado medidas para prevenir esos suicidios, mientras que, en la época actual, las medidas que se toman por parte del Estado no ayudan en nada para evitarlos. El que se mencionen los suicidios es muy importante ya que, como señala Olga San Martín, desde 2007 el número de suicidios en España ha aumentado casi un 20 por ciento en comparación con las cifras anteriores a la crisis. En 2014 se llega a la escalofriante cifra de 3.910 personas que "es la cifra más alta en los últimos 25 años, que es cuando se tienen registros", comparándola con la década de los 80 en la que había poco más de 1.500 suicidios al año (2017). Teniendo en cuenta estos datos sobre los suicidios y la colocación de mamparas antisuicidas infiero que los efectos de la crisis económica de 2008 pueden causar la muerte de dos maneras: mediante el suicidio se produce la muerte física, mientras que, al poner obstáculos para evitar los suicidios, se produce una muerte mental. Esta muerte mental viene dada por la dependencia en el uso de ansiolíticos y antidepresivos para poder hacer frente a las vidas precarias de quienes sufren las prácticas neoliberales por parte del Estado.

Para mostrar la responsabilidad que tiene el Estado y las soluciones que pretende poner en práctica, Elisa hace mención del cómic de David Small *Stitches*, que trata de las vivencias de un niño enfermo que vive en Detroit con su familia desestructurada. Con esta conexión entre el personaje del comic y la protagonista de *La trabajadora*, Navarro propone que el problema que presentan las prácticas neoliberales es un problema global y que cuyas consecuencias se repiten a lo largo de los años. Además, se estaría infantilizando a una sociedad enferma que es manipulada por el Estado sin ningún tipo de remordimiento. Por



un lado, la ciudad de Detroit es importante debido a que ésta sufrió una importante crisis económica y social en la década de los sesenta. Por otro lado, la enfermedad del personaje del cómic cobra relevancia, puesto que el niño, que enferma de los pulmones de manera frecuente, es sometido por parte de su padre a sesiones de rayos X. A pesar de que los médicos le aconsejan una rápida operación, esta llega tarde. El padre prefiere gastarse el dinero en otros asuntos, por eso al niño solo le queda una cuerda vocal con la que únicamente puede emitir un leve quejido (Navarro, 2014: 62). Podemos ver en el protagonista del cómic la representación de la sociedad española, en especial de Elisa, mientras que los padres de éste serían los gobernantes, cuya solución es jugar y experimentar con él, llevándole a situaciones extremas que ya no tienen marcha atrás, como puede ser la pérdida de una casa, del trabajo, de la atención sanitaria, o el suicidio. Siguiendo las ideas de Lefebvre sobre la vida urbana y el espacio social, vemos que lo que les ocurre a los afectados por la crisis se debe a que "el poder estatal y los grandes intereses económicos difícilmente pueden concebir una estrategia mejor que la de devaluar, degradar y destruir la sociedad urbana" (cit. en Delgado Ruiz, 2017: 88) privándola de unos derechos que la clase trabajadora había conquistado, pero que ahora el precariado ha ido perdiendo poco a poco.

Esta manera que tiene el Estado de experimentar con la sociedad hace que tanto Susana como Elisa hagan uso de medicamentos para poder calmar sus ataques de ansiedad y así tenerlos controlados, con lo que se consigue anular cualquier intento de cambio en sus vidas precarias y de un posible enfrentamiento con los culpables de su situación. Como vimos anteriormente, Susana sufre de esos problemas desde hace años, en los que no se enteraba muy bien de lo que pasaba a su alrededor porque estaba como medio drogada. Un ejemplo es la ocasión donde "la visión se me tornó borrosa, empecé a tener palpitaciones, me entraron ganas de hacer pis y por mis sienes caracoleó un sudor ingrato. Cuando lo toqué, advertí que ese sudor era viscoso, aunque lo más probable es que tuviese el tacto alterado" (Navarro, 2014: 16). Susana reflexiona más tarde que esa sensación es debida a la mezcla de ansiolíticos y



antidepresivos, a los que se ve obligada a recurrir para hacer frente a su situación. Por su parte, Elisa comienza a mostrar síntomas preocupantes cuando es consciente de que no hay solución posible para salir de su vida precaria. Martínez Rubio arguye que la situación que vive Elisa nos puede llevar a "hablar de la patología social que el capitalismo y la crisis económica ha engendrado, y que se manifiesta en la precarización, desplazamiento y enfermedad de los sujetos que componen esta sociedad 'enferma'" (2016: 305). Por este motivo, y con anterioridad a la crisis actual, podemos ver cómo, años antes, Susana hace uso de ansiolíticos e hipnóticos, al igual que Elisa en la actualidad; ambas se ven incapaces de cambiar la situación que les rodea y por ello entran en un estado de apaciguamiento que les aparta de la realidad. Para Byung-Chul Han, la sociedad de rendimiento se está convirtiendo en una sociedad de dopaje y es por ello por lo que entiendo el uso de estos medicamentos como un modo de dopaje cerebral, es decir, la necesidad del uso de estos para poder seguir rindiendo a pesar de sufrir ataques de ansiedad o depresión (2022: 65 y ss.). Han explica cuáles son las razones por las que las personas sufren de depresión:

Lo que causa la depresión – la cual a su vez desemboca a menudo en el burnout o "síndrome del trabajador quemado" – es más bien una relación excesivamente tensa, sobreexcitada y narcisista consigo mismo que acaba asumiendo rasgos destructivos. El sujeto que se ve forzado a aportar rendimientos y que termina quedando extenuado y siendo depresivo, por así decirlo, acaba desazonado de sí mismo. Se siente cansado, hastiado de sí y harto de pelear contra sí mismo. Totalmente incapaz de salir de sí mismo, de estar fuera, de confiar en el otro y en el mundo, se obceca consigo mismo, lo cual conduce, paradójicamente, a la horadación y al vaciamiento del yo. Se encierra en una rueda de hámster que gira cada vez más rápida sobre sí misma (2022: 86-87).

Ante esta situación espiral, Elisa decide asistir a la consulta de un psiquiatra y recibir terapia. Esta terapia nos recuerda a la terapia bajo el nombre CBT (*Cognitive Behavioural Therapy*) que puso en marcha el gobierno británico tras el *crash* de 2008, para tratar la ansiedad y la depresión de aquellas personas afectadas por la crisis⁶. Standing señala su dudoso "uso por el Estado como

⁶ La CBT es una terapia cognitiva que surge en Estados Unidos en la década de los 80 y 90. Con la ayuda de un psicoterapeuta se pretende concienciar al paciente sobre sus pensamientos negativos, para así poder responder a situaciones difíciles de una manera más efectiva.



parte integral de su política social. Forma parte del Estado panóptico, utilizado para crear 'mentes dóciles' y para disuadir los pensamientos subversivos, como el de que los desempleados deberían rechazar los empleos menores y precarios de bajo estatus que les ofrecen" (2013: 227). Pero no son únicamente Susana y Elisa las que se ven obligadas a hacer uso de estos medicamentos. Cuando Elisa encuentra por internet el diagnóstico de lo que le está ocurriendo se acuerda de "cuando Germán se desvanecía en sus reuniones de trabajo" (Navarro, 2014: 84). Elisa llama a Germán para consultarle qué debe de hacer, lo que nos quiere decir que el propio Germán también ha hecho uso de ansiolíticos muy posiblemente por la situación precaria en su trabajo: no se cambia el sistema, sino que se tranquiliza a la sociedad. Esto se ve cuando Elisa va a la consulta del psiquiatra y se da cuenta de que hay una lista de espera de una semana debido a que "los recortes presupuestarios y la precarización de los servicios públicos de salud actúan como factores determinantes en el declive de lo que podríamos llamar la 'salud social', de modo que los enfermos 'por el sistema' se acumulan en las salas de espera" (Martínez Rubio, 2016: 302).

Una de las razones que llevan a Susana y a Elisa a hacer uso de estos medicamentos, es que, a pesar de sus altas cualificaciones, su situación económica es cada vez más precaria. En una conversación que mantienen las dos, Susana habla sobre todos los lugares en los que ha trabajado, mientras que Elisa le responde hablando sobre "mi doctorado inconcluso, mi estancia en París, mi máster y mi experiencia en la editorial" (Navarro, 2014: 67). Sin embargo, las dos se encuentran en la misma situación precaria y casi sin futuro. A esto hay que añadirle la crítica que hace Navarro hacia la posición que ocupan y desarrollan los becarios en las empresas donde hacen sus prácticas, que en el caso de Elisa eran las prácticas de un máster de edición, las cuales "dejaban abierta la posibilidad de un contrato, y el contrato era la aspiración fundamental de las ochenta personas que íbamos todos los viernes y sábados a que nos enseñaran el oficio" (2014: 63). Como menciona María Ramos, en 2016 había "casi 11 millones de titulados superiores y apenas 6 millones de puestos acordes con esta cualificación" (2016), con lo que, en esta saturación del mercado,



muchos trabajadores deciden ocultar o enmascarar su experiencia y formación para poder optar a puestos de trabajo de menor cualificación e incluso a puestos que no están relacionados con su experiencia. Esta situación en el mercado laboral refleja que "uno de cada cinco trabajadores tiene un nivel educativo superior al que sería necesario para desempeñar correctamente su trabajo y los jóvenes son los que tienen mayor riesgo de estar sobrecualificados" (2016).

Debido a su sobrecualificación, la situación inestable que envuelve a Elisa, la sensación de sentirse pobre por primera vez y, como factor clave, que le hagan colaboradora externa, hace que necesite salir a la calle, pasear y tomarse un par de cervezas, que más tarde se transformarán en ansiolíticos para poder abstraerse de la realidad. Standing explica que esto es sintomático de los integrantes del precariado, donde "la persona precarizada se somete a presiones y experiencias que llevan a una existencia precaria, confinada en el presente, sin una identidad o sensación de desarrollo seguras en relación con el trabajo y estilo de vida" (2013: 40). La única manera que tiene Elisa para evadirse de esta realidad es salir de su casa, no quedarse en casa sin hacer nada, como queriendo decir que para poder cambiar una situación es imposible hacerlo desde casa, es necesario salir, moverse e ir pensando en diferentes maneras de actuar. Por ello pasea por las calles, monta en autobús y piensa en las maneras de recortar gastos, etc. Esta situación dista mucho de lo que se puede apreciar en la portada de la novela en la que vemos posiblemente a una Elisa encerrada en su casa, viendo sin futuro su propia vida y aceptando las condiciones que le imponen desde arriba, que es justamente lo que ocurre al final de la novela.

Todas estas situaciones nos llevan al final de la novela, al apartado bajo el nombre de "Pesquisas", en el que el lector puede averiguar la realidad sobre lo que ha ocurrido a lo largo de la novela y cuál es el futuro que le espera a la protagonista. Elisa se encuentra conversando con su psiquiatra y hace referencia al desencadenante de su crisis personal:

Psiquiatra: El final de su escrito no menciona el tema laboral, que es un desencadenante de su crisis.

Elisa: La situación se normalizó, o más bien se estabilizó en lo precario (Navarro, 2014: 153).



Elisa se da por vencida y decide asumir su situación laboral, con lo que Navarro estaría mostrando los problemas que supone rendirse ante un sistema que quiere perpetuar la precariedad de la sociedad. La situación no mejora nada ya que, a pesar de que le acaban pagando las facturas pendientes, ella sigue trabajando de forma precaria para la editorial. Nos encontramos frente a una Elisa que ha ido escribiendo la novela que el lector está leyendo y que acaba confesando que "si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, esta podría ser la última frase del libro" (Navarro, 2014: 155), que, significativamente, es efectivamente de la última frase del libro. Así, Elisa nos hace ver que no ha conseguido superar la impresión de estar a punto de perder el control de su vida, ni de que se haya producido por tanto algún tipo de cambio en la sociedad que haga que cambien las vidas precarias, no ya solo de Elisa y Susana, sino de todas aquellas personas que se encuentran en una situación parecida a la suya. Esto es lo que les ocurre a los integrantes del precariado que, como menciona Jon-Alrid Johannessen, sufren un cierto tipo de chantaje en el que

either they accept an insecure and poorly paid job, or they end up unemployed without any particular form of economic security network. This development leads to, on the one hand, subordination and obedience (which is perceived as a weakening of their autonomy), and, on the other, to a feeling of frustration and anger concerning one's life situation" (2019: 10).

bien aceptan un trabajo precario y mal pagado, o acaban desempleados sin ningún tipo de red de seguridad económica en concreto. Este desarrollo conduce, por un lado, a la subordinación y la obediencia (que se percibe como un debilitamiento de su autonomía), y, por otro, a un sentimiento de frustración e ira sobre su propia situación de vida" (2019: 10) (traducción propia).

La posibilidad de hacer frente a la situación precaria se desvanece cuando Elisa menciona que sería redundante continuar como si no ocurriese nada, y es que como señala Martínez Rubio "el final de la novela no supone el final de una etapa y la superación de una situación crítica para la protagonista, sino más bien la normalización de un estado precario" (2016: 304). Por tanto, Navarro deja claro cuál puede ser el futuro de la sociedad española si decide darse por vencida, tal y como hace Elisa. La novela *La trabajadora* constituye un ejemplo



de cómo las mujeres de la sociedad española hacen frente a la crisis económica en la que se ven envueltas. En la novela, Elisa acaba sucumbiendo a los efectos de las prácticas neoliberales, que hacen que tenga que medicarse para poder controlar sus ataques de ansiedad perpetuando así su vida inestable. Sin embargo, hay otros textos literarios que abordan el tema de la crisis económica de 2008 en los que los personajes acaban siendo asesinados como, por ejemplo, *Ejército enemigo* (2011), de Alberto Olmos y *El comité de la noche* (2014), de Belén Gopegui. La novela *Ejército enemigo* hace una llamada de atención sobre la falsa conciencia del momento actual que vive la sociedad y propone pasar de una actitud solidaria a una acción colectiva más radical como una política factible. Por su parte, en *El comité de la noche*, Gopegui nos presenta su novela como una muestra de activismo necesario para provocar un cambio en el sector sanitario y, por consiguiente, en el resto de los sectores afectados por la crisis que vive España. En ambas novelas, los personajes sufren una evolución que les hace iniciarse en el activismo político radical, siendo esto precisamente lo contrario de lo que les pasa a los personajes de *La trabajadora*.

Podemos concluir que las prácticas y los efectos del neoliberalismo muestran una estrecha relación con la muerte, en cuanto a que la crisis fuerza a que los personajes hagan uso de medicamentos, por lo que se produce una metafórica muerte mental. Como tal, la muerte física no se puede producir debido a que, como señala Han, “la economía capitalista absolutiza la supervivencia” (2022: 99) para que cada una de las piezas que sustentan este sistema financiero, es decir los miembros de la sociedad de rendimiento, sigan produciendo. La crisis de ansiedad y la depresión son el culmen de esta sociedad que se explota a sí misma con la falsa premisa de acabar con su precariedad. Ante esta situación no puede existir ningún tipo de foco de resistencia que intente luchar contra el sistema capitalista y, de existir, se intenta contener mediante la hipocresía de hacer creer a la población que está luchando por algo que en realidad no sirve de nada. A pesar de ello, en *La trabajadora*, Navarro tiene la necesidad de tomar conciencia política y denunciar la situación de precariedad que sufre una generación que está sobrecualificada para llevar a cabo el trabajo



que realiza. Ante la situación que afecta a una gran mayoría de la población española, la novela nos presenta la importancia de no darse por vencido y la necesidad de involucrarse activamente en algún tipo de activismo político. Para poder llegar a conseguir esto, es necesario que la población se someta a una transformación para poder llegar a entenderse, comunicarse y organizarse, y así hacer frente a las prácticas neoliberales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Luis Enrique, *et al.* (2016). “Entre la austeridad y el malestar: discursos sobre consumo y crisis económica en España”, *Reis*, nº 155, pp. 21-36.
- ALONSO, Luis Enrique, *et al.* (2017). “Juventud y percepciones de la crisis: precarización, clases medias y nueva política”, *EMPIRIA*, nº 37, pp. 155-178.
- BECERRA MAYOR, David (2014). “Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca”, *Mundo Obrero*, nº 271, p. 27.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- DELGADO RUIZ, Manuel (2017). “Introducción” En Henri Lefevre, *El derecho a la ciudad*. Madrid, Capitán Swing, pp. 15-19.
- FOTI, Alex (2017). *General Theory of the Precariat: Great Recession, Revolution, Reaction*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- GARCÍA, Noelia (2016). “La desaparición del exterior en La trabajadora de Elvira Navarro”, *LL Journal*, nº 11, pp. 1-15.
- HAN, Byung-Chul (2022). *La sociedad del cansancio*. Trad. Arantzazu Saratzaga Arregi y Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.
- HARVEY, Henry (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Trad. Juanmari Madariaga. Madrid: Akal.
- JANOSCHKA, Michael (2011). “Geografías urbanas en la era del neoliberalismo. Una conceptualización de la resistencia local a través de la participación y la ciudadanía urbana”, *Investigaciones Geográficas*, nº 76, pp. 118-132.
- JOHANNESSEN, Jon-Arild (2019). *The Workplace of the Future: The Fourth Industrial Revolution, the Precariat, and the Death of Hierarchies*. Nueva York: Routledge.
- JOHNSON, Matthew, ed. (2015). *Precariat: Labour, Work and Politics*. Nueva York: Routledge.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2012). “Las vidas subprime: La circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)”, *Hispanic Review*, vol. 80, nº 4, pp. 557-581.
- LEFEBVRE, Henri (2017). *El derecho a la ciudad*. Trad. Ion Martínez Lora y José González Pueyo. Madrid: Capitán Swing.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2016). “Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis: desorden psíquico y enfermedad social en La trabajadora de



- Elvira Navarro”, *Resseigna iberística*, nº 39, pp. 289-306.
- MATEOS, Araceli; PENADÉS, Alberto (2013). “España: Crisis y recortes”, *Revista de ciencias políticas*, vol. 33, nº 1, pp. 161-183.
- NAVARRO, Elvira (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Literatura Random House.
- POTOK, Magda (2022). “Pensar a través de la ciudad: *La trabajadora* de Elvira Navarro y *Lectura fácil* de Cristina Morales”, *Studia Romanica Posnaniensia*, nº 49, pp. 53-66.
- PRUDANT, Sergio (2015). “Biopolítica del desarrollo y salud mental”, *Psiquiatría Universitaria*, nº 11, pp. 28-37.
- RAMOS, María (2016). “Sobrecualificación y desempleo juvenil. Dinámicas de inserción laboral de los titulados universitarios”, Disponible en <<https://observatoriosociallacaixa.org/-/sobrecualificacion-y-desempleo-juvenil-dinamicas-de-insercion-laboral-de-los-titulados-universitarios>> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2028].
- RUIZ FLORES, Mariana (2022). “Los efectos de la precariedad en la ciudad neoliberal: El trastorno mental en *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro”, *AMOXCALLI*, vol. 5, nº 9, pp. 44-64.
- SAN MARTÍN, Olga (2017). “El número de suicidios crece un 20% desde el inicio de la crisis económica”, Disponible en <<https://intersindicalaragon.org/archivos/8562>> [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2018].
- STANDING, Guy (2013). *Precariado: una nueva clase social*. Trad. Juanmari Madariaga. Barcelona: Ediciones Pasado y Presente.
- STANDING, Guy (2014). *Precariado: una carta de derechos*. Trad. Andrés de Francisco. Madrid: Capitán Swing.

Diablotexto

Digital



**¿Qué es la maternidad? Gestación y crianza en
*Esta herida llena de peces***

***What is motherhood? Gestation and raising in
Esta herida llena de peces***

**MARÍA ALONSO HERRERO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

malonso11@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-0173-5063>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 59-83
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.27994>
ISSN: 2530-2337



Resumen: El presente artículo propone un análisis de las distintas maternidades presentes en *Esta herida llena de peces* (2021), novela de la autora colombiana Lorena Salazar, a través de contribuciones fundamentales para los estudios de género como las teorías de Rich, Cixous o Kristeva. Ante la extendida presencia de las “malas madres” en la literatura hispanoamericana actual, Salazar propone una visión más optimista respecto a la felicidad que pueden producir las relaciones maternofiliales. Aun así, es crítica con las situaciones de precariedad y soledad a las que están expuestas muchas mujeres, especialmente en contextos de violencia armada como el de Colombia.

Palabras clave: Lorena Salazar; Maternidad; Colombia; Adopción

Abstract: The purpose of this article is to analyze the different motherhoods present in *Esta herida llena de peces* (2021), a novel by Colombian author Lorena Salazar, through fundamental contributions to gender studies such as the theories of Rich, Cixous and Kristeva. Given the widespread presence of "bad mothers" in current Spanish-American literature, Salazar proposes a more optimistic view of the happiness that relationships between mother and child can produce. Even so, she is critical of the situations of precariousness and loneliness to which many women are exposed, especially in contexts of armed violence such as Colombia.

Key words: Lorena Salazar; Motherhood; Colombia; Adoption



Introducción: narrativa de mujeres contemporáneas y tradición feminista

El presente artículo propone una lectura respecto a la experiencia de la maternidad en *Esta herida llena de peces* (2021), ópera prima de la autora colombiana Lorena Salazar (1991). La obra se abre con la voz en primera persona de la narradora, quien está a punto de empezar un viaje junto a su hijo a través del río Atrato, ubicado en la región de Chocó: “El niño y yo llegamos al malecón de Quibdó. Buscamos una canoa que nos lleve a los dos, y al pingüino de tela que carga desde que salimos de casa, hasta Bellavista” (Salazar, 2021: 11). En las conversaciones con el resto de viajeros y numerosas analepsis que remiten a la crianza del niño, se descubre una maternidad no planificada, ya que la narradora no es su madre biológica ni buscó ser madre mediante la adopción, manifestando otra disrupción respecto a este modelo de maternidad, pues tradicionalmente se ha entendido que “la adopción implica un acto de voluntad y deseo” (Suárez et al., 2016: 3). Al aparecer Gina, una antigua vecina, rogándole que se haga cargo del niño cuando este apenas es un bebé, la narradora se convierte en madre de manera inesperada. Las conversaciones con los otros viajeros, junto al monólogo interior de la madre adoptiva, plantean cuestiones como qué es lo que constituye la maternidad, si se trata de un factor biológico o de una serie de cuidados y acompañamiento. Asimismo, se descubren las inseguridades de la narradora, quien ha emprendido el viaje dado que la madre biológica le ha pedido conocer al niño y teme que esta se lo quite. El miedo ante la otra mujer desaparece una vez que se encuentran y deciden involucrarse ambas en la crianza del niño.

Magdalena Sancho ha apuntado tres etapas dentro de los estudios sobre la maternidad: el rechazo de la maternidad (común en teóricas de la segunda ola del feminismo), la recuperación de la maternidad (a partir de la década de los setenta, con el surgir del feminismo de la diferencia) y la coexistencia entre



la crítica a la recuperación y el intento por implementar estrategias de recuperación (2016: 59). Quisiera enmarcar la representación de marentalidad no hegemónica de la novela en esta última corriente, señalando la situación de vulnerabilidad a la que está sometida la narradora, pero también su identificación como madre del niño y el apego entre ambos. Para ello, son valiosos los estudios de género de distintas autoras como Adrienne Rich, Hélène Cixous, Catherine Clément, Victoria Camps o Lina Meruane, quienes han analizado cómo históricamente las mujeres han sido forzadas a ocuparse del cuidado de sus hijos en solitario.

Las reflexiones sobre los lazos familiares se hacen a lo largo de un viaje influenciado por el clima de violencia armada en Colombia. Según el informe “¡Basta ya!” del Centro de Memoria Histórica, el conflicto armado colombiano ha provocado aproximadamente 220000 muertos, de los cuales el 81,5% corresponde a civiles. Por lo tanto, este sería el sector que más habría sufrido los estragos de la violencia en el país (CMH, 2013: 31). Este clima se ha visto alimentado por diversos factores. Aunque inicialmente se caracterizó por el enfrentamiento entre el poder político y los movimientos de guerrilla que buscaban un cambio del orden establecido, como el Ejército de Liberación Nacional de Colombia (ELN) o Ejército Popular de Liberación Nacional (EPL), poco después se le sumó la influencia de los grupos paramilitares y el auge del narcotráfico, que sirvió como fuente de financiación tanto para las guerrillas como para las autodefensas (Moreira, A., Forero, M. & Parada, A. M, 2015, s. p.). Esta situación de violencia constante que impregna el ambiente de inseguridad se traslada a la novela, en la que hay varias alusiones a elementos que provocan inquietud en la narradora, como el encuentro con un hombre armado. Por lo tanto, durante la lectura se aprecia un clima enrarecido por un peligro que no llega a nombrarse y que se termina de comprender en el desenlace de la obra, cuando el niño fallece a causa de un atentado. Según la autora, este final resulta inevitable: “Me di cuenta de que el libro no podía terminar de otra forma. En



Colombia todo el tiempo estamos viviendo indicios de que algo malo va a pasar. En el libro ocurre algo similar. La construcción literaria se ayuda del contexto histórico” (Hernández, 2021, s. p.). Astrid Ochoa (2023: 195) ha situado esta novela como parte de las narrativas actuales donde se abordan los efectos de los problemas sociales en Colombia en las vidas de las mujeres y niños, a la vez que ofrece una representación de la maternidad en dicho contexto.

Aunque el entorno donde se encuentran los personajes de *Esta herida llena de peces* se caracterice por su dureza, la narración propone una visión muy generosa respecto a las distintas figuras maternas, incluso a pesar de las recriminaciones con las que lidia cada una. En la historia se muestra la relación de sororidad que se desarrolla entre la narradora (madre adoptiva) y Gina (madre biológica) una vez que se han encontrado. Cristina Palomar, al tratar la construcción social de la maternidad, parte de que existe la idea arraigada de “La Madre”:

Esa representación ideal, abstracta y generalizadora [...] que encarna la esencia atribuida a la maternidad: el instinto materno, e amor materno, el *savoir faire* maternal y una larga serie de virtudes derivadas de estos elementos: paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse, etc. (2004: 16).

En base a este concepto señala que surgen dos estereotipos más: las “buenas madres” y las “malas madres”. Respecto a estas últimas las define como “esas mujeres que no cumplen con las expectativas ideales de ese papel social y que son estigmatizadas, señaladas, penalizadas o diagnosticadas de diversas maneras y formas” (2004: 17). Resulta relevante partir de estas definiciones para destacar cómo en la producción narrativa de la última década el tipo de las “malas madres” se ha convertido en un elemento habitual en la escritura femenina latinoamericana. Para hablar de estos personajes maternos disidentes a la norma social, Melissa Hurtado (2022: 281) pone como ejemplo *Casas vacías* (2017), novela de Brenda Navarro, “Reina, esclava o mujer”, crónica de Fernanda Melchor incluida en *Aquí no es Miami* (2018), y *Distancia de rescate*



(2014), *nouvelle* de Samanta Schweblin. Dentro de este modelo de maternidad donde las mujeres son acusadas por no cumplir con el rol de cuidadora también entrarían obras como *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda o *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró, donde la narración recae en los hijos, que reprochan a sus progenitoras no haber sido capaces de cumplir con ese modelo de “La Madre”. Sin embargo, *Esta herida llena de peces* muestra una relación maternofilial más positiva ya que, pese a que la narradora tenga que enfrentarse a distintos conflictos, el vínculo entre madre e hijo es sólido y beneficioso desde un punto de vista afectivo. Además, se plantea la incertidumbre respecto a cómo denominar estos parentescos que no están recogidos por los términos de la familia tradicional, dado que en la novela aparecen dos figuras maternas que no mantienen entre sí una relación romántica, por lo que no existe un término para denominar el vínculo que surge entre ambas¹. Así, vemos cómo aquellas relaciones que se dan al margen del imaginario tradicional conllevan una crisis del lenguaje, provocando en los sujetos una búsqueda de nuevos términos.

No es de extrañar la presencia de la maternidad como tema recurrente en las obras de estas autoras, ya que esta cuestión ha sido una de las principales preocupaciones del movimiento feminista. Ante el control patriarcal que relegaba a la mujer a permanecer en casa ocupándose del cuidado de la misma y de la crianza de los hijos, autoras de la segunda ola feminista como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray o Adrienne Rich expresaron abiertamente su rechazo hacia la maternidad como herramienta de opresión hacia las mujeres. Asimismo, Karen Horney señala que durante la primera década del siglo XX se concebía el instinto maternal como guía infalible para la educación de los hijos, siendo esta postura sustituida más adelante por la idea de que los

¹ Este interrogante recuerda a *Poeta chileno*, obra de Alejandro Zambra, donde el protagonista mantiene una relación tan cercana con el hijo de su pareja que no se siente representado por la etiqueta de padrastro dadas las connotaciones negativas que usualmente se le han atribuido.



conocimientos teóricos sobre la educación eran la base. Sin embargo, en la década de los 30 hay un regreso al lado emocional de la relación maternofilial, pero esta vez matizada: las mujeres empiezan a indagar qué factores son los que construyen una actitud deseable para los hijos (1982: 201). Este deseo de valorar el vínculo materno, sin caer en la creencia de que la madre es responsable de todo aquello relacionado con el hijo, avanza hasta convertirse en una contracrítica a las pensadoras que deslegitiman la maternidad, ya que según Helen Cixous (1986: 89) se produce una nueva forma de represión hacia las mujeres que desean ser madres. De hecho, Cixous valora la maternidad como parte de la práctica sexual femenina, caracterizándola por una fuerza desmesurada que puede transformarse en capacidad para escribir. La protagonista de la novela de Lorena Salazar es retratada como una mujer que, pese a ser consciente de la situación de soledad y opresión a la que está sometida al ser una madre soltera de clase obrera, vive el vínculo entre ella y su hijo como una experiencia que le proporciona felicidad. De este modo, se plantea un escenario donde la desmitificación de la maternidad puede convivir junto al amor y el cuidado que madre e hijo comparten. Esta dualidad también se muestra en el título, donde lo positivo de los peces, vinculados al agua como sinónimo de vida, coexiste con lo doloroso de la herida.

Maternidades no hegemónicas; sororidad y acompañamiento

Esta herida llena de peces se abre con la extrañeza de la narradora ante la falta de interrogantes en la lancha en la que viajan; por primera vez nadie le pregunta por qué tiene un hijo negro siendo una mujer blanca: “A diferencia de en [sic] nuestros viajes en avión, ni ella ni su ayudante, un joven que acaba de saltar a la canoa, se sorprenden de que mi hijo sea negro y yo blanca” (Salazar, 2021: 15). Esta diferencia entre los dos medios de transporte podría ligarse al ámbito social; mientras que el avión, asociado al discurso hegemónico, cuestiona el lazo



entre madre e hijo, la narradora no se siente vigilada en un entorno más popular como el de la lancha. Pocas páginas más adelante, reconoce que nunca se había planteado la maternidad hasta el día en que una vecina llamó a su casa y le dejó un bebé argumentando que ella no poseía los medios económicos para mantenerlo: “Gina, una mujer que había sido vecina mía en Bellavista, tocó a la puerta y se entró a mi casa llorando con un bebé en brazos. Lo acostó en mi cama, dijo que no podía cuidarlo, que ya tenía tres y no le alcanzaba la comida” (Salazar, 2021: 38). El viaje que emprende junto al niño está motivado por el deseo de la madre biológica de verlo, por lo que, a través del monólogo interior de la madre adoptiva, se plantea qué es exactamente ser madre y por qué la narradora siente que la otra mujer es la madre legítima del niño si ha sido ella misma quien ha cuidado de él.

Desde el momento en el que la narradora se convierte en madre sin siquiera haberlo deseado, desarrolla una serie de inquietudes respecto a si puede cumplir con las expectativas asociadas a la maternidad e incluso si se merece esta experiencia. Según Julia Kristeva la mujer está definida por la tradición bíblica: puede ser esposa, hija o hermana, incluso todo a la vez, pero rara vez se le dará un nombre, su identidad ya está definida por el lugar que ocupa dentro de la familia (1986: 140). En ningún momento se da a conocer el nombre de la narradora ni el del niño. Se puede hacer una lectura de la falta de nombres como una herramienta para acentuar el propósito de la novela de reflexionar respecto a la maternidad; la narradora podría ser cualquier mujer, sometida a un clima de violencia desde una posición precaria y de desamparo. Lo que la caracteriza dentro de la novela es su pulsión por cuidar de su hijo y el discurso creado en torno a cómo este ha cambiado su vida. Por ello, toda la obra gira alrededor de sus inseguridades como madre, ubicando su condición de no gestante como causa de estas, ya que siente que la gestación es una etapa significativa del proceso materno, por lo que no haber pasado por ello la convierte en una madre deficiente o incompleta. Por lo tanto, simula estar embarazada a



través de la adhesión de un bulto a su cuerpo, intentando aplacar este malestar:

Días después de recibir al niño, cosí un saco de tela, como el de los canguros, y lo llevé atado a mi cintura un tiempo. Adentro del saco una papaya [...] Una papaya es lo más parecido a una barriga primeriza. Pensaba en la tristeza de las mujeres estériles o las que suplican arrodilladas en la iglesia por un bebé que no muera al quinto mes, que no explote dentro de ellas a media noche. A mí me habían regalado uno, quería ganármelo, merecerlo a punta de dolor como una madre [...] Por eso quería la barriga, vivir las etapas, como dicen. No iba a ser menos madre por no sentir un peso en el vientre (Salazar, 2021: 91-92).

La escritora chilena Lina Meruane plantea la desmesurada presión social a la que están expuestas las madres en la actualidad, provocando que estas tengan que ofrecer a sus hijos las mejores condiciones, incluso desde el parto, para que ellos desarrollen el mayor potencial dentro de un sistema que aboca a la rivalidad constante: “La obligación actual de la madre es la de ofrecerles a sus hijos ventajas comparativas en un mundo cada vez más competitivo, y esas ventajas empiezan a trabajarse en el embarazo, pasan por el parto y se alargan en la leche materna y el apego” (2021: 133). Al no haber podido estar presente en esta etapa, la narradora debe buscar una forma de suplir esta carencia que la hace sentir culpable, como si, al no haber proporcionado cuidados durante los meses de la gestación, fuese indigna de ser considerada madre: “quería ganármelo” (Salazar, 2021: 92). Singer, Brodzinsky y Ramsay (1985: 1544) han señalado como factor que dificulta la construcción del vínculo entre padres e hijos adoptivos la falta de modelos apropiados de parentalidad adoptiva, ya que la mayoría de las personas que tienen un hijo por adopción no han sido adoptados ni están habituados a este modelo de familia. Sin embargo, la narradora encuentra alternativas para llenar los vacíos provocados por no haber sido partícipe del proceso de gestación, significando el vínculo que la une con el niño a través de sus propios símbolos: “Toqué su naricita con el dedo untado de papaya, ahí empezó nuestra historia con la fruta. Así como los bebés huelen la leche materna, él me reconocería por la papaya” (Salazar, 2021: 91). La madre adoptiva está constantemente comparándose con la madre biológica, midiendo sus facultades a través de la confrontación con la



imagen de una mujer que no tiene que luchar por el título de madre, ya que este le ha sido otorgado por haber dado a luz. Se establece una dicotomía entre las mujeres que han gestado y aquellas que no, ubicando al primer grupo en una posición de superioridad desde la que menosprecian al resto de personas:

Las madres naturales dicen que nada es tan grande, que lo que sentimos el resto de humanos no alcanza, es pequeño, insignificante. Orquestas de brujas recién paridas juran que una mujer que no ha tenido hijos no sabe de dolor ni aguante, que es una pobrecita incompleta (Salazar, 2021: 139).

Rich apunta que “aquellas mujeres que se autoidentifican como madres suelen parecer amenazadoras o incluso inspiran un sentimiento de rechazo en las mujeres que no se sienten tales” (2019: 312). Esto se ve en la narradora, quien se siente inferior frente a la madre biológica por no haber parido al niño, llevándola a dudar de su capacidad para cumplir con el rol materno. Soledad Gesteira (2015: 177) señala que el estigma hacia las madres adoptivas suele estar vinculado a la idea de que dicha mujer no es fértil, por lo que sería concebida como un ser incompleto, incapaz de dar vida. No obstante, esta adopción no es planificada, por lo que ni siquiera está motivada por una incapacidad física de la madre adoptiva, sino por la urgencia de la madre biológica que no puede cuidar del niño y busca ayuda en otra mujer. Aunque la narradora posea la capacidad de gestar, al entrar en la maternidad a través de la adopción, también desarrolla este sentimiento de inferioridad.

La idea del útero como primer hogar desde el que cuidar al hijo está muy asentada en el imaginario social². Según este concepto, el útero queda equiparado al abrazo de la madre como lugar al que pertenece el hijo, por lo que no extraña que la narradora dude de su capacidad como madre si no ha estado

² Adrienne Rich describe cómo le afectó el encuentro con una amiga que sostenía en brazos a su hijo recién nacido: “Me asombró sentir el apasionado deseo de tener, una vez más, ese ser pequeño, nuevo, apretado contra mi cuerpo. El bebé pertenece a ese sitio, arrollado, suspendido, dormido entre los pechos de la madre, como perteneció al útero cuando estaba encogido dentro de él” (2019, p. 77).



implicada en este proceso desde su inicio. Se da una analogía entre el niño y el fruto maduro al observar un bulto que sobresale del tallo de una planta, sabiendo que este pronto se abrirá: “Una madre es una cáscara. Guarda la semilla, cubre, protege, se abre para que salga el fruto. La madre tiene al hijo adentro, el hijo tiene a la madre alrededor. El niño es un brote que sembraron junto a mí, en la misma maceta, hace algunos años” (Salazar, 2021: 110). De esta manera, la voz narradora se diferencia de la madre biológica, a la vez que reconoce que la familia que han formado no ha sido elegida, sino que le fue asignada ya que el niño no “fue sembrado” por ella. Ángela González ha señalado que *Esta herida llena de peces* confirma el interés actual por la complejidad de las relaciones familiares dado que “desnaturaliza los roles fijos, al cuestionar el origen y la función de la parentalidad y de sí mismos como única alternativa de la familia” (2023: 39). El niño que no nace dentro de la narradora, sino que es sembrado a su lado, representa el lazo maternofilial ajeno a la gestación, pero también plantea una situación de horizontalidad entre el menor y la adulta a su cargo.

A menudo la narradora va a poner en duda su aptitud como figura materna, sometida al estrés provocado por la imagen de la madre abnegada que siempre sabe cómo actuar: “No siempre puedo ser fuerte y valiente como una madre de verdad. Lo intento, juro que lo intento. Ser mamá, fingir que le ganas al miedo y pierdes en los juegos. Siento, a veces, que fui yo quien nació de él” (Salazar, 2021: 59). De esta forma, al tratarse de una maternidad no planificada, siente que ha sido el niño el que le ha otorgado una oportunidad de formar una familia, en vez de habérsela dado ella a él. Así, se produce una inversión de roles en la que el niño se convierte en el dador de vida: su llegada ha dado lugar a una nueva mujer.

Rich (2019: 220) también apunta cómo tradicionalmente se han vinculado dolor y amor en la teoría de la maternidad, provocando la idea de que cuanto más sacrificio haya, mayor es la entrega por parte de la madre. En voz de la narradora, la maternidad es definida como: “algo que duele. Es herida y cicatriz”



(Salazar, 2021: 21), por lo que concibe el dolor como factor que afianza la identidad materna. Esto se ve acentuado por el carácter monomarental de la situación, ya que ella sola tiene que encargarse tanto de la manutención económica, como de los cuidados³. La labor remunerada de la madre adoptiva consiste en elaborar flores artificiales y marcos para cuadros; si al niño le surge un deseo, mayor es la diligencia con la que busca clientes o incluso les crea la necesidad de un marco nuevo o un ramo. Ante esta precariedad, tiene que recurrir a pequeñas mentiras para que el niño no sea consciente del sacrificio que supone mantenerlo ella sola: “Minutos después, con el diente en la mano, el niño estaba reclamando su premio. Le dije que tendría que ponerlo bajo la almohada y esperar tres días [...] Necesitaba eso, tres días para armar un par de ramos de flores artificiales” (Salazar, 2021: 45-46). Uno de los factores que marca el resentimiento que siente hacia Gina, antes de reencontrarse, es el hecho de que esta no colabore con la manutención del niño: “Nunca mandó regalo de cumpleaños ni plata para los uniformes” (Salazar, 2021: 137). Además, la ausencia de los personajes paternos a lo largo de la obra resulta patente, tanto por cuestiones económicas como de afecto, llegando a darse la situación en la que la narradora es cuestionada respecto a su soltería:

Aprieto los dientes y respondo que la única opción de padre que tuvo el niño se desvaneció, se fue como el alcanfor [...] El hombre aquel siempre llegaba tarde y con el pelo revuelto, tenía una forma particular de amar las esquinas del cuerpo, de mantener la calma, de cuidarme. Pero mi vida se llenó del niño. «No sé dónde ponerte» le dije una noche. Desapareció antes del amanecer (Salazar, 2021: 37-39).

³ “La conciliación de la vida laboral y el cuidado de los hijos/as, para las familias monoparentales, se presenta con más dificultades que para las familias biparentales, debido a que las mujeres al frente de un hogar monoparental, a excepción de las viudas, tienen tasas de empleo superiores a las madres que viven en hogares biparentales. Evidentemente este no es un problema exclusivo de las familias monoparentales, pero también es cierto que el problema se incrementa considerablemente en cuanto la mujer que encabeza un hogar monoparental no puede compartir la realización de las tareas domésticas con su pareja, ni los gastos ya que solo cuenta con un único ingreso para hacer frente a la economía familiar” (Seisdedos & Cano 2012, 12-13).



Meruane utiliza el término “marido-demandante” (2021: 138) para denominar a aquellos hombres que sienten envidia hacia los hijos de sus parejas, independientemente de que puedan ser también sus propios hijos, llegando a plantearles elegir a cuál de los dos priorizar. En el caso de la narradora resulta evidente que el cuidado del niño requiere de un tiempo que antes era dedicado a su relación romántica, por lo que al no aceptar él un papel proactivo en la crianza, el vínculo de la pareja queda roto. Respecto a la ausencia de las figuras masculinas en estas situaciones, Orna Donath ha señalado cómo cuando la madre biológica se ausenta, su papel es ocupado por otra mujer, siendo esto fruto del patriarcado, ya que el rol de los cuidados ha sido asociado a las mujeres pese a que no exista ningún determinismo genético que las haga más aptas para este papel:

Y así es, en efecto, pero ninguna mujer nace madre; que las mujeres sean portadoras de la descendencia humana puede ser un hecho, pero eso no obliga a las mujeres a entregarse al cuidado, protección, educación y responsabilidad que exige dicha relación. Tampoco es obvio que, cuando las madres biológicas no pueden actuar como madres, sean otras mujeres las que suelen sustituirlas, en vez de hombres (2016: 58-59).

Rich (2019: 88), al analizar el papel de la mujer dentro de la unidad familiar, declara que las prioridades de las mujeres se han establecido de forma que las necesidades de los hijos y maridos ocupen una posición preferente, seguidas de las de los extraños y, por último, se encuentran las que ellas mismas experimentan. Respecto a esta cuestión, Victoria Camps (2021: 54) reconoce la existencia de un vínculo especial entre madres e hijos debido al proceso de gestación y a que la crianza ha recaído sobre el género femenino tradicionalmente, pero no cree que esto sea un factor intrínseco a las mujeres: “Otra cosa es derivar de esa especial vinculación de la mujer a los hijos algo esencialista y exclusivo del ser femenino.” Sin embargo, en *Esta herida llena de peces* la narradora prioriza su deseo de ser madre a la relación romántica que mantenía, distanciándose de la idea de la maternidad como imposición y aceptando esta experiencia como parte de su identidad.



La narradora posee la capacidad de procrear, pero la rehúsa al preferir el vínculo que tiene con el niño que no ha parido: “No voy a dejar que Gina me lo quite. Ella tiene más hijos, yo sólo este. Me dirá que soy joven y puedo tener mi propio niño. No quiero otro, quiero este capaz de encontrar las orejas de las flores. ¿Un niño igual a mí? No quiero eso” (Salazar, 2021: 133-134). La madre adoptiva reflexiona respecto al papel que ocupa la otra madre en la vida del niño, asumiendo la condición de madre biológica como algo que asegura el lazo maternofilial, como le recuerda Carmen Emilia, otra viajera de la lancha con la que conversa: “–Mama es mama, manita. Mama es mama – responde abanicándose con un pedazo de tela–. Ella lo parió.” (Salazar, 2021: 79). Sin embargo, la narradora también le recrimina a Gina su ausencia: “No por la madre, no merece que lo haya traído. Lo hago para que no meta papeles y me quite la custodia” (Salazar, 2021: 130).

Asimismo, cabe a destacar la mención a la custodia, dado que la maternidad a través de la adopción ha sido definida tradicionalmente como “una filiación legal sin vínculo genético” (Bogino, 2020: 14). Mercedes Bogino ha señalado la lucha por una equiparación de los derechos legales, fiscales y sanitarios respecto a las maternidades biológicas como una de las mayores preocupaciones de las maternidades no hegemónicas, ya que estos avances se traducirían como reconocimiento social (2016: 65). No obstante, la narradora de *Esta herida llena de peces* ni siquiera posee el reconocimiento legal de su identidad como madre, puesto que la adopción del niño se realizó fuera de un marco institucional, dejándola más desamparada en el momento de la narración.

El hecho de que la narradora se apoye en el monólogo interno para relatar la llegada del niño y los cambios que implicaron enfatiza el carácter solitario de la crianza ya que, a excepción de las conversaciones que mantiene durante el viaje, no menciona ninguna otra compañía en la que haya podido apoyarse durante esta experiencia. Asimismo, la elección de dicha técnica podría leerse



como una alusión a la falta de referentes y a la necesidad de construir un discurso propio para ser capaz de identificar las emociones vinculadas a la maternidad. Así, se plantea un escenario donde la narradora se siente inferior frente a la idea de la madre biológica, pese a que también la desvalore por no haber sido capaz de cuidar de su hijo. Incluso llega a sentir miedo ante la posibilidad de que Gina le quite al niño por vías legales, lo que evidencia también la incapacidad de la madre adoptiva para conseguir una defensa que demuestre que su parentesco con el niño es igual de válido, pese a no ser su madre biológica. Por lo tanto, se puede apreciar una evolución en la actitud de la narradora, ya que, aunque en todo momento mantenga al hijo como prioridad, inicialmente siente desconfianza hacia la madre biológica, a lo que se sumarían las consideraciones prácticas respecto a la falta de documentos que reconozcan el vínculo maternofilial. Esta postura se transforma una vez que las dos madres se encuentran: la narradora empatiza con la otra mujer y le perdona su ausencia. Hay un reconocimiento de ambas como figuras maternas incompletas, capaces de aportar a la vida del niño:

Mi niño y el niño de Gina, un río pequeño que ella no alimentó y tuvo que llenarse conmigo, agua de lluvia. Entre ellos – madre y niño – hay un pedazo de tierra pantanosa con huecos como los que dejan las dragas después de llevarse el oro. La lluvia no alcanza a llenarlos, el daño es irreversible; por más que ella quiera hacer algo, no puedo curarla de la ausencia, de las palabras no dichas. Yo soy la mamá: yo le canté, le di de comer, le limpié los oídos. También le enseñé a ser un buen niño. Quizás lo único que he hecho todo este tiempo es prepararlo para que perdone a su madre (Salazar, 2021: 125).

Durante toda la narración se plantea el temor de la narradora a dejar el niño con Gina y ser olvidada por él. Dicho miedo se materializa en las palabras que le dirige Carmen Emilia, viajera de la lancha ya mencionada: “Mamá es la que limpia oídos mientras le llueven palmadas de muchachito en la cara. Pero, cuando él crezca y agarre calle, no se acordará de lo que vos hiciste para que pudiera oír los pájaros” (Salazar, 2021: 124). Respecto a la relación maternofilial, Julia Kristeva ha apuntado que el papel del hijo en la construcción identitaria de la madre no actúa igual que el de la madre en la del hijo, es decir: “Si bien el niño



puede servir de índice para la autenticación de su madre, esta en cambio no tiene razón para servir de intermediario de la autonomización y autenticación del hijo” (1988: 22). Pese a que Kristeva señale esto a propósito de cómo la figura materna puede convertirse en objeto donde se refleja lo abyecto desde la visión del hijo, al aplicarlo a la narración de Salazar se puede ver cómo la madre adoptiva necesita del hijo para verificar su competencia materna. Sin él perdería dicha aptitud, dándose un cambio radical en su identidad por el que, a ojos de la sociedad, dejaría de ser madre. Por ello, la relación de dependencia que se establece entre madre e hijo no se debe solo al cuidado que ella ofrece al niño, sino a la realización que este da a la narradora: “Si Gina quisiera quedarse con él, tendría que llevarme a mí. Soy del niño” (Salazar, 2021: 122). En el momento en el que casi han alcanzado su destino, la narradora se plantea cómo cambiará su identidad una vez haya dejado al niño con su madre biológica: “¿Agarro canoa y me regreso a Quibdó sin niño? ¿Dejo a la madre aquí y sigo siendo mujer, solamente?” (Salazar, 2021: 139). La propia voz narradora reconoce un desdoblamiento entre aquella mujer que era antes de la llegada del niño y la que es en la actualidad: la maternidad la constituye como una persona diferente. Renunciar al niño supone perder una parte de sí misma que existe gracias a su presencia.

Una vez que ambas mujeres se encuentran, la narradora deja al niño junto a Gina y sale corriendo debido al miedo que le produce una posible despedida. Al contrario que en sus imaginaciones, el propósito de Gina no es el de quitarle al niño, sino conocerlo y plantearle un estilo de vida en el que ambas estén implicadas. En este momento, cuando Gina le cuenta que han matado al resto de sus hijos y que carece de pareja, la imagen de la madre biológica se transfigura totalmente, pasando a ser concebida como una semejante:

- Así es la vida aquí. Y marido no tengo, esos hombres de hoy sólo quieren beber viche y andar el río. Hace años que trabajo cogiendo oro, también lavo ropa ajena (...)
- Yo hago flores artificiales y marcos de madera para cuadros, con eso nos mantenemos [...]



—Las dos trabajamos con las manos— me dice Gina.
—Aquí todas las mujeres, hasta las blancas, trabajamos con las manos— respondo.
(Salazar, 2021: 142).

De esta forma, ambas figuras quedan equiparadas, ya no solo por tener al niño como única familia, sino por el carácter manual del trabajo al que se dedican. Así, Gina se convierte en una igual junto a la que se plantea la posibilidad de formar una nueva suerte de familia, en la que ambas figuras maternas estén presentes: “Las dos, igual de solas, buscamos en él un motivo para seguir viviendo en una tierra de madres abandonadas. Madres del mismo niño, un parentesco sin nombre” (Salazar, 2021: 144). Por lo tanto, la narradora reconoce el vínculo que se forma entre Gina y ella como una forma de parentesco, que, debido a su carácter insólito, carece de nombre. Así se muestra cómo tradicionalmente la terminología utilizada para designar a los distintos miembros de una familia parte de la concepción de esta como unidad tradicional, basada en un vínculo heterosexual y su descendencia. Lacan estableció al padre simbólico como elemento respecto al que se designan el resto de significantes, definiendo el Nombre del Padre como “un término que subsiste en el nivel del significante, que en el Otro en cuanto sede de la ley, representa al Otro. Es el significante que apoya la ley, que promulga la ley” (2009: 150). Al no haber un significante que actúe como el Nombre del Padre en *Esta herida llena de peces*, la unidad familiar compuesta por la madre adoptiva y el niño se caracteriza por carecer de nombres que los designen.

Al igual que con la papaya, dada la falta de referentes, la narradora debe buscar dentro de su propia experiencia la manera de denominar este lazo, por lo que recurre a las palabras del niño: “Gina es la primera «MA», en mayúsculas; y yo la segunda «má», diferente, con tilde. Juntas: MAmá” (Salazar, 2021: 144). De este modo, la maternidad abandona su carácter solitario para convertirse en una experiencia compartida, no por un vínculo sexoafectivo entre estas dos mujeres, sino por el amor hacia un mismo hijo. Además, ante el estado precario



de Gina, también quedan olvidadas las recriminaciones económicas que se le hacían. La narradora reconoce cómo la capacidad de dar vida de las mujeres se ha utilizado como excusa para ensalzar la figura femenina en vez de administrarles ayudas:

Gina entre dientes me pide perdón por no mandar plata para la crianza. No permito que se alargue en el discurso, la llevo a la cocina y le digo que las madres aquí pasan penas, pero afuera creen que la fuerza de parir les da para aguantar todo lo que venga: hambre, humillaciones, muerte. Hablan con orgullo de las madres y mujeres de esta tierra, con aguante, guerreras, victoriosas. Guerra sí hay, pero nadie la gana (Salazar, 2021: 152).

Cabe destacar la transparencia con la que la madre adoptiva se dirige al niño. Respecto al desarrollo de la conducta del apego en los niños adoptados, René Spitz (1935, citado en Rosas, Gallardo & Angulo, 2000) determinó que la madre actuaba como representante del medio externo, por lo que, la visión de este que el niño construye está determinada por el vínculo materno-filial. Además, la renuncia ante la crianza de los padres biológicos suele materializarse en la mente del niño como abandono, incluso cuando esta se da en una etapa precoz. Sin embargo, en la novela se ve cómo la pauta de apego que ha desarrollado el niño se corresponde con el apego seguro, es decir “existe una confianza por parte del niño hacia sus padres (o figuras parentales), quienes serán accesibles, sensibles a las señales del niño y colaboradores cuando el infante se encuentre en situaciones adversas o amenazantes. Esto le permitirá explorar el mundo con seguridad y confianza” (Rosas, Gallardo & Angulo, 2000). Dicha actitud se ve en la reacción de la narradora cuando el niño aparece después de creerlo perdido:

No le digo al niño que eso no se hace, que nunca más se aleje de mí, que está castigado. No le pego ni lo llevo del brazo apretándolo hasta hacerlo chillar. Cuando un niño aparece, después de haberse perdido por juego o por descuido, nunca lo reciben con un abrazo [...] Lo regañan por aparecer, casi por estar vivo (Salazar, 2021: 114).

No hay violencia hacia el niño, sino que se comprende este suceso como una consecuencia habitual de la curiosidad infantil que puede provocar



despistes. Esta actitud por parte de la madre adoptiva afianza el lazo entre ambos, caracterizándose por el afecto y la sinceridad, incluso a la hora de tratar un tema que habitualmente se concibe como complicado: el origen biológico del niño. Lejos de formular mentiras respecto a su adopción, la narradora trata este tema con sinceridad y cariño:

—Eres negro y yo blanca porque tienes dos mamás: una es la mujer negra que te llevó en su barriga nueve meses y que te trajo al mundo. La otra soy yo, que te he cuidado todos los días desde que eras un bebé.

El niño miraba las naranjas mientras escuchaba.

—La mujer de la que naciste no pudo quedarse contigo, con nosotros —dije.

Tomé una hoja, dibujé dos mujeres: una negra, otra blanca, y un niño, negro también. Le expliqué:

—Esta es tu mamá negra, esta es tu mamá blanca y este eres tú [...]

Él sabe que tiene dos mamás, pero no lo hablamos más. (Salazar, 2021: 22-23).

Pese a que a lo largo del siglo XX se ha utilizado la etiqueta de la “familia *as if*” para referirse frecuentemente a aquellas unidades donde el vínculo entre padres e hijos se debe a la adopción pero que, mediante las políticas del secreto, simulan tener un lazo biológico, aunque esto suponga engañar a los hijos (Gesteira, 2014: 168), en esta novela no se plantea dicha situación. Estas políticas del secreto se vieron motivadas por la idea de que los hijos sufrirían discriminación, por lo que se dieron bajo la intención de protegerlos de esta posibilidad. Sin embargo, aquellos hijos que descubren que se les ha ocultado sus lazos biológicos afirman preferir la verdad (Gesteira, 2014: 179). Frente al desengaño mostrado por aquellas personas cuyo origen biológico les ha sido ocultado, la narradora aborda este tema con transparencia cada vez que el niño pregunta. Asimismo, resulta destacable la actitud comprensiva de ambas figuras maternas ante los deseos del niño, ya que toman en consideración su opinión a la hora de decidir cómo van a organizar la crianza conjunta: “Le preguntaremos al niño si quiere irse conmigo o quedarse con Gina un tiempo. O para siempre. También hablamos de compartirlo” (Salazar, 2021: 144). Lisa Parkinson señala que es fundamental comprender que, dentro de que cada



unidad familiar es única e individual, los niños “son personas, no posesiones, con derechos propios que necesitan apoyo y formación” (2005: 55-56). El propio niño, al encontrarse ante las dos madres, declara no ser posesión de nadie: “Yo soy mío” (Salazar, 2021: 142). De esta forma se plantea una lógica familiar donde incluso los menores son concebidos como personas con necesidades y deseos propios, frente a la idea tradicional de que los hijos deben estar supeditados a las órdenes de sus progenitores sin que estos cuestionen si están atentando contra su autorrealización.

Gracias al encuentro entre las dos mujeres se da una tentativa de familia alternativa donde el cuidado quedaría repartido entre las dos. Sin embargo, el proyecto no llega a realizarse. La idea de poder crear una familia, después de las experiencias de soledad de ambas mujeres, queda frustrada debido a la violencia armada. Esta había sido mostrada como un factor que, pese a estar supuestamente normalizado, la narradora no es capaz de describir: “Lo que no encuentro cómo explicar es por qué un hombre carga un arma” (Salazar, 2021: 114). Al final de la obra, cuando la confianza entre ambas mujeres empieza a afianzarse, un tiroteo interrumpe el entorno aparentemente feliz, mostrando la vulnerabilidad de los civiles en estas situaciones: “Hombres, mujeres jóvenes, señoras como de cincuenta o setenta, viejitas canosas entran y se sientan para escapar de las balas que pueden atravesar la pared de esta iglesia llena de miedo” (Salazar, 2021: 154). Mientras los transeúntes intentan protegerse dentro de una iglesia, sufren un atentado en el que, al igual que los otros hijos de Gina, el niño se convierte en una víctima más de la violencia armada:

Algo golpea el techo de la iglesia y explota. ¿Mi niño? ¿Dónde está mi niño? Algo me oprime el pecho, no puedo abrir los ojos, ¿por qué no puedo abrir los ojos? Oigo gritos. Desgarros y lamentos: un eco cargado de escombros. ¿Dónde está mi niño dónde está mi niño? [sic] ¿Qué nos hicieron? Siento el cuerpo engarrotado, las piernas calientes, paralizadas [...] A la izquierda, bajo una banca: el tronco de mi niño con su camiseta verde, verde sangre. Grito desde las entrañas, grito y me llevo las manos a la cara, pero no alcanzan a contener mi desgracia. Destrozados mi niño y yo, él por fuera yo por dentro (Salazar, 2021: 156-157).



Sandra Navarrete, en su análisis de esta novela, ha vinculado el estado de los territorios colombianos bajo el conflicto armado con las mujeres que residen en ellos: “Son madres y esposas que han quedado abandonadas, sin sus compañeros y sin sus hijos, a causa de la guerra armada, el narcotráfico, entre otros; igual de relegadas al olvido que los territorios que habitan” (2023: 96). Los espacios conocidos son arrasados, los hijos se convierten en nuevas víctimas y las mujeres como Gina viven en un duelo constante. La novela se cierra con el entierro organizado por Carmen Emilia, quien reconoce que la extrema crueldad de la situación imposibilita llevar a cabo los ritos funerarios: “Vamos a enterrar aquí al muchachito, sin decirle a nadie; esa gente no deja que despedamos bien a los muertos, los quieren a todos en una fosa” (Salazar, 2021: 161). La voz de la narradora se muestra desorientada a causa de las heridas provocadas por el atentado, llegando a ser incapaz de reconocer a su propio hijo en el cadáver: “La señora se mete al hueco con una bolsa negra, me asomo y veo que saca pedazos de... ¿un niño? Su hijo, pobre mujer” (Salazar, 2021: 161). De esta manera, el plan de una crianza compartida entre ambas mujeres fracasa, no por una falta de implicación de las figuras maternas, sino porque el contexto sociohistórico en el que se insertan las condena a verse nuevamente sin descendencia. Así, las consecuencias del conflicto armado adquieren mayor peso en el desenlace de la obra que la posibilidad de la crianza, ya que esta idea queda desechada ante el borrado del elemento que establecía el vínculo entre las dos mujeres: un hijo en común.

Conclusiones

Gracias al análisis de los personajes de la novela se puede apreciar que Lorena Salazar propone unos vínculos familiares donde primen el amor y el cuidado. Dos mujeres, que no habían planeado ser madres, desarrollan una relación comprensiva y empática al querer compartir la crianza del mismo niño. Pese a que la madre biológica comienza siendo una inseguridad, pasa a ser una



igual gracias a la comprensión con la que la madre adoptiva la trata después de conocer su situación. El estado de precariedad y violencia en el que se encuentran ambas mujeres las hace conscientes de que para ninguna ha resultado fácil la maternidad. Así, el vínculo que construyen no se forma a través de una relación sexoafectiva y su descendencia, sino que a través de la sororidad ejercida entre ambos personajes femeninos se concibe la posibilidad de compartir el cuidado del niño. Esta visión resulta destacable dado que en los últimos años son muchas las novelas de autoras latinoamericanas donde aparece el tipo de las “malas madres”. Sin embargo, Salazar propone una visión de la maternidad desmitificada, donde la inestabilidad económica y la soledad son factores que fatigan a la madre en la crianza, pero sin dejar de mostrar cómo ser madre supone para la narradora una experiencia positiva, llegando a ser un rasgo que vertebra su identidad. La comunicación entre las dos madres muestra la posibilidad de poder crear nuevos vínculos incluso para aquellos sujetos que se ven aislados, al estar carentes tanto de recursos económicos como afectivos, aunque esto no llegue a materializarse debido al clima de violencia en el que se inserta la novela. Salazar no solo se distancia de otras autoras actuales, sino también de la teoría feminista que ve la maternidad exclusivamente como una imposición del patriarcado, ignorando que esta también puede ser un deseo femenino. Además, también se plantean dos cuestiones vigentes tanto en la literatura como en la sociedad actual: el papel de los hombres en la crianza y la figura del menor como voz que merece ser escuchada dentro del ámbito doméstico. Pese a que las alusiones a la ausencia de parejas masculinas son esporádicas, la insistencia con la que se trata el sacrificio que supone conciliar trabajo y cuidados deja patente lo difícil que supone para un solo individuo cuidar de un menor a la vez que consigue tener una fuente de ingresos que le proporcione una mínima estabilidad. Por ello, las vidas de ambas mujeres se ven caracterizadas por la precariedad, factor que también las ayuda a afianzar un lazo de sororidad entre ambas, ya que empatizan con las condiciones laborales



de la otra.

Asimismo, la relevancia que se le da a la voz del niño, que expresa constantemente sus dudas respecto al parentesco que ambas mujeres guardan con él, posibilita una situación donde el menor no es entendido como una posesión de la madre biológica o de la madre adoptiva, sino como una persona con sus propios deseos. Por lo tanto, la presencia del niño en la novela no se limita a la relación que mantiene con sus madres, sino a la formación de su propio carácter, ya que los lectores asisten a una manifestación explícita de la infancia como etapa de configuración identitaria. A través de estas características, se puede comprobar que *Esta herida llena de peces* propone unos lazos familiares disidentes del imaginario tradicional, donde dos figuras maternas, que no mantienen una relación afectiva, priorizan el cuidado del menor. Sin embargo, este proyecto en común no consigue realizarse debido a que los personajes son víctimas de un atentado, dejando cualquier ideal sepultado bajo el peso de la violencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGINO LARRAMBERE, Mercedes (2016). “No-maternidades: entre la distancia y la reciprocidad en las relaciones de parentesco”. *Quaderns-e de l’Institut Català d’Antropologia*, 21 (2), pp. 60-76.
- BOGINO LARRAMBERE, Mercedes (2020). “Maternidades en tensión: entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades”. *Investigaciones Feministas*, 11 (1), pp. 9-20.
- CAMPS, Victoria (2021). *Tiempo de cuidados. Otra forma de estar en el mundo*. Barcelona: Arpa.
- CIXOUS, Hélène y CLÉMET, Catherine (1986). *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CMH. (2013) *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, Imprenta Nacional. Disponible en <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-yacolombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf> [Fecha de consulta: 20/06/2022]
- DONATH, Orna (2016). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir Books.



- ESCOBAR, Ricardo Azael (2017). "El reconocimiento de las nuevas formas de familia en Colombia y su construcción jurídico-social". *Diálogos de saberes: investigaciones y ciencias sociales*, (46), pp. 143-159.
- GESTEIRA, Soledad (2015). "Secretos, mentiras y estigmas. La búsqueda del origen biológico como un tránsito del como si al cómo fue". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (21), pp. 165-184.
- GONZÁLEZ ECHEVERRY, Ángela (2023). "Pacífico agravio y ellas: Esta herida llena de peces de Lorena Salazar Masso". *Anclajes*, Vol. XXVII, (2), pp. 35-55.
- HERNÁNDEZ, Juan Miguel (2021). "Lorena Salazar: "La herida de la violencia en Colombia sigue abierta y este país no deja que cicatrice". *El País*. 29/07/2021. Disponible en <<https://elpais.com/internacional/2021-07-29/lorena-salazar-la-herida-de-la-violencia-en-colombia-sigue-abierta-y-este-pais-no-deja-que-cicatrice.html>> [Fecha de consulta: 20/06/2022]
- HORNEY, Karen (1982). *Psicología femenina*. Madrid, Alianza.
- HURTADO, Melissa Monserrat. (2022). "La maternidad disidente en La gigante: la 'mala madre' filicida". *Sincronía*, (81), pp. 280-289.
- KRISTEVA, Julia (1986). *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos.
- LACAN, Jacques (2009). *El Seminario V, Formaciones del Inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- MERUANE, Lina (2021). *Contra los hijos*. Barcelona: Literatura Random House.
- MOREIRA, Alba, FORERO, Marcela y PARADA, Ana María (2015). *Dossier proceso de paz en Colombia*. CIDOB. Disponible en <https://www.cidob.org/publicaciones/documentacion/dossiers/dossier_proceso_de_paz_en_colombia/dossier_proceso_de_paz_en_colombia> [Fecha de consulta: 20/06/2022]
- NAVARRETE, Sandra (2023). "Cartografías de la crisis en Una herida llena de peces de Lorena Salazar". *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 6(2), pp. 81-102.
- OCHOA, Astrid (2023). "Todas íbamos a ser madres: raza, maternidad y violencia en la narrativa de tres escritoras colombianas del siglo XXI". *Revista Iberoamericana*, 89 (282-283), pp. 195-210.
- PALOMAR VEREA, Cristina (2004). "'Malas madres': la construcción social de la maternidad" *Debate Feminista*, (30), pp. 12- 34.
- PARKINSON, Lisa (2005). *Mediación Familiar. Teoría y Práctica: principios y estrategias operativas*. Barcelona: Gedisa.
- RICH, Adrienne (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- ROSAS, Mario, GALLARDO, Iris, y ANGULO, Pamela (2000). "Factores que influyen en el apego y la adaptación de los niños adoptados". *Revista de*



- Psicología*, 9(1), pp. 145-159.
- SALAZAR, Lorena (2021). *Esta herida llena de peces*. Madrid: Tránsito.
- SANCHA, Magdalena (2016). "De maternidad a maternaje. Maternajes, feminismos y paces". *Fòrum de Recerca*, 21, pp. 55-69.
- SEISDEDOS, Susana y CANO, María del Carmen (2012). "Nuevas formas de familia, viejas políticas familiares. Más familias monomarentales" *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 33, 1-17.
- SINGER, Leslie, BRODZINSKY, David, RAMSAY, Douglas, STEIR, Mary y WATERS, Everett (1985). "Mother-infant attachment in adoptive families". *Child development*, pp. 1543-1551.
- SUÁREZ BEDOYA, Luisa Fernanda, et al. (2016). "Apego en Niños Adoptados". *Revista Electrónica Psyconex*, 8 (13), pp. 1-8.

Diablotexto

Digital



**Políticas de lo abyecto, comunidad y
transororidad en *Las malas*,
de Camila Sosa Villada**

***Politics of abjection, community and transorority in
Camila Sosa Villada's Las malas***

SARAH VALENTÍN-SÁNCHEZ
UNIVERSITY OF ALABAMA
svalentinsanchez@ua.edu

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024
Fecha de aceptación: 24 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 84-104
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.27143>
ISSN: 2530-2337



Resumen: A la luz de las políticas de la abyección (Purvis, 2019), el presente artículo demuestra cómo *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, emplea una estética de lo abyecto que conmocione al lector con el propósito de aumentar el alcance de su empatía hacia los sujetos percibidos como marginales o monstruosos. Con la apropiación de lo abyecto, su novela de formación autoficcional resignifica la condición trans y propone otras maneras de devenir mujer, de maternizar y de coexistir en sistemas de parentesco. Se concluye que detrás de la abyección se erige una suerte de “ética travesti”, o manera de convivencia desde el despliegue de una solidaridad exponencial, a la que se ha denominado con el neologismo transoridad en estas páginas.

Palabras clave: Transexualidad; novela de formación; autoficción; abyección; transfeminismo; sororidad; empatía; comunidad; posthumanismo; justicia social.

Abstract: In light of the policies of abjection (Purvis, 2019), my essay demonstrates how *Las malas* (2019), by Camila Sosa Villada, employs an aesthetic of abjection to shake the reader with the purpose of increasing empathy towards subjects perceived as marginal or monstrous. Through the appropriation of the abject, her autofictional coming-of-age novel resignifies the trans condition and proposes other ways of becoming a woman, mothering, and coexisting within kinship systems. It is concluded that behind abjection stands a sort of "trans ethic," or a way of living together based on the display of exponential solidarity, termed transority in these pages.

Key words: Transexuality; Coming-of-age novel; autofiction; abjection; transfeminism; sorority; empathy; community; posthumanism; social justice.



De todas las minorías LGTBQAI+, las personas trans y de género no conformativo son quienes sufren mayores dosis de violencia.¹ En el contexto del Cono Sur, Argentina, como caso particular, presenta una dicotomía en cuanto a la garantía de derechos de la población trans. Por un lado, es el país líder mundial en materia de políticas identitarias.² Por otro, acusa todavía altos índices de violencia contra las minorías sexuales. La situación viene a demostrar que, si bien las personas trans gozan de amplios derechos reconocidos, la igualdad jurídica todavía no ha permeado en una tolerancia social real.³ La novela *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, se constituye como mediación entre literatura y activismos de sexualidades disidentes en la sociedad argentina. La obra configura un espacio simbólico para la reflexión sobre la prevalencia de la violencia brutal y constante ejercida contra los cuerpos trans en su posición más subalterna; es decir, dentro de las economías del trabajo sexual. Bien como trabajadoras sexuales libres, bien como mujeres prostituidas por proxenetas o *chongos*, un alto número de mujeres trans ejercen su actividad en el espacio público afrontando peligros constantes. La novela revela la inexistencia de instituciones o dispositivos urbanos aseguren su integridad física y mental.⁴ Asimismo, el texto desenmascara sin cortapisas el verdadero papel de la policía, que nada tiene que ver con la protección de estas mujeres.

¹ En el pasado Día Internacional de la Memoria Trans, la organización Transgender Europe publicó cifras actualizadas sobre la violencia ejercida contra personas trans a nivel global. Reflejan sus estadísticas que en el año 2022 se registraron 327 asesinatos de personas trans y género-diversas. El informe aporta una serie de datos relevantes a tener en mente para el desarrollo de este trabajo. A saber que el 95% del global de las personas asesinadas eran mujeres trans o personas trans femeninas, siendo la mitad de cuya ocupación se conoce el trabajo sexual; el 68% de los asesinatos registrados ocurrieron en América Latina; el 35% de los asesinatos tuvieron lugar en la calle y el 27% en su propia residencia; la mayoría de las víctimas asesinadas tenía entre 31 y 40 años —este último hecho está en consonancia con los datos sobre la esperanza de vida pues, según un informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), en las mujeres trans latinoamericanas tan solo es de 35 años.

² efeminista.com, 3 de julio de 2021 [12 de julio de 2023]

³ Aunque su Ley 26.743 de Identidad de Género, sancionada en 2012, pionera en despatologizar el proceso de reasignación de género, es una de las más progresistas del mundo, no debemos obviar que los crímenes de odio no han cesado en ningún momento desde que se aprobó la Ley.

⁴ Al mencionar los dispositivos urbanos como medida de protección nos referimos al tipo de infraestructuras y espacios puestos al servicio de las/los trabajadoras sexuales en países como Alemania, Austria o los Países Bajos, donde la prostitución está legalizada y regulada.



En las páginas que siguen se empleará la perspectiva afectiva a partir del marco teórico que ofrece Jennifer Purvis en su artículo “Confronting the Power of Abjection: Toward a Politics of Shame”. En él, —partiendo de las teorías de lo abyecto que articula Julia Kristeva en *Powers of Horror* (1982)— Purvis sitúa el locus de su enfoque filosófico en las emociones negativas relativas a lo abyecto, examinando tanto sus mecanismos como el potencial para la movilización de alternativas políticas y maneras más empáticas de convivencia. Este precedente crítico da pie a una aproximación innovadora a la novela de Camila Sosa Villada. A la luz de las políticas de la abyección, el presente estudio tratará de mostrar cómo en *Las malas* se emplea una suerte de estética de lo abyecto que conmociona al lector con el objetivo de aumentar significativamente el alcance de su empatía y ganar así un potencial aliado. Con su apropiación de lo abyecto, Sosa Villada resignifica la condición peyorativa y nos muestra otras maneras de devenir mujer, de maternizar y de coexistir en sistemas de parentesco mediante lazos que, literalmente, protegen la vida en la realidad diegética y externa del relato. Se concluye que detrás de la abyección se erige una solidaridad sorprendente, a la que se denominará *transororidad* en lo sucesivo.⁵ El término se inscribe de pleno en la praxis transfeminista cuyo objetivo no se reduce a la incorporación de la experiencia trans en el discurso del feminismo mayoritario, sino que aspira a articularse “como una red con memoria histórica que es capaz de abrir espacios y campos discursivos a todas aquellas prácticas y sujetos de la contemporaneidad y de los devenires minoritarios que no son considerados de manera directa por el feminismo hetero-blanco-biologicista e institucional” (Sayak y Olvera, 2019: 26). Así, en mi lectura, la *transororidad* es al transfeminismo lo que la sororidad es al feminismo generalista.

En la novela, la ética transorora se traduce en la red de cuidados y protección mutua en la comunidad que conforman Sosa Villada y sus amigas

⁵ Dado que Camila Sosa Villada emplea el término para enunciarse, se empleará la palabra travesti, siempre que tenga que ver con pasajes de la novela o su interpretación. Mediante la apropiación del insulto como herramienta de desactivación a los ataques transfobos la autora despliega un gesto político de resistencia *queer*.



prostitutas del Parque Sarmiento, en Córdoba. Los parámetros éticos del sistema afectivo son descritos por la autora a través del recuerdo de determinados episodios en los que la defensa y acompañamiento de sus compañeras fueron decisivos para la supervivencia. La necesidad de denominar *transororidad* a dichas dinámicas relacionales requiere la observación de los límites de la noción institucionalizada de *sororidad* articulada por la antropóloga mexicana Marcela Lagarde. Con el término, la antropóloga evocaba las posibilidades de emancipación y resistencia femenina mediante el pacto de solidaridad entre iguales. No obstante, mediante su omisión, Lagarde excluyó a la mujer trans del pacto sororo. En oposición a esencialismo, este trabajo reivindica las prácticas de una solidaridad *otra*, presente en *Las malas*, construida en los márgenes de una noción de solidaridad excluyente.

Sin duda, la ética que rige su red de cuidados se enlaza con algunos preceptos clave de la teoría crítica trans articulada por Susan Stryker (1994) a partir de su vivencia personal. Su pensamiento examina cómo las personas disidentes de la norma de sexo/género han resistido y desafiado las estructuras heteropatriarcales encontrando formas creativas de vivir fuera de un orden binario. Y, principalmente, cómo estas resistencias pueden informar nuestra comprensión de la ética y la justicia. Mediante la identificación con el mito de Frankenstein, la teoría de Striker abraza la abyección —“I find no shame, however, in acknowledging my egalitarian relationship with non-human material” (Stryker, 1994: 246)— reclamando la subjetividad de su propio cuerpo como un espacio de empoderamiento al margen del orden natural. En *Las malas*, la disidencia política parte de la identificación con el monstruo que preconiza Stryker. Tal y como arguye Ana Gallego Cuiñas, el devenir animal y otras fugas hacia lo fantástico suponen “figuraciones de la diferencia que atraviesan la novela para dar cuenta de la transformación —y la hibridez— vital como otro pacto social posible” (Gallego Cuiñas, 202: 93).

Las malas es importante, en primera instancia, como autoficción escrita por una autora que se enuncia travesti. En efecto, nos ofrece una mirada a la experiencia transgénero y a su comunidad desde adentro. Como apunta Richard



Leonardo-Loayza, el texto “documenta un mundo que usualmente se presentaba esquivo y tergiversado, porque era representado casi siempre apelando a una serie de imágenes que contribuían a estigmatizar negativamente a las travestis” (2022: 190). Para Jordana Blejmar, más que el testimonio de la experiencia travesti, la novela constituye “una venganza a través de la escritura” (2022: 130). En segundo lugar, porque nos permite articular una reflexión que contemple el potencial disruptivo que se alumbra en la experiencia de la mujer trans prostituida. La razón, es sabido que es precisamente hacia ella donde se dirigen las violencias, físicas y simbólicas, que nos atraviesan socialmente. La novela ha sido estudiada en profundidad desde el enfoque de la teoría queer utópica (Giorgi, 2019; Moszczynska-Dürst, 2021; Sánchez Osos, 2021). También, mediante el análisis materialista de la agencia trans (Leonardo-Loayza, 2022) y, desde un enfoque más textual, se ha analizado cómo intervienen en el texto los procedimientos estéticos y políticos de la picaresca (Gallego Cuiñas, 2021) o cómo mediante la autoficción la autora exhibe una subjetividad que deviene contradiscurso frente a narrativas que marginan a la comunidad trans (Blejmar, 2022; De la Torre-Espinosa, 2022). Ante ello, la novedad del presente trabajo radica en la aplicación de la epistemología afectiva con objeto de desentrañar el significado y alcance de la ternura brutal que desprende el relato. Se observarán los desplazamientos que se producen entre las emociones negativas y los afectos, como una suerte “de alquimia que ocurre en sus páginas”, en palabras de Juan Forn en el prólogo de la novela. Como apunta el editor, Villada logra además “la transformación de la vergüenza, el miedo, la intolerancia, el desprecio y la incomprensión, en alta prosa” (Sosa Villada, 2019: 7). La idea estructural sobre la que se construye este trabajo discierne que a medida que avanzan las páginas los lectores transforman simultáneamente su mirada hacia lo abyecto y, por extensión, hacia lo trans.



Estética y política de lo abyecto

En la introducción de *Transgender Marxism* (2021), las editoras Jules Joanne Gleeson y Elle O'Rourke subrayan el papel destacado que hoy en día están adoptando globalmente las personas trans en el activismo de izquierdas. En la monografía, articulada alrededor de la cuestión “*why are so many transgender people apparently drawn to Marxism, and to revolutionary theory more generally?*” (2021: 2), se reflexiona transversalmente acerca del cambio producido en las vidas trans, desde la invisibilidad a la primera línea de resistencia, contra una evidente tendencia social reaccionaria. Gracias a la unión de fuerzas y al empoderamiento, la estrategia emancipatoria del presente es el desvío de la atención mediática que reciben —como sujetos disidentes de lo normativo— hacia la praxis política identitaria y de izquierdas.

Lo cierto es que *lo trans*, como concepto o *noema*, acarrea en sí mismo un espacio para lo utópico. Se reconoce un potencial imaginativo en el carácter disruptivo de existir en transición en oposición a los sistemas que nos ordenan, supuestamente fijos. En su materialidad —tanto en el cuerpo que lo habita, como en el mero hecho de que un sujeto trans se enuncie como tal— se desmoronan conjuntamente las divisiones falologocéntricas del binomio masculino/femenino, unitario/fluido, o humano/no-humano. Así lo determinan Gleeson y O'Rourke: “Transgender experiences straddle the conventional limits of political and private life, workplace and household. Transition is at once a procedure with far-reaching social ramifications, and an intimately personal matter” (2021: 3). Así también lo determina Susan Stryker quien subraya que el potencial de la experiencia trans para desarmar los límites convencionales entre vida política y vida privada cuando se pone en funcionamiento “the affect of rage” (2019: 40). Stryker interpreta la furia que sacude a los sujetos marginalizados como consecuencia de la jerarquización social y deshumanización por ello, señala esta deviene una cualidad que atraviesa a aquellos sujetos no heteronormativos y/o no blancos. Como medida de resistencia, la autora reivindica la creación de parentescos entre personas que hayan sido excluidas por motivos de raza, sexualidad o clase (2019: 41). De estas premisas se deduce que la política de la abyección adopta



desde sus principios esenciales la interseccionalidad, que se expande a aquello más allá de lo humano.

De acuerdo con el pensamiento de bell hooks (*Feminist Theory: From Margin to Center*, 1984), los sujetos que habitan en la subalternidad presentan una perspectiva privilegiada para el ejercicio de la política. La razón es que tan sólo desde los márgenes del poder es posible imaginar una convivencia social radicalmente distinta; por ende, las personas excluidas aportan un conocimiento experiencial del funcionamiento de los mecanismos de rechazo y expulsión social. Aunque hooks tenía en mente a la mujer afroamericana, su razonamiento es extensible a los sujetos trans en la novela, a quienes ni si quiera se les permite salir de día, como lamenta el personaje de Camila “nos corren con sus insultos, nos quieren maniar y colgarnos en las plazas” (2019: 95). Más que en los márgenes, es factible argumentar que las voces trans representadas ocupan el ámbito de lo abyecto. Mujeres como las pertenecientes a la comunidad ficticia de Camila son expulsadas con violencia de nuestra sociedad, forzadas a desarrollar vida, economías y afectos en los márgenes. La narración incita a la reflexión acerca de la necesidad implícita en las minorías de organizarse para combatir la opresión: “Me pregunto qué habría pasado si, en vez de mandar la rabia a lo más hondo de nuestra alma travesti, nos hubiéramos organizado” (2019: 122). Gabriel Giorgi identifica en el relato una revuelta contenida, “en espera” (2022: 185). Hoy en día sabemos que la instancia narrativa describe el contexto paralelo al primer activismo queer argentino, cuyo hito sería la primera Manifestación del Orgullo Gay en Buenos Aires del año 1992. Por tanto, el siguiente apartado se propone analizar, no por qué el germen político surge “incluso en el fracaso y desde la exclusión” (Giorgi, 2022: 183) sino, precisamente, a causa de ello.

En “Confronting the Power of Abjection”, Jennifer Purvis parte del pensamiento de Julia Kristeva para desarrollar una filosofía política desde la abyección. Al explorar dicho marco simbólico señala que, en primera instancia, lo abyecto se relaciona con la materialidad del cuerpo expresada en términos biológicos. Es decir, literalmente, lo que desechamos, expulsamos o eliminamos,



a menudo de manera agresiva, conduciéndonos “toward the place where meaning collapses” (Kristeva, 1982: 2). Kristeva deduce que el horror surge ante la amenaza de las fronteras corpóreas del interior y exterior. Los humanos desdeñamos todo aquello que nos acerca a la muerte, de ahí que el cadáver personifique la máxima expresión de lo abyecto. A mi juicio, el símil abyección/muerte se encuentra en el epicentro de la novela de Sosa Villada. El *Bildungsroman* que articula, de manera no lineal, la trama viene marcado por la maldición del padre de Camila cuando esta era todavía el niño Christian: “Un día van a venir a golpear esa puerta para avisarme que te encontraron muerta, tirada en una zanja” (2019: 5). El padre, acorde a los parámetros heteropatriarcales que definen la vida según los esquemas reproductivos, no concibe otra posibilidad que la muerte al percibir el afeminamiento de su hijo. El proceso de maduración de Camila se definirá por la amenaza paterna de que la no futuridad queer equivale a muerte. Como negación de la pulsión de muerte, el *no acabar en la zanja* se convierte en su motor vital, aunque el mal presagio la acompañe cada noche que prostituye su cuerpo. Tal y como señala Kristeva, existe una fuerza vital subyacente en la posición abyecta, que ella describe como “an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new signifiacnce” (Kristeva, 1982: 15). Por tanto, delimitado por los parámetros travestismo, prostitución, muerte y resurrección se observa cómo el relato se sitúa de lleno en el territorio de lo abyecto.

La hermandad de travestis que habitan el Parque Sarmiento se introduce en la historia dando cuenta de su condición abyecta alejada de lo humano: “Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven así como si fueran una manada.” (2019: 12). Entre sus figuras, Camila vislumbra a una embarazada, “la única nacida mujer entre todas” (2019: 12). Después del cadáver, Purvis define la vagina como el significante de abyección, “both because it delivers us to our eventual death—in keeping with reigning perceptions of human existence as life under threat of death” (2019: 50). El sexo femenino provoca “intense reactions of both attraction and repulsion within dominant discourses.” (2019: 50) Camila apunta a la jerarquía biológica pues



determina que, incluso en su estado delicado, “contaba con la supremacía de su vagina por encima de nosotras” (2019: 39); es decir, en el territorio abyecto del Parque Sarmiento la vagina es potestad.

En mi lectura, Laura es un claro exponente de la ternura brutal, una poética que constituye un rasgo estético concreto en *Las malas*. La prostituta “de panza enorme”, con “el pelo lleno de pasto”, personifica un lirismo que contrasta con las escenas de desolación. El tono busca provocar la conmoción. “¿Pensaron alguna vez que la poesía podía tener una forma tan concreta?”, afirma la escritora refiriéndose a Gabriela, la compañera prostituta que inspiró el personaje, en su charla para TEDx Talks. Acto seguido, la autora desplaza el discurso del registro poético al terreno de lo político cuando recuerda que la embarazada se veía forzada a prostituirse cada noche: “Y yo pensaba en este sistema de mierda donde dos criaturas que están en el vientre de una mina tienen que asistir a semejante espectáculo” (00:14:26). Esta es la estrategia discursiva que, a mi juicio, se replica en la novela. La construcción del relato oscila entre ternura, abyección, sorpresa y denuncia. Funciona gracias al sofisticado bagaje literario de la autora, capaz de entremezclar con fluidez la autoficción, la crónica, lo fantástico y/o real maravilloso. Para Gabriel Giorgi, este nuevo modo de escribir literatura presenta un *régimen de verdad* “porque viene de un cuerpo trans” (2022: 286). De acuerdo con Giorgi, mi análisis reconoce en la obra una nueva epistemología del cuerpo travesti, a la vez interrelacionada con el saber afectivo inscrito en las emociones/reacciones que provoca el mismo cuerpo.

Toda emoción está filtrada por la tradición y/o la cultura, y se adapta a los intereses individuales y de la comunidad en que se ha crecido. Para Jennifer Purvis, si atendemos a lo abyecto como episteme arrojamos luz a sus mecanismos de categorización: “When we ponder the powers of horror and the horrors of power, we must reflect on those deemed disgusting or disposable, throughout history and today, as well as those who benefit from those constructs” (2019: 52). Puntualiza que la metodología debe investigar y desmontar el funcionamiento del asco y la vergüenza para debilitar la abyección (2019: 52).



La teoría afectiva expone que los rasgos abyectos son fuentes de vergüenza ya que provocan repugnancia, violencia y expulsión. En *Las malas*, paralelo a la negación de la pulsión de muerte, domina el propósito vital de reconstruirse. Para reinventarse es necesario superar el auto rechazo y purificar la memoria. El desarrollo psíquico de Camila se ha visto marcado, en primer lugar, por la humillación de ser pobre: “No podía sentir una vergüenza mayor que esa: la constatación de la pobreza” (2019: 24). En segundo lugar, por la experiencia del maltrato intrafamiliar que incluye daños físicos, verbales y abandono. Si bien la madre es negligente por su pasividad, el padre violento es quien dejará una herida más profunda en su psique. Kataryna Moszcynska-Dürst interpreta los abusos paternos como respuesta al fracaso desde la perspectiva de la familia heteronormativa. Sara Ahmed explica in *Queer Phenomenology* (2006): “Heterosexuality as a compulsory orientation reproduces more than ‘itself’”: it is a mechanism for the reproduction of culture, or even of the ‘attributes’ that are assumed to pass along a family line” (2006: 161, mi énfasis). Por ende, el insulto es la reacción ante la desviación de Christian del esquema cultural: “Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué puede trabajar usted así? De chupar pijas, mi amigo” (2019: 64). La transgresión de los códigos de género —la amenaza de lo *normal*— incluso de manera inocente propia de un niñx, es anulada de raíz con violencia.

El padre asume el rol del guardián normativo aplicando castigos verbales y físicos. Paradójicamente, con sus actos de presión violenta, más que anular, acelera el proceso de devenir trans. Camila narradora identifica la influencia del padre en dos momentos decisivos. La furia paterna activa la desidentificación con el género masculino: “Aquel animal feroz, mi fantasma, mi pesadilla: era demasiado horrible todo para querer ser un hombre. Yo no podía ser un hombre en ese mundo” (2019: 49). El espectro del padre también está presente en su iniciación sexual forzada: “Prefería perder la virginidad, si es que ello supone una pérdida, a enfrentar la rabia paterna al enterarse de que su hijo salía a mariconear vestida de mujer” (2019: 72). Moszcynska-Dürst explica que el trauma de la violación suscitó sentimientos de vergüenza y culpabilidad.



Potenciada por el dolor físico, dicha vergüenza —descrita por Ahmed como autonegación (2021: 164)— supone el comienzo de una creciente alienación respecto a su cuerpo, que ella misma empieza a considerar “abyecto y desechable” (Moszcynska-Dürst, 2021: 317). A mi modo de ver, en el horror de la agresión puede vislumbrarse también una pequeña luz. La vergüenza y otras emociones abyectas dan lugar a procesos internos de desestabilización, que encaminan los cuerpos hacia otras direcciones. Tal y como sugiere Ahmed, los ataques dan cuenta al sujeto queer de la necesidad de orientarse en busca de un espacio donde sentirse seguro (2006: 160). Estas premisas dan sentido a la valiente decisión de Camila de mudarse a Córdoba, estudiar una carrera y —fuera del dominio paterno— transformarse en mujer.

La *transoridad* como ética de cuidado radical para la comunidad abyecta

“Qué habría sido de las mujeres en el patriarcado sin el entramado de mujeres alrededor, a un lado, atrás de una, adelante, guiando el camino, aguantando juntas. ¿Qué sería de nosotras sin nuestras amigas? ¿Qué sería de las mujeres sin el amor de las mujeres?” (Lagarde, 2006: 124), se pregunta Marcela Lagarde en su influyente ensayo “Pacto entre mujeres. Sororidad”. La antropóloga articula la noción (blanca) contemporánea de *sororidad*, como el principio que debe guiar la lucha conjunta de las mujeres. Es importante enfatizar que, si bien ella recalca la necesidad de contemplar la agenda feminista desde una óptica interseccional, el manifiesto no hace mención alguna a las mujeres trans como sujeto político a incluir en los pactos de solidaridad. Es innegable que existe a día de hoy una brecha profunda que divide los frentes del feminismo en base a la propia definición de mujer. En *Las malas*, este hecho no se aborda como uno de los conflictos principales del relato, pero sí se filtra la falla existente entre mujeres en base a su conformidad de género. En su narración, Camila comenta con resignación cómo, en tantas ocasiones las críticas más feroces provienen de sus semejantes cis —“las mujeres la miran peor” (2019: 94). A mi modo de ver, aunque la novela no minimiza esta fractura, tampoco se propone poner el dedo en la llaga o corregir la división femenina. Más bien, Sosa Villada convierte la



negación en oportunidad para la construcción de alternativas relacionales con un espíritu que busca trascender el feminismo de la diferencia. Tal y como declara en una entrevista para el medio digital efeminista.com⁶:

Creo que el feminismo nos ha quedado chico para las trans, la invitación de las feministas transexcluyentes es una buena invitación, más allá de la virulencia con las que ellas se expresan, cierta brutalidad epistemológica. Creo que la invitación que nos hacen a las trans es bien interesante, es casi un reconocimiento a nuestra inteligencia, a nuestra capacidad de hacer mundo por fuera de cualquier cosa.

En esta línea, se arguye que *Las malas* ofrece una tercera vía de pacto solidario entre mujeres con el propósito de expandirlo más allá de criterios biológicos y empleando lo abyecto como nueva marca observacional. Esta energía política se percibe en la obra como una suerte de ética travesti y que aquí hemos denominado con el neologismo *transororidad*. La intención es resignificar el fundacional concepto de Lagarde, expandiendo sus límites. Ello permitirá incluir a los sujetos excluidos del pacto de hermandad femenina.

Resultará útil en primer lugar acudir a la definición de la alianza sorora que propone la antropóloga mexicana:

Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer. (Lagarde, 2006: 126)

A partir de su definición, se arguye que la praxis *transorora* extraída de las páginas de *Las malas* difiere, no en lo referido al activismo que articula Lagarde, sino a la inclusión de los sujetos trans en la alianza. La obra propone un nuevo paradigma relacional en base a la vulnerabilidad, lo que supone una rotunda digresión de la retórica patriarcal capitalista, donde la autoridad se otorga al más fuerte. En *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004), Judith Butler crea un marco filosófico en el que inscribir nuevas prácticas sociales en base al reconocimiento de una vulnerabilidad compartida: “we all live

⁶ Efeminista.com, 3 de febrero de 2022 (<https://efeminista.com/camila-sosa-feminismo-chico/>) [12 de julio de 2023]



with this particular vulnerability, a vulnerability to the other that is part of bodily life, a vulnerability to a sudden address from elsewhere that we cannot preempt” (2004: 29). A la vez, Butler determina que una noción acertada de justicia social require el reconocimiento del mayor grado de vulnerabilidad de unos cuerpos respecto a otros: “This vulnerability, however, becomes highly exacerbated under certain social and political conditions, especially those in which violence is a way of life and the means to secure selfdefense are limited” (29). Si recordamos la metodología de bell hooks, quien trata de construir la sororidad desde la posición más subalterna hacia arriba, diremos que Sosa Villada vislumbra aquí un mecanismo semejante, aunque en base a la noción de vulnerabilidad de Butler: poner en funcionamiento la práctica de la *transoridad* desde la posición más abyecta hacia otros seres también vulnerables.

En la diégesis de la obra, el cuidado trans se reparte entre las compañeras de Camila y se expande a los aliados de su comunidad abyecta: el Brillo de los Ojos, los Hombres sin Cabeza o Silvia, la mujer diabética sin hogar. La solidaridad ejercida en horizontal desde la posición subalterna representa, en esencia, el despliegue de una empatía exponencial —por dirigirse con vehemencia hacia quienes han sido desahuciados por la sociedad— inscrita en la genealogía de la ética posthumana. Las prácticas del cuidado no sólo se refieren a la provisión de refugio, alimento, compañía, consejo o aplicación de remedios medicinales con la invocación de fuerzas mayores, tal y como se haría en un aquelarre. También y, principalmente, el cuidado implica el desarrollo de un espíritu de clan guerrero. La novela pone en evidencia reiteradamente cómo sus vidas dependen de la protección física mutua frente a los abusos físicos y sexuales sufridos por parte de los clientes y la policía. La autodefensa requiere una continua actitud vigilante alrededor del Parque Sarmiento y sus espacios adyacentes: “Un grupo de travestis hace su ronda” (Sosa Villada, 2019: 12).

Bajo mi lectura, la ternura brutal que emana del relato de Villada se encuentra en el cariño con el que las compañeras de la hermandad travesti se cuidan unas a otras dentro y fuera de los muros de la casa rosada de la Tía Encarna. “El dolor de una era el dolor de todas” (2029: 100), el compromiso de



los cuidados que ellas ejercen, a falta de otros recursos, se ejemplifica en el pasaje donde Camila narra la respuesta colectiva ante a la terrible paliza que sufre una de ellas al descubrir su pareja que es seropositiva: “la cara era un destrozo, le sangraban los oídos, casi no podía respirar porque tenía varias costillas rotas y unos temblores y convulsiones que metían miedo” (2019: 100). Después de recibir la medicina curandera de La Machi, se organizan para cuidarla: “limpiar con un paño y agua tibia las heridas, llevar a orinar a la moribunda, sostenerla mientras cagaba y temblaba, llevarla de nuevo a la cama, envolverla en cobijas, acomodarle el pelo, cantarle en voz baja. Una magia de índole más mundana. *La que cualquiera podría hacer y no hace*” (2019: 102, mi énfasis). La poética de lo abyecto conmueve aquí por la extrema vulnerabilidad que transmite el cuerpo agredido y, a la vez, por la manera hermosa y terrible en que es rescatado por sus hermanas travestis. Sosa Villada pone en funcionamiento un mecanismo alquímico con su escritura pues, de la violencia más infame surge un destello o quizás una forma de esperanza. Así, el lector se siente contagiado por la mecánica de rastrear lo bello en lo abyecto, al testimoniar que hasta los seres más desahuciados pueden salir adelante gracias a los sistemas afectivos que los sostienen. Pero el ejercicio crítico que nos propone la autora no se detiene ahí. A la conmoción le acompaña la reflexión acerca de cómo la solidaridad de una familia escogida no puede ni debe ser suficiente sustento para el desarrollo de una vida plena. Como explica Agustina Gállico Wetzel en su análisis sobre la autoficción de Camila, “su vida y la de sus compañer*s son vidas que no han encontrado cobijo en los márgenes del Estado... tratándose de vidas abandonadas por el sistema y cuyo sostenimiento se produce gracias al lazo de furia, amistad y resistencia que une a aquella manada” (2020: 54). Así, a partir de la experiencia abyecta simbólica se abren espacios en la mente de los lectores para imaginar nuevas maneras de existir y cuidar radicalmente más empáticas, que incluya el bienestar de aquellos que han sido olvidados.

Es indudable la resonancia de estas reflexiones con el pensamiento posthumano. Sin ir más lejos, Donna Haraway, en su influyente ensayo sobre la



cultura antropocénica, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, pone la esperanza de la continuidad de la vida vivible en el planeta en nuestra capacidad de cambiar el paradigma relacional de la unidad familiar heteronormativa a los sistemas de parentesco que incluyan lo no biológico y lo no humano:

My purpose is to make “kin” mean something other/more than entities tied by ancestry or genealogy. The gently defamiliarizing move might seem for a while to be just a mistake, but then (with luck) appear as correct all along. Kin-making is making persons, not necessarily as individuals or as humans...; making kin and making kind (as category, care, relatives without ties by birth, lateral relatives, lots of other echoes) stretch the imagination and can change the story. (2015: 161)

Por su parte y acudiendo de nuevo al pensamiento de Purvis, su noción de política de la abyección nos permite trazar un puente entre lo abyecto y la geneología posthumana, en el sentido de que las exploraciones de la primera han permitido las transgresiones de la segunda: “fluidity and permeable borders, elements of leakiness, dirt, and danger, and figures of deviance or monstrosity” (2019: 56). Al exponer los mecanismos de exclusión de los cuerpos —en el caso de *Las malas*, una profunda transfobia— la abyección a la vez abre un espacio donde idear nuevas lógicas relacionales en los márgenes de lo vivible. Así la comunidad de mujeres trans de *Las malas*, enunciándose como aquelarre, manada o parada de monstruos, nos descubren una visión subversiva pero trascendental de los vínculos afectivos cuando estos son lo único que mantiene literalmente con vida a los sujetos.

El pacto de protección nace en primera instancia por el reconocimiento mutuo como individuos fuera de la normatividad. “SOI UN MOSTRO”, (2019: 70) dice en un pasaje María, la sordomuda, mientras confiesa a Camila la mutación que está experimentando: “me mostró todo su costillar izquierdo, del que brotaban unas plumas minúsculas de color gris, como de gallina bataraza” (2019: 69). La metamorfosis animal que sufren algunas de ellas parece una metáfora de la transformación sexual en clave literaria de real maravilloso. Richard Leonardo-Loayza interpreta estos cambios a la luz de la teratología: “El abyecto también es un monstruo, por eso las disidencias sexuales son consideradas



parte de esta monstruosidad, son consideradas aberraciones de la naturaleza” (2022: 201), equiparando la manera en que lo trans, igual que el concepto del monstruo, desestabiliza el logocentrismo de nuestro sistema cultural. Estando de acuerdo con el crítico, considero más productivo observar las incursiones de realismo mágico en *Las malas* como una estrategia para exagerar de un modo lírico los aspectos de vulnerabilidad en los personajes y así intensificar la conmoción en la lectura. A su vez, la incursión en el ámbito de lo no humano refuerza la sensación de estar en un plano de realidad paralelo que requiere criterios de habitabilidad diferentes. Finalmente, lo fantástico subraya el compromiso transorero, pues el cuidado se ejerce incluso en circunstancias carentes de explicación racional.

Marcela Lagarde señala la necesidad de dotar al pacto entre mujeres un valor interseccional para que ninguna mujer se quede fuera por razón de raza, origen o clase. Por contraste, el pacto transorero de *Las malas* extiende la interseccionalidad más allá de la transexualidad, ofreciendo la solidaridad a miembros secundarios de su comunidad. Los Hombres Sin Cabeza son soldados africanos que llegan a Argentina como refugiados de guerra. Su discapacidad descrita en códigos de realismo mágico representa el profundo trauma que llevan consigo por los horrores presenciados. También está Silvia la diabética —“madre de las perras y amiga de las travestis” (2019: 92)— a quien van a visitar todos los días al hospital después de que le amputen las piernas. Camila relata cómo cuidaron de sus perras entre todas cuando Silvia falleció.

La novela desestabiliza la mirada también al respecto de la discapacidad, mediante su cambio de registro estético: real maravilloso para los soldados, realista para Silvia y sus perras. Rosemarie Garland-Thomson explica en su ensayo “Feminist Disability Studies” cómo las personas con una amplia gama de diferencias físicas, mentales y emocionales son colectivamente imaginadas y excluidas por defectuosas, es decir, desplazadas al ámbito de lo abyecto. El cambio de registro textual nos recuerda la mutabilidad en la categoría de discapacidad pues, igual que para Butler el común denominador social es la vulnerabilidad, la teoría de discapacidad considera que es la dependencia. Para



justificarlo Garland-Thomson nos recuerda que nuestras habilidades variarán, por lo que todos seremos dependientes de alguien en algún momento. La novela no sólo denuncia la falta de protección de las mujeres trans prostituidas. También pone en evidencia el abandono estructural de otros sujetos, igualmente desahuciados por las instituciones respetables de la familia y el Estado. A fin de cuenta, la comunidad de Camila incluye a estos sujetos en su red de cuidado porque están tan abandonados como ellas.

En su análisis de la novela, Ignacio Sánchez Osoreo pone en valor la creación de una nueva epistemología del cuidado en la diégesis de *Las malas*: “En el seno de esta comunidad se instaura una pedagogía trans*-travesti que se genera a partir de una ética de transmisión transgeneracional” (2021: 145), siendo la Tía Encarna, madre y maestra de todas las travestis, la iniciadora de la tradición transorora: “Ella nos había enseñado a resistir, a defendernos, a fingir que éramos amorosas personas castigadas por el sistema” (2019: 33). Como enuncia Lagarde en su manifiesto, las madres son el origen de la sororidad, “figuras fundantes, transmisoras de nuestra lengua y con ella de los cimientos de nuestra visión del mundo, y coautoras de nuestra identidad” (Lagarde, 2006: 123). Siguiendo con el paralelismo transororo, en la Tía Encarna se anclan todos los discursos utópicos y estéticos que atraviesan la novela, como muestra el lirismo con el que da apoyo emocional a Camila: “Tenés derecho a ser feliz [...]. La posibilidad de ser feliz también existe” (2019: 175). Además, el personaje introduce un elemento nodal en la trama, pues es quien encuentra al bebé abandonado entre los árboles, que termina siendo adoptado por la manada. El vínculo que une a El Brillo de Los Ojos y La Tía Encarna nos recuerda aquello que propone Haraway en su ensayo, antes citado, “Make Kin Not Babies!” (2015: 161). Se confirma con esta maternidad subversiva una forma abyecta de articular sistemas afectivos alejados drásticamente de las narrativas de sangre heteronormativas. “La Tía Encarna amamantando con su pecho relleno de aceite de avión a un recién nacido. La Tía Encarna está como a diez centímetros del suelo de la paz que siente en todo el cuerpo en aquel momento, con ese niño que drena el dolor histórico que la habita” (2019: 19). En esta escena se resumen



todos los argumentos propuestos en nuestro análisis. La escena supone la confirmación de que, tras la poética de lo abyecto y la ternura brutal que emana *Las malas*, se encuentra el potencial para imaginar nuevos sistemas de empatía y cuidado. Dada la estrecha relación entre abyección y vulnerabilidad, ya demostrada, encuentro aplicable aquí la conclusión de Butler sobre la vulnerabilidad como nuevo pilar humanístico: “This way of imagining community affirms relationality not only as a descriptive or historical fact of our formation, but also as an ongoing normative dimension of our social and political lives, one in which we are compelled to take stock of our interdependence” (2004: 29).

Para concluir, tan sólo queda remarcar que la instancia narrativa de *Las malas*, no sólo articula una denuncia metonímica de las condiciones de vida de las mujeres trans prostituidas en la Argentina de los años noventa. También crea toda una nueva manera de narrar la autoficción, una poética transgénica de lo abyecto que fluye del *Bildungsroman*, al testimonio, a lo real maravilloso para recrear la intensidad en la experiencia de una vida que contiene múltiples vidas en su interior. En “Afterword”, el último capítulo de *Transgender Marxism* (2021), Jordy Rosenberg se pregunta cómo es la manera contemporánea de narrar el testimonio trans. Lanza la cuestión, “if poetics is how we are meant to understand trans self-reflexivity, then should self-reflexivity be more properly understood less as ‘auto-fictive’ and more broadly as an attenuation of the allegorical?” (2021: 277), para concluir que, en la medida en que es autoficcional, la nueva manera de narrar la subjetividad trans denota una revalorización poética de la abyección que declina lo alegórico. *Las malas* emplea diversos registros discursivos para recrear que la experiencia del personaje Camila es también, un poco, la de Camila Sosa Villada, y la de mujeres que cogidas del brazo cada noche hacen su ronda en lugares tan hostiles como el Parque Sarmiento.



BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2006). *Queer Phenomenology*. Durham: Duke University Press.
- BLEJMAR, Jordana (2022). "Las malas, de Camila Sosa Villada: géneros indómitos y un nuevo bestiario para la literatura argentina". En Ana Casas Janices y Anna Forné (eds.), *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, pp. 127-144.
- BUTLER, Judith [2004] (2020). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2020). *Informe Sobre Personas Trans Y de Género Diverso Y Sus Derechos Económicos, Sociales, Culturales Y Ambientales*.
- GALLEGO-CUIÑAS, Ana (2021). "Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI". En Ana Gallego Cuiñas (ed.), *Novísimas: las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, pp. 69-111.
- GALLIGO WETZEL, Agustina (2020). "Formas de la aparición en *Las Malas* de Camila Sosa Villada". *Revista Landa*, vol. 8, n.º 2, pp. 51–78.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (2020). "Feminist Disability Studies." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 30, n.º 2, Jan. 2005, pp. 1557–1587.
- GIORGI, Gabriel (2022). "¿Qué pasa cuando las travestis hacen mundo? Sobre *Las malas*, de Camila Sosa Villada". *Whatever*, vol. 5, pp. 183–188.
- HARAWAY, Donna (2015). "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin". *Environmental Humanities*, vol. 6, n.º 1, pp. 159–165.
- HOOBS, Bell (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. New York, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press.
- LAGARDE, Marcela (2006). "Pacto entre mujeres. Sororidad". *Aportes para el debate*, n.º 2018, pp. 123–135.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard (2022). "El mundo del deseo no es todo lo luminoso que se cree. Abyección, cuerpo y agencia travesti en *Las malas* de Camila Sosa Villada". *Whatever*, vol. 5, pp. 189–208.
- GLEASON, Joanne Jules et al (2021). *Transgender Marxism*. London: Pluto Press.
- MOSZCZYNSKA, Katarzyna (2021). "Entre la crisis de lo humano, la autoficción trans(fuga) y 'el arte queer del fracaso'. *Las malas* de Camila Sosa Villada". *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 9, n.º. 2, pp. 309-322.
- PURVIS, Jennifer (2019). "Confronting the Power of Abjection: Toward a Politics of Shame." *PhiloSOPHIA*, vol. 9, n.º 2, pp. 45–67.
- SÁNCHEZ OSORES, Ignacio (2021). "Desencantos y maravillas: comunidad, fracaso y utopía queer en *Las malas* de Camila Sosa Villada." *Chasqui*, vol. 50, n.º 1, pp. 133-152.



- (S.A.) “Ser trans en América Latina: violencia, impunidad, prostitución y suicidio”. *Efeminista.com*, 3 July 2021, efeminista.com/trans-america-latina/. [Fecha de consulta 12 de julio de 2023]
- SOSA VILLADA, Camila (2019). *Las malas*. EPUB Kindle, Tusquets
- STRYKER, Susan (2019). “More Words about *My Words to Victor Frankenstein*.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 25, n.º 1, pp. 39–44. Disponible en <<https://doi.org/10.1215/10642684-7275264>. Accessed 30 Aug. 2019>
- STRYKER, Susan (1994). “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage.” *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, n.º 3, pp. 237–54. Disponible en <<https://doi.org/10.1215/10642684-1-3-237>>
- TORRE-ESPINOSA, Mario de la (2022). “Identidad autoficcional trans y colectficción en *Las malas*, de Camila Sosa Villada”. En Priscilla Gac-Artigas (ed.), *Colectficción: sobrepasando los límites de la autoficción*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, pp. 151-166.

Diablotexto

Digital



**La urbanormatividad cuestionada:
conocimientos, aprendizajes y vindicación
del ambiente rural en *Leona*, o *la fiera vida***

***Challenging Urbanormativity: Knowledge,
Apprenticeships, and Vindication of the Rural
Environment in Leona, o la fiera vida***

VIOLETA LORENZO FELICIANO
UNIVERSITY OF ARKANSAS
loren_vlf@yahoo.com

Fecha de recepción: 19 de febrero de 2024
Fecha de aceptación: 11 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 105-128
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.28100>
ISSN: 2530-2337



Resumen: En este trabajo compartiremos un análisis de cómo se vindica el campo en *Leona, o la fiera vida* (2013) de la escritora dominicana Ángela Hernández mediante el aprendizaje que la protagonista obtiene en el entorno rural en el que transcurre la mayoría de la trama. Se hará hincapié en cómo la formación de la *Bildungsheldin* —aunque no idealiza ni presenta visiones sensibleras sobre la vida campestre— pone en tela de juicio las perspectivas urbanormativas que ven lo rural como inculto e incivilizado.

Palabras clave: República Dominicana; urbanormatividad; campo; Bildungsroman; aprendizaje; formación

Abstract: In this article we analyze how the countryside is vindicated in Ángela Hernández's *Leona, o la fiera vida* (2013) through the protagonist's apprenticeship in the rural environment. Emphasis will be placed on how the *Bildungsheldin's* formation —although it does not idealize or present clichés about life in the countryside— challenges urbanormative perspectives that see rural subjects and spaces as uncultured and uncivilized.

Key words: Dominican Republic; urbanormativity; countryside; Bildungsroman; apprenticeship; formation



Introducción

Mucha de la literatura dominicana producida desde la década del sesenta hasta el presente se centra en el régimen de Rafael L. Trujillo (1891-1961) y su figura. Después de todo, fueron tres décadas de dictadura en las que los fraudes, las apropiaciones ilegales, los asesinatos, las desapariciones, las violaciones y otras acciones terribles trastocaron todos los aspectos de la vida dominicana. De ahí que la producción literaria de dicho país se caracterice por haber “delved continuously into the memory of the Trujillato up until today, making it perhaps *the central theme of Dominican literature in the late twentieth century*” (Horn, 2014: 57, cursivas en el original).

Sin embargo, en épocas más recientes se le ha prestado atención a novelas que remiten a otros eventos sociopolíticos de la historia dominicana y aluden a los motivos por los cuales la transición democrática no se afianza en el país sino hasta la década del ochenta. Novelas como *De abril en adelante* (1975) de Marcio Veloz Maggiolo, *Los que falsificaron la firma de Dios* (1992) de Viriato Sención, *Reinbou* (2017) de Pedro Cabiya, *Amor metralla* (2022) de Carlos Vicioso así como *Mudanza de los sentidos* (2001), *Charamicos* (2003 y 2020) y *Leona, o la fiera vida* (2013) de Ángela Hernández relatan el golpe de estado al presidente Juan Bosch, la guerra civil de 1965, la segunda intervención militar de los Estados Unidos en suelo quisqueyano o la eventual vuelta al poder, por un período de doce años (1966-1978), de Joaquín Balaguer¹.

¹ Como he resumido en otro trabajo (Lorenzo Feliciano 2019), en 1963 se celebraron las primeras elecciones presidenciales en treinta y tres años y Juan Bosch (1909-2001) fue elegido presidente de la república. Tras siete meses de haber asumido la presidencia, Bosch se ve obligado a exiliarse debido a un golpe de estado. Consecuentemente, en 1965 se desató una guerra civil entre los constitucionalistas, que anhelaban que Bosch —el presidente electo democráticamente— concluyera su término presidencial, y los que se oponían a su retorno. Estados Unidos interviene militarmente en el país debido, entre otros motivos, a las ideas socialistas de Bosch y al temor de que se produzca otra revolución similar a la ocurrida en Cuba. Esto posibilitó la vuelta al poder de Joaquín Balaguer. Balaguer (1906-2002) fue ensayista, poeta, abogado, vicepresidente y asesor político del régimen trujillista. En 1966, después de la guerra civil y la ocupación militar estadounidense, hubo unas nuevas elecciones. Balaguer y Bosch se postularon para la presidencia. Balaguer “ganó” las contiendas electorales de 1966, 1970 y 1974 de modo fraudulento. Cabe mencionar que tras sus doce años de presidencia (1966-1978), Balaguer volvió a estar en el poder desde 1986 hasta 1996.



El caso de Ángela Hernández (Premio Nacional de Literatura 2016) es significativo, dado que sus novelas pueden leerse de manera aislada, pero también como una trilogía en la cual el personaje femenino está en una etapa de su vida que va a la par con lo que ha estado ocurriendo en la República Dominicana desde el ocaso de la dictadura trujillista hasta ya entrados los doce años de presidencia de Balaguer (Lorenzo, 2012)². Es decir, sus novelas son *Bildungsromane* que permiten explorar la subjetividad femenina en proceso de formación en contextos diegéticos en los que se crea “una relación indisoluble con el devenir histórico. La transformación [...] se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad. [El joven personaje] se transforma junto con el mundo [y] refleja en sí el desarrollo histórico” de su ambiente (Bakhtin, 2005: 214)³.

Premisas como la de Bakhtin han llevado a varios críticos a analizar cómo en las novelas de formación de Hernández se plantean asuntos vinculados a la instrucción ciudadana, a la modernidad y a las limitaciones de programas inspirados en llevar al país a la cúspide del progreso y al establecimiento de un Estado nación moderno tras treinta años de dictadura (García Calderón, 2012; Lorenzo, 2012; López, 2015; Lorenzo Feliciano, 2018; Lorenzo Feliciano, 2019). Esto no es un dato menor puesto que el *Bildungsroman* es un género novelístico vinculado en su forma clásica a la modernidad que despunta en el siglo XVIII (Moretti, 2000: 5). En resumidas cuentas, en un contexto en el cual la subjetividad individual, la industrialización de la producción, los proyectos de urbanización, la importancia de las ciencias y la creación de Estados nación son fundamentales, el joven que se desarrolla satisfactoriamente simboliza el progreso que la modernidad, se supone, ha traído o traerá a su entorno.

No obstante, en la literatura hispanoamericana “el trayecto de la novela de formación [...] aparece como escenario privilegiado de una negociación

² El premio que obtuvo Hernández es el máximo galardón de las letras dominicanas.

³ Consúltese “Tras la poética del desanclaje: entrevista con Ángela Hernández” de Néstor E. Rodríguez para más información acerca de la subjetividad femenina en proceso de formación en la obra de la escritora.



alternativa con la modernidad social y literaria”, ya que en dicha región la modernidad suele ser una imposición fragmentada de la europea (Escudero Prieto, 2022: 17, 35). Por ende, muchas de estas novelas no culminan con la incorporación social del personaje o con un casamiento y un final “feliz”, sino que apuntan a problemas que impiden la integración del *Bildungsheld* como, por ejemplo, un contexto colonial, una dictadura o una modernidad “inconclusa” por la implementación de proyectos que solo benefician a unos pocos. Esta modernidad “fallida” o “incompleta” no implica –para retomar la metáfora kantiana sobre la Ilustración y el progreso– que Hispanoamérica esté en una fase atrasada e infantil que se debería superar a fin de alcanzar la mayoría de edad y el progreso que caracterizan a Europa y a Estados Unidos. Antes bien, la modernidad “inconclusa” en algunos de los textos hispanoamericanos de formación alude a “otro tipo de respuesta ante los imperativos modernizadores que se plasman en el siglo XVIII” y a “una mirada crítica de la colonización del mundo de la vida por parte del capitalismo moderno” (Torres, 2020: 33, 43).

Ahora bien, un tema importante en las novelas de Hernández tiene que ver con los valores del mundo rural dado que las protagonistas tienen algún tipo de conexión con el campo y dicho lugar, a su vez, está siendo moldeado por los “adelantos” que el gobierno quiere implementar. En otras palabras, en las novelas de Hernández se aprecia, precisamente, esa negociación alternativa con la modernidad social que menciona Escudero Prieto como típica del *Bildungsroman* hispanoamericano. Con esto en mente, en este trabajo compartiremos un análisis de cómo se vindica el campo en *Leona, o la fiera vida* (2013) mediante el aprendizaje que la protagonista obtiene en el entorno rural en el que transcurre la mayoría de la trama. Se partirá del marco de los estudios rurales (*rural studies*) para hacer hincapié en cómo la formación de la *Bildungsheldin* —aunque no idealiza ni presenta visiones sensibleras sobre la vida campestre— pone en tela de juicio las perspectivas urbanormativas que ven lo rural como inculto, incivilizado y contrario a la modernidad y al progreso.



Sentando las bases: temáticas comunes en los estudios rurales

El campo de los estudios rurales, aunque interdisciplinario, se centra en las ciencias sociales con el propósito de proporcionar herramientas que apoyen a las comunidades rurales y sus culturas en la resolución de diversos problemas que enfrentan. Estos incluyen la falta de servicios médicos de calidad y sistemas de transporte adecuados, la degradación ambiental ocasionada por industrias como el turismo, la escasez de oportunidades laborales y una representación política limitada. Los estudios rurales también examinan cómo la cultura urbana a menudo prevalece y define, generalmente de manera estereotipada y urbanormativa, la vida en el campo y sus habitantes. Además, algunas ramas de los estudios rurales buscan cuestionar tanto los proyectos de urbanización que no cuentan con el respaldo de las comunidades rurales como aquellos que buscan mantener los campos "atrasados" o estancados en el tiempo, con el objetivo de preservar concepciones idealizadas del lugar sin tener en cuenta las necesidades de sus habitantes⁴.

En lo que respecta a la literatura y otras formas de producción cultural, los estudios rurales sirven para examinar “project ideas and images on the social representation of the rural that informs public imagination” (Fulkerson y Thomas, 2019: 96-97). En este sentido, el trabajo del crítico Raymond Williams (1921-1988) en *The Country and the City* (1973) es un punto de partida importante. Aunque se centra en la literatura inglesa, su estudio aborda, entre otros temas, cómo la idealización del campo y la demonización de la ciudad son construcciones cuyo desarrollo debe ser analizado y rastreado históricamente, puesto que contribuyen a reforzar el orden social sin cuestionar aspectos como las diferencias de clase. Además, su estudio explora cómo muchas

⁴ Por "nociones idealistas" nos referimos a la percepción del campo como un espacio paradisíaco o libre de los peligros ciudadanos. Para obtener más información sobre los estudios rurales como disciplina, se puede consultar *Urbanormativity: Reality, Representation, and Everyday Life* (2019) de Fulkerson y Alexander, así como *Critical Rural Theory* (2011) de Alexander, Lowe, Fulkerson y Smith. Esta lista no es exhaustiva, ya que no incluye otras fuentes como revistas académicas especializadas en estudios rurales.



representaciones literarias de lo rural distorsionan dicho espacio al basarse en recuerdos de la niñez. Por lo tanto, para obtener una perspectiva madura

we have to really look, in country and city alike, at the real social processes of alienation, separation, externality, abstraction. And we have to do this not only critically, in the necessary history of rural and urban capitalism, but substantially, by affirming the experiences which in many millions of lives are discovered and rediscovered, very often under pressure: experiences of directness, connection, mutuality, sharing, which alone can define, in the end, what the real deformation may be (1973: 298).

Retomaremos al final de este trabajo la idea de Williams, debido a que la novela que estamos analizando es un *Bildungsroman* y la protagonista narra sus experiencias en el campo de manera que se evidencia su madurez y aprendizaje mediante el desfase entre el "yo narrado" del pasado y el "yo narrador" del presente que defiende el estilo de vida rural sin adoptar un enfoque utópico⁵.

Con sus luces y sus sombras: la vida en el campo y el rechazo a propuestas urbanormativas

Leona, o la fiera vida, la secuela de *Mudanza de los sentidos* (2001), nos muestra la continuación del proceso formativo de Leona, la protagonista. Leona vive con su madre y sus hermanos en un campo de la República Dominicana. Su familia es pobre y algunos se pelean entre sí por el dinero de una herencia, toda vez que las tensiones políticas de los sesenta trastocan la unidad familiar y las dinámicas de la vida en el campo. Por esta razón, la novela difiere del *Bildungsroman* clásico cuyo *Bildungsheld* se integra plenamente a su comunidad; antes bien, el texto de Hernández subraya los fallos del progreso y del establecimiento de un Estado nación moderno a raíz de la guerra civil dominicana en 1965 (Lorenzo Feliciano, 2019: 548). Con todo, la protagonista obtiene una formación satisfactoria que, si bien no le permite alcanzar una

⁵ Véase el libro *La novela de formación: una aproximación ideológica colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico* (2002) de Fernández Vázquez para más detalles sobre el distanciamiento entre cómo era el *Bildungsheld* en el pasado cuando estaba atravesando su proceso formativo y cómo es en el presente de la narración.



integración total en el contexto dominicano, sí le lleva a adaptarse exitosamente a todos los cambios que ocurren en su entorno⁶.

Parte de la formación de Leona ocurre en la ciudad cuando ella va a vivir con su hermana mayor y luego trabaja por un tiempo en casa de un matrimonio italiano. De hecho, la temporada que Leona pasa en la ciudad compagina con uno de los hilos temáticos de la novela de formación ya que el viaje o movimiento del lugar de origen contribuye al desarrollo de los jóvenes protagonistas (Fernández Vázquez, 2002: 53-54). Como ha demostrado Yolanda Doub en su estudio sobre el *Bildungsroman* hispanoamericano, el viaje suele catalizar la formación de los jóvenes gracias a que “sirve como una introducción a la vida adulta [...]. Los viajes permiten que los personajes lleguen a tener cierta medida de autoconocimiento, autoaceptación y autoafirmación” (2010: 89-91, traducción nuestra).

Con todo, Leona no va a la ciudad de modo voluntario y llama la atención cómo se describen el viaje de ida y el de regreso. Al salir del campo, Leona expresa que

Y de nuevo, los árboles vertiginosos marchando en sentido contrario, el puerto, su Virgen de la Altagracia, sus cruces blancas y sus abismos, el mareo, los vómitos, [...] el platinado visaje del bosque, las rocas verdes en fuga, la desviación de lo familiar para introducirme a un reino ajeno, que trataría de expulsarme de la misma manera que yo, abochornada, arrojaba en una funda plástica los trozos de yuca, el chocolate y el revoltillo de huevos (Hernández, 2013: 129-130)

A lo largo de la novela, se utilizan enumeraciones o series de objetos, eventos, descripciones o acciones para comunicar una amplia gama de experiencias. En nuestra opinión, el uso frecuente de enumeraciones aporta mayor énfasis a lo que se comunica. Observemos cómo la cita anterior presenta una enumeración caótica que genera una sensación de vértigo que coincide con los vómitos de la protagonista. En otras palabras, al atravesar los espacios rurales que conoce, ella se siente física y emocionalmente expulsada de su entorno. Dado que asume que no será acogida en la ciudad (“reino ajeno que

⁶ Esto es un aspecto común en las novelas de formación de Hernández. Para más información, consúltense mis estudios sobre la novelística de Ángela Hernández.



trataría de expulsarme"), termina vomitando su desayuno. Sin embargo, la descripción de su regreso tiene un tono opuesto al de su partida.

La gravidez de las migas de sabia en mis pupilas. Saco la lengua. Después de sobrepasar el precipicio del puerto, el trono de la virgen de la Altagracia, amparo de la cúspide de todas las incontables [...] cruces blancas. De la tupida alameda, desciende el rocío [...]. Sí, estoy segura, los árboles me vocean, Bienvenida Leona, lloran y ríen sus hojas soliviantadas. Rozan mis labios [...]. De arboleda en arboleda, zarpazos de luz blindan mi alma, pero el blancor persiste, abraza suave y cruel. Siento las incesantes chicharras (¿Las escuchan ustedes?) (Hernández, 2013: 186).

Como es evidente, el regreso al campo adquiere otro matiz; los puntos y puntos y coma en la enumeración generan pausas que evocan la sensación de paz que experimenta la protagonista al dirigirse hacia el campo. Asimismo, la forma en que Leona saca la lengua y sus labios rozan la vegetación en un intento por ingerir lo que la rodea contrasta con los vómitos que experimentó durante su desplazamiento a la capital.

La emoción de Leona al regresar al campo no sorprende, ya que las experiencias de los pobres en la ciudad no suelen ser placenteras. Por esta razón, la serie de descripciones de sus vivencias en el barrio donde mora su hermana Noraima difiere de las de los lugares que frecuenta en la capital mientras reside con la familia acomodada que la emplea. En los barrios pobres, abunda el calor, el ruido y los malos olores:

Allí el sofocante calor, el jaleo y la peste de las cloacas nos mataban. [...] Repleto el aire de rumores, confidencias, pasos, bocinas, gritos, roces de madera, chasquidos [...]. Olía a carbón ardiendo en los anafes y a tripas y plumas de pollo en los zafacones; el sol, meticuloso, pudría la basura evacuada por las innumerables piezas habitadas por una multitud; olía por igual a tarros de hirviente mermelada de guayaba y a trozos de lechosa en almíbar (Hernández, 2013: 79, 80, 284).

Por otro lado, al describir el campo, la protagonista hace referencia a los sonidos de las aves e insectos, así como a la sensación de la flora y el agua fresca sobre su piel:

Oír a los barrancolies: chi-cuí, chi-cuí y prender mis pupilas en el lúcido verde, el rojo, gris y negro de su diminuto cuerpo. Avanzar como escarabajo en la hojarasca, estirarme entre dos ramas, piruetear sobre la yerba pangola. Luego, barrer con mi cuerpo la pendiente [...]. Que en el charco, las batías depositen sobre mi ombligo sus nerviosos trazos [...] en tanto el cielo escribe con relámpagos, pintándome de llovizna y aire (Hernández, 2013: 188-189).



Al presentar este contraste entre la descripción de los ruidos y los olores de la ciudad y los del campo, no pretendemos sugerir que en la novela se retrate el área rural como un *locus amoenus* o que se glorifiquen la pobreza y las dificultades de este espacio. Nos referimos, más bien, a que la conexión que la protagonista tiene con la flora, la fauna y el estilo de vida campesino propician un aprendizaje que le permite encararse o enfrentarse a la “fiera vida”. Esto se nota en la máxima que rige a Leona y que aparece en el primer párrafo de la novela: “Algo se me daba. Algo se me quitaba. Si recibía, ya debía prepararme para perder. Una frustración presagiaba un legado. Si recibía, perdería. Si perdía, recibiría” (Hernández, 2013: 11). Esta cita ilustra la manera prudente en que Leona resume el proceso de ganar y perder en la vida y cómo las pérdidas y dificultades –aunque dolorosas – son las que la han moldeado y fortalecido. De hecho, a esta cita le sigue una serie de vivencias que podrían sugerir que Leona tiene mala suerte: una jaiba por poco le parte un dedo, una culebra por poco la devora y unas vacas embisten contra ella. Sin embargo, como explicaremos más adelante, a lo largo del relato es posible apreciar que estas experiencias le han otorgado la resistencia necesaria para enfrentarse a otros peligros. Por ende, a la protagonista nada la desalentaba y sus zambullidas en los charcos, hasta el punto de casi asfixiarse, le permitían “saltar y girar como un trompo en el aire espléndido, chorreando y salpicando agua en la que eventualmente se descomponía la luz en la que podría vislumbrar el frágil asomo de las cosas escurridizas, decisivas, inatrapables” (Hernández, 2013: 12).

Ahora bien, la *Bildung* de Leona no es un proceso pasivo; la forma en que ella aprende sobre la naturaleza y luego comparte sus conocimientos con otros le permite tener una postura crítica ante los urbanizadores que intentan llevar a cabo un proyecto nacional de modernización, industrialización y progreso para lo cual es fundamental que haya ciudadanos “civilizados”. Como he explicado en otro estudio, el proyecto de los urbanizadores enfatiza los buenos modales y tiene un tono moralista, pero no se encarga de mejorar las condiciones de vida de los ciudadanos. Además, estos proyectos no son democráticos en su totalidad puesto que procuran “adiestrar a la ciudadanía para que acate a ciegas lo que



viene desde el poder” (Lorenzo Feliciano, 2019: 552). Por ejemplo, en la novela se hace una alusión irónica a cómo, durante la presidencia de John F. Kennedy, la Alianza para el Progreso enviaba alimentos y libros con moralejas para que los niños aprendieran buenos modales, pero al mismo tiempo obraba tras bastidores para “tumbar a nuestro presidente [Juan Bosch]. La esperada dádiva detenía el progreso, nos inutilizaba y destruía en ciernes nuestras capacidades” (Hernández, 2013: 71). Es por eso que en la novela algunos se refieren a esta organización como “Alianza *que para* el Progreso”, ya que se percibe que atenta contra la libertad del país para elegir al presidente que desee y permitir que este cumpla su término presidencial.

Dinámicas como la de la Alianza para el Progreso llevan a Leona a señalar que “por las páginas de los libros mi mirada había traspasado a los urbanizadores. Había comprendido que sobre ellos dominan los funcionarios y sobre los funcionarios rigen los extranjeros y sobre los extranjeros otros extranjeros” (Hernández, 2013: 188). Lo que Leona encuentra problemático de estos urbanizadores es que asumen que los campesinos son ignorantes y carecen de conocimientos, debido a que ellos, supuestamente, saben de antemano y de manera absoluta “lo conveniente, lo bueno, lo necesario, lo higiénico, lo veraz, lo adelantado, lo oportuno, lo educado, lo ventajoso para los lugareños, excluyéndoles ex profeso de toda opinión sobre su propia suerte, lo que acumulaba un residual de disgusto en las vísceras” (Hernández, 2013: 221).

En este sentido, lo que la protagonista de la novela que nos ocupa critica es la urbanormatividad (*urbanormativity*). En los estudios rurales, dicho concepto se refiere a cómo en muchos discursos culturales lo urbano es “normal and real” mientras que lo rural es “abnormal and unreal, or deviant” (Thomas *et al.*, 2011: 2). La perspectiva urbanormativa construye jerarquías culturales en las cuales los sujetos de las áreas rurales son marginalizados o discriminados al ser percibidos como atrasados, estancados o retrógrados (Fulkerson y Thomas, 2019: 3). Asimismo, como ha demostrado el crítico Raymond Williams en su estudio *The Country and the City*, en un marco más amplio estos calificativos también se les han endilgado a países considerados “rurales” mientras que los



que tienen grandes centros metropolitanos son clasificados como “advanced, developed, industrialised states; centers of economic, political, and cultural power” aun cuando mucho de su progreso es financiado mediante la explotación de regiones consideradas rurales (1973: 279).

Para los urbanizadores en la novela de Hernández el conocimiento de la flora y fauna rural es solamente teórico, pues, según ellos, el mismo se puede adquirir a través de la lectura de libros de texto. Por su parte, Leona se ha dado cuenta de que los libros de texto ayudan hasta cierto punto puesto que es mediante el contacto directo con la flora y fauna del campo que se puede tener un aprendizaje integral. Los libros le sirven a Leona para llevar a cabo juegos instructivos y complementar con láminas lo que los niños del campo ya saben. Dichos juegos serán fundamentales para distraer a los niños y adolescentes de la ansiedad que les causa la guerra civil de 1965. Es decir, aunque en ciertos momentos Leona se siente afligida debido al conflicto en el país, ella organiza modestas reuniones para educar a su comunidad campesina, sin adoptar una actitud condescendiente.

Las críticas de Leona a los urbanizadores y sus halagos para su madre Beba y el echadía Cacao implican que hay maneras de “leer” la naturaleza. En otras palabras, la naturaleza también es un texto que se puede “leer” para adquirir conocimiento. Por ejemplo, Cacao es un señor mayor que “ignoraba cómo leer un libro, pero leía el cielo, las cascadas y los bosques. Anticipaba con precisión los cambios en el clima (sequía, aguaceros y ventarrones), así como inminencias de plagas. Incluso, se le atribuía el poder de amarrar el agua” (Hernández, 2013: 239). Otro tanto puede decirse de Beba —la madre de Leona— ya que podía leer la hora por las sombras que proyectaban la casa y los árboles. Estos casos ponen en tela de juicio la supuesta ignorancia que los urbanizadores les achacan a los campesinos o lugareños dado que ellos tienen libros de texto, manuales de buena conducta y proyectos civilizatorios, pero carecen de los conocimientos necesarios para coexistir simbióticamente con la naturaleza.



Otro ejemplo importante es el de Florinda, la tía de Leona que es la partera y curandera del lugar. Con sus conocimientos y saberes, ella podía sacar insectos que se habían incrustado en el cuerpo de sus pacientes. También higienizaba tejidos, drenaba abscesos, desparasitaba con remedios naturales, aliviaba espasmos con masajes, calmaba la irritabilidad nerviosa con baños y preparaba jarabes con yerbas para combatir el “pecho apretado”. Asimismo, en esta región las mujeres no morían en el parto ni los recién nacidos de enfermedades. En este sentido, “las estadísticas [...] aventajaban en mucho a las ciudades de los urbanizadores” (Hernández, 2013: 95).

Esto no quiere decir que los habitantes del campo pueden explicar cada fenómeno natural. Curiosamente, poco antes del estallido de la guerra civil, una gigantesca nube de mariposas se desplazó por una región conocida como Quima. Algunos atribuyeron el portento a un enorme incendio forestal o a fumigaciones en el hábitat de las mariposas, pero nunca se supo lo que ocasionó que miles de lepidópteros de distintos colores y tamaños pasaran por esa zona. Leona medita sobre el asunto y piensa en cómo sería la reacción a dicho fenómeno en la ciudad capital en comparación con la recepción que tuvo en el área rural. En Quima, el pueblo de Leona, se aceptó el paso de las mariposas como una de las peculiaridades que acontecen en el campo. Debido a la conexión de los habitantes de Quima con la naturaleza, la nube de mariposas quedó en las mentes de los lugareños. De haber ocurrido un suceso similar en Santo Domingo, muchos ni se hubieran enterado debido a que no acostumbran a sacar tiempo para levantar sus ojos y observar lo que pasa a su alrededor. A fin de cuentas, en Quima la gran nube de mariposas formará parte de la memoria colectiva, pero en la capital un suceso así probablemente quede publicado en una nota periodística que pronto será olvidada o esté por un tiempo en boca de incrédulos que acusarían al país de haberse tomado demasiado en serio las páginas de una novela en boga (Hernández, 2013: 201)⁷.

⁷ El referente a la novela de moda es un guiño a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y a las innumerables mariposas asociadas al personaje Mauricio Babilonia. Este gesto alude a la actitud arrogante de los incrédulos, quienes consideran este tipo de fenómenos fantasías



Ahora bien, en *Leona, o la fiera vida* la conexión con la naturaleza permite obtener unos conocimientos valiosos, pero no se presenta el entorno rural como un paraíso o *locus amoenus*. Antes bien, la protagonista insinúa que la vida en el campo podría ser mejor si los proyectos de modernización e industrialización que se estaban implementando en el país se llevaran a cabo con seriedad y tomando en cuenta tanto las necesidades de las distintas comunidades como la protección del medioambiente. En efecto, en *Mudanza de los sentidos* y en *Leona, o la fiera vida* tenemos descripciones de este intento de modernización en el campo y cómo estos proyectos incompletos no logran favorecer a la población, la cual, al fin y al cabo, tiene que seguir ingeniándose para salir a flote.

Analicemos, por ejemplo, “La Manicera” por ser una de las pocas industrias en el campo y el lugar donde trabaja la madre de Leona. Dicha industria queda en un edificio “desproporcionado y feo” cuyas paredes están llenas de “sucio verde” (Hernández, 2013: 22, 215). El lugar “olía a veneno, pajas duras pululaban el aire. A espaldas de las limpiadoras quedaban el monte contaminado y la cañada podrida por las cáscaras, los líquidos de lavado y otros desechos” (Hernández, 2013: 22). En primer lugar, esta industria contamina el campo; tanto Leona como una de sus amigas indican que el agua de la cañada estaba envenenada a causa de los desperdicios que iban a parar allí (Hernández, 2013: 86). En segundo lugar, aunque esta industria genera empleos en la zona, los salarios son tan bajos que Beba le expresa al dueño del colmado que con cuatro horas de trabajo no ha ganado los cinco centavos que necesita “para un refresco y una pieza musical en su vellonera” (Hernández, 2013: 209). Así pues, la industrialización de la producción de maní en la novela, tras de que contamina el agua, no contribuye a fomentar el desarrollo económico del campo.

propias de personas ingenuas que creen en el realismo mágico como un rasgo distintivo de lo latinoamericano. Lo que resulta llamativo es que estos incrédulos son personajes que rigen su vida de manera racional y progresista, pero no emplean esas herramientas para investigar de forma científica lo que sucedió.



Otro tanto puede decirse de cómo, aunque los urbanizadores de cada cierto tiempo llevan a cabo campañas de vacunación, muchos residentes del área rural solamente tienen acceso a la medicina natural de curanderas como Florinda. Además, los hospitales quedan lejos y no todos tienen los recursos para ayudar a los pacientes. De ahí que Leona constantemente rememore lo que pasó con su sobrino Sebastián. A pesar de que con un remedio casero su abuela Beba logró que el bebé mejorara de una infección, hubo que llevarlo a un hospital lejano en el cual no pudieron hacer más nada por él y falleció. Algo similar ocurre con Emilio, el amigo e interés amoroso de Leona quien —aun siendo de una familia pudiente— debe irse fuera del país a recibir tratamiento médico.

Si bien los problemas médicos de Sebastián y Emilio se encuentran en un texto de ficción, estos —al igual que en varios escritos en la rama de los estudios rurales— remiten a la falta a la “spatial inequality [...] that leads to a host of access problems [in rural zones]. [...] The inability to receive medical attention in a timely manner, for instance, could be the difference between life and death” (Fulkerson y Thomas, 2019: 154). Por eso Leona se pregunta “¿cuál era [...] el progreso?” (Hernández, 2013: 170, 188), puesto que el país tiene un sistema de salud precario y los urbanizadores procuran imponer modelos foráneos que no se ajustan a la realidad dominicana (Lorenzo Feliciano, 2019: 552). Este cuestionamiento de la *Bildungsheldin* se aleja de argumentos urbanormativos que indirectamente culpan a los habitantes del campo de los problemas en la población por su supuesta reticencia a abrazar el progreso y la modernidad (Fulkerson y Thomas, 2019: 154).

García Calderón (2012) y Lorenzo Feliciano (2012 y 2019) demuestran en sus respectivos estudios sobre la novelística de Hernández que en *Mudanza de los sentidos* y en *Leona, o la fiera vida* se describe una modernidad paradójica que, como bien señala Néstor García Canclini, implica que desde finales del siglo XIX tanto República Dominicana como el resto de Latinoamérica ha tenido “un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (García Canclini, 2001: 81). Es decir, los proyectos que se caracterizaron por una serie de olas de modernización lideradas por oligarquías liberales, “solo ordenaron algunas áreas



de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente” que, mediante la formación de culturas nacionales, apoyó a las élites, excluyó a indígenas y campesinos y fomentó la migración del campo a áreas urbanas que no estaban preparadas para acoger a este sector de la población (García Canclini, 2001: 41).

En el caso que nos ocupa, los comentarios de la *Bildungsheldin* aluden a los proyectos de modernidad con desconfianza al no ignorar que estos afectarán negativamente a los habitantes pobres de las zonas rurales si estos son mal implementados (e.g., La Manicera), fomentan prácticas autoritarias (e.g., Alianza para el Progreso) o afianzan la urbanormatividad que hace que hasta su nombre se considere “atrasado”: “Jacqueline, Grey, Janet, Elizabeth, Kenya--, se exhibían como mentalidad de progreso, adelanto, contacto, aunque fuese imaginario, con el mundo, los otros países. El mío parecía lo inverso” (Hernández, 2013: 79). Así pues, detalles como estos demuestran cómo *Leona, o la fiera vida* ejemplifica variaciones en el *Bildungsroman*, cuyo tropo de la juventud, símbolo de la modernidad (Moretti, 2000: 5-7) en las versiones clásicas, sirve ahora para dejar al descubierto aspectos problemáticos de dicha modernidad en el contexto hispanoamericano.

Turistas y capitaleños en el campo

Las diferencias entre los turistas y los habitantes de los territorios rurales es otro eje temático fundamental en *Leona, o la fiera vida*. Los turistas se hospedan en las zonas más hermosas y bien apertrechadas en las que no tienen que enfrentarse a los desafíos cotidianos que tienen los lugareños con los insectos o la falta de agua. Por este motivo, ellos describen el campo de modo utópico, como un paraíso que hace que los campesinos sean afortunados: “Qué aire fresco. Qué verde. Cuántas ciguas y zumbadores. Qué manantiales. Ustedes son ricos, no saben cuánto. Esta tranquilidad. Aquí vive Dios” (Hernández, 2013: 104). Para *Leona*, las descripciones de los turistas no son falsas dado que muestran cómo su poder adquisitivo los aleja de la realidad cotidiana de los campesinos y los confina en un mundo compuesto únicamente de



jardines que se formaban en cualquier ladera, los fragantes pinares susurrantes, el fresco aire incontaminado, los preciosos animales de elegante paso, el canto de los jilgueros, los saltos de agua, los incontables riachuelos... Y es que cualquiera que se paseara por esta región la tomaría como aceptable aproximación al paraíso (Hernández, 2013: 19).

La perspectiva de los turistas puede parecer halagadora y contraria a las posturas urbanormativas que se critican en la novela. Ahora bien, esta visión idílica parte de una construcción de lo que debe ser el campo según las nociones preconcebidas de los que no habitan en esa región (Williams, 1973: 40 y 47). Esta construcción pasa por alto las dificultades que la explotación capitalista como la de “La Manicera” trae a las áreas rurales. Además, las descripciones utópicas que hemos citado presentan al campo de forma homogénea y no toman en cuenta la diversidad que, según los estudios rurales y lo presentado en la novela, abundan en estas regiones (Thomas *et al.*, 2011: 31). De ahí que en *Leona, o la fiera vida* se use una interjección para burlarse de los turistas y capitaleños que dicen que Quima es bucólica: “¡Ja! Los ingenuos veraneantes, ricos y urbanos como eran, mostraban una mezquina imaginación a la hora de interpretar nuestro pequeño mundo” (Hernández, 2013: 115).

Para destacar el marcado contraste entre las descripciones paradisiacas emitidas por los turistas y las expresiones de hastío de los lugareños, consideremos lo que comenta la protagonista cuando una plaga de insectos invade la región:

Se llamaban jiriguaos, jibioas, chinches, niguas, malles, piojos... todo un ejército, imperceptible a simple vista, portador del instinto de aburrarnos. Las gallinas echadas se inundaban de jiriguaos. Los bastidores de las camas hervían de chinches. Los puercos generaban las maldosas niguas. Si te quedabas inmóvil por un momento, los brazos, piernas y cuello se te ennegrecían de voraces puntitos chupándote la sangre. Las coloradas jibioas merodeaban por los cajones de la letrina. Ibas a resolver tus necesidades y salías con el culo ardiendo de sus picadas. Una selva de pajaritos malos urdía tu desasosiego, pinchándote, mordiéndote, enterrándose en tus dedos. Había una epidemia de piojos. En la escuela ya no hallaban cómo combatirlos (Hernández, 2013: 18).

Las frases cortas de los turistas contrastan con la enumeración de sabandijas y problemas dérmicos que desarrollan los campesinos a causa de ellas, ya que la situación ha alcanzado niveles epidémicos y se alude a los parásitos como un ejército que ataca a la población. Sin embargo, en *Leona o la*



fiera vida, la voz narrativa comparte las opiniones de los campesinos sobre los habitantes de la capital; los lugareños sospechan que los residentes de Santo Domingo u otros centros urbanos no podrían sobrellevar las picaduras de insectos ni aguantarían la vida en el campo a largo plazo:

Que se queden una semana durmiendo en mi catre para que vean si el mismo diablo no se les mete por los jarretes, por las puntas de los dedos chiquitos, los preferidos de estos bichos, bajo las uñas, entre los dedos. Al poco no van a querer ni apoyar los pies en el suelo y saldrán desgarrados para su ciudad (Hernández, 2019: 105).

De hecho, Leona explica que

contrario a lo que pretenden hacernos creer los urbanizadores, la gente nacida en la ciudad, en general, es blandita y alardosa. Si se vieran en el campo. Allá hay que acarrear el agua desde el río, buscar la leña en el monte, desenterrar las batatas y las yucas, desgranar los guandules, tostar el café, majar y desgallar el arroz, tumbar los aguacates, matar el pollo con las propias manos. [En la ciudad] todo está a la mano, y eso es queja y queja. Se lamentan del sol, del calor, del polvo, de que no llueve o de que llueve demasiado [...]. [Además], los urbanizadores ignoran que en los bosques se gesta todo. (Hernández, 2013: 175, 188).

El tiempo les da la razón a los campesinos, pues logran ver cómo sufren los de la ciudad en el campo cuando estalla la guerra civil que trastoca la relación entre el ámbito privado y doméstico de la familia y el público y político de Santo Domingo⁸. El conflicto político de 1965 causa que un sinnúmero de personas se desplace al campo para huir de la guerra. Por un lado, si bien a lo largo y ancho del país se vivieron momentos muy difíciles, los campesinos en la novela pudieron superar la crisis. Aun cuando las cosechas se dañaron y el alimento empezó a escasear, los del campo sembraron yuca, batata y guineo y con eso lograron alimentarse. En sus terrenos tenían berenjenas, orégano, limones, toronjas y uno que otro cerdo. Ante la falta de aceite, extraían grasa del pellejo de los pollos para cocinar. Además, sabían dónde encontrar agua pura para beber. Los de la ciudad no tenían estos conocimientos, toda vez que sufrían más que los demás a causa de alimañas y enfermedades: “A nosotros no nos aniquilaba una diarrea ni un dolor de oído ni el reumatismo ni la fiebre ni la

⁸ Ver el artículo “Crecer durante una guerra civil: un vistazo a *Leona, o la fiera vida* de Ángela Hernández” de mi autoría para un análisis de lo privado y familiar versus lo público y político en el contexto de una guerra civil.



tosferina ni los parásitos ni los empachos ni las ñañas, porque [...] desarrollamos efectivos remedios y técnicas de curación” (Hernández, 2013: 240-241). En suma, los conocimientos rurales y el aprendizaje campestre que los urbanizadores tildan de “anticuados” cobran suma importancia durante la crisis política de 1965.

Por otro lado, la aseveración de Leona sobre cómo en los bosques se gesta todo es fundamental si se conecta con la producción de comestibles que terminan abasteciendo a las tropas dominicanas durante la guerra civil:

Camiones cargados de plátano, arroz, zanahoria, tayota, papa, habichuela, ajo y cebolla eran despachados desde la zona [nuestra] hacia Constanza, desde donde se transportaban por avión para avituallar a los militares que, atrincherados en la Base Aérea de San Isidro y sus entornos, bombardeaban los insurrectos barrios de Santo Domingo [...]. Todos habrían perecido por carencia de alimentos, a no ser por el suministro que les llegaba desde Constanza (Hernández, 2013: 225).

De las dos citas anteriores se desprende que tanto la población civil que huye al campo como el ejército que está en la ciudad dependen del área rural y de su producción para su seguridad o sustento. De este modo, en el texto se apunta a la futilidad de urbanizarlo todo dado que las ciudades y sus habitantes necesitan lo que se produce y se hace en el campo para sobrevivir (Fulkerson y Thomas, 2019: 155).

Una *Bildungsheldin* madura: identidades, conocimientos, saberes y aprendizajes rurales

El tiempo que Leona pasa en la ciudad le brinda conocimientos y experiencias que la distancian de su comunidad rural. Este reconocimiento de su diferencia a veces la angustia y la hace sentir como una extraña que ya no pertenece a su entorno. A pesar de no negar las ventajas de vivir en el campo, al regresar con los suyos vuelve a enfrentar tantos sinsabores que en ocasiones anhela la comodidad citadina:

En el tumulto de la Capital, en el aula de la escuela pública o en la del colegio privado, ante los escaparates de la calle El Conde, al escuchar diálogos entre [...] [el matrimonio italiano] en torno a una guerra atroz en la que perdieron parientes, en el apiñamiento del patio común en casa de Noraima, mientras leía fábulas o interpretaba el mapamundi o me encontraba bajo el influjo de los noticieros, figuraba chatura y elementalidad en los



habitantes de Quima. Una masa atrasada, de la que yo, con mis libros, mis ropas, mis desplazamientos por el malecón, mi música, mis roces con niñas y niños ajenos a privaciones y mi cuarto so-lo-pa-ra-mí, por poco me desprendo y me aparto. ¡Camino seguro para convertirme en una *urbanizadora* entre los míos! (Hernández, 2013: 199, cursivas en el original).

La división silábica al hablar de tener un espacio “solo para mí” subraya la ventaja de tener un cuarto propio para leer o escuchar música mientras que la oración exclamativa apunta al temor de convertirse en una urbanizadora de las que tanto ha criticado por su actitud urbanormativa y altanera. Ante esa inquietud, ella se esfuerza por unirse a los suyos con el fin de disipar “toda intriga que me señalara como negadora de los míos” (Hernández, 2013: 204).

Eventualmente, Leona logra reconectarse con su gente y con la naturaleza de tal manera que, aunque no es la misma que era antes de su temporada en la ciudad, su identidad campesina no puede ser cuestionada: “Nombro [la flora y la fauna] para revivir los sedosos vínculos. Confirman mi identidad en su vapor entreverado de alineaciones” (Hernández, 2013: 188). De hecho, en este segmento de la novela hay un par de párrafos que son más bien enumeraciones de plantas, animales y acciones que ponen a Leona en contacto directo con el ambiente, como trepar árboles, revolcarse en la tierra, caminar entre las plantas y rodar por las colinas (Hernández, 2013: 188-189). Esto le permite reflexionar sobre cómo, al fin y al cabo, el campo, con todas sus facetas positivas y negativas, es parte fundamental de su vida:

Vida, contradictoria vida, sí. Corriente, provocadora, porosa, súbita. Vida de agua y contornos, de preñeces y enlaces. Vida. Vida. Todo lo de Quima se me traducía a Vida, a estremecimientos de piel tocada, a oxígeno en el fondo de las entrañas. Veía mi propia felicidad reflejada en los presentes. Sí, sí, desbordaba dicha (Hernández, 2013: 218).

Además, Leona se da cuenta de que posee las habilidades para enfrentar tanto las contradicciones y los sentimientos confusos causados por la guerra civil como la supuesta disparidad entre los conocimientos rurales, académicos y urbanos (Lorenzo Feliciano, 2019: 555). Esto le permite brindarle apoyo a su familia tanto a nivel emocional como económico:

ese desdén [...] me tenía resuelta a enfrentar vientos y mareas. Si no lo hacía [mi hermano] Virgilio, algún día yo sacaría a [mi madre Beba] y a mis hermanas y a [mi



hermanito] Antonio hacia lo claro de la vida. Lo fundamental era que llegaran vivos hasta donde yo estuviera lista para hacerme cargo (Hernández, 2013: 244).

El reconocimiento de haber disfrutado de algunas ventajas en la ciudad (como estudiar en un colegio privado, trabajar para una familia educada y tener acceso a libros) que la han transformado, pero al mismo tiempo la comprensión de que puede integrar lo aprendido en la capital con sus conocimientos previos y su vida rural, confirma que la protagonista ha madurado. Por esta razón, en la última parte de la novela se percibe más que en otras el desfase entre el “yo narrado” y el “yo narrador”, ya que Leona, con otro grado de madurez, reflexiona sobre su proceso de aprendizaje y da lugar a un “distanciamiento irónico entre la perspectiva del narrador y la del protagonista” (Fernández Vázquez, 2002: 56). En resumidas cuentas, Leona entiende que han sido sus experiencias rurales — tanto las buenas como las malas— las que la prepararon en el plano individual para salir adelante en la ciudad y en otras circunstancias. Por ejemplo, es en el campo donde los sentidos de la *Bildungsheldin* se desarrollan a tal punto que ella logra resolver un sinnúmero de problemas “sin pizca de miedo” (Hernández, 2013: 146). En efecto, una de las partes más impactantes de la novela es cuando Leona logra repeler un ataque sexual en la ciudad gracias a las lecciones que había aprendido en el entorno rural:

Por algo había cargado miles de latas de agua sobre mi erguida cabeza. Por algo me había trepado en las altas palmas y me había deslizado por pendientes cubiertas de cadillos y casajo. Por algo me había lanzado tantas veces con los pies apuntando hacia el cielo, desde el peñón alto hasta el charco azulado de profundidad. Por algo había lavado arena y cieno, y también oro. Por algo reemplazaba a [mi madre] Beba en las procesiones en las que caminábamos cuarenta kilómetros cantando salves con el estómago vacío. Por algo me familiaricé con el fuego, el barro y las gestaciones vegetales mucho antes de conocer la Capital (Hernández, 2013: 139).

Nótese cómo, una vez más, se enumeran las vivencias rurales que le han dado a la *Bildungsheldin* las destrezas para defenderse. Asimismo, es curioso que, durante parte del ataque, Leona piensa en la situación como si estuviera librando un enfrentamiento con un animal del campo: “¡Zape, bestia! ¡Zape! ¡Leona jamás llevará la cabeza gacha!” (Hernández, 2013: 139). El agresor había subestimado a la joven protagonista de manera similar a como los capitaleños y urbanizadores subestiman a los campesinos. A fin de cuentas, el



hombre ciudadano no pudo doblegar a Leona; su perspectiva urbanormativa lo disuadió de usar su arma de fuego para someter a una “simple adolescente campesina”.

Conclusiones

Como hemos visto en los ejemplos discutidos a lo largo de este estudio, el proceso de *Bildung* de Leona es excelente en lo que respecta a su perspectiva equilibrada sobre el campo, la cual no aplaude los proyectos mal implementados de los urbanizadores ni acoge los estereotipos urbanormativos ni idealiza la vida campestre como lo hacen los turistas. Además, como se ha explicado anteriormente (Lorenzo Feliciano, 2019), la manera madura en que Leona resume el proceso de ganar y perder en la vida demuestra cómo sus vivencias en el campo la han moldeado y fortalecido:

Por alguna razón fortalecí mis huesos escalando pendientes y vadeando ríos, y aprendí la pauta del equilibrio cargando cientos, miles, de bidones de agua sobre mi cabeza erguida. Por alguna razón mi mente mantenía el control en los momentos de peligro, hasta sortearlos. Por alguna razón mis fragilidades no parían miedo. Algo se me daba, algo se me quitaba. Lo que tengo lo debo a lo perdido; lo que soy, a lo que nunca pude ser (Hernández, 2013: 294).

Leona también aprende a cuestionar lo que sucede en el ámbito gubernamental al darse cuenta de que los urbanizadores excluyen al pueblo y no permiten que este tome sus propias decisiones. Tal vez por esto, su aprendizaje es satisfactorio, pero su integración social no es total. Por lo tanto, al final de la novela, ella debe partir de su país debido a la situación política y a las limitaciones de los proyectos urbanizadores, que pretenden modernizar el país pero no tienen en cuenta a los ciudadanos pobres de las áreas rurales.

Retomemos lo comentado al principio de este trabajo —a propósito del estudio de Raymond Williams— acerca del papel de los recuerdos de la niñez en la construcción de una imagen rural. Según Williams, la idealización del lugar o de la época de la niñez es común, pero la verdadera formación o adultez radica en analizar ese espacio, ya sea el campo o la ciudad, de modo crítico y sin ignorar las contradicciones de estos lugares (1973: 297-298). Así pues, la



manera en que Leona habla de su vida e identidad rural sin ignorar los pros y los contras de la vida en el campo ni rechazar toda su experiencia en la ciudad demuestran que ha podido “look, in country and city alike, at the real social processes of alienation, separation, externality, abstraction” (Williams, 1973: 298). Por estas razones, este texto es un ejemplo útil de cómo la reescritura o adaptación de la novela de formación que Ángela Hernández lleva a cabo sirve para explorar lo que ha implicado crecer en una población rural.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, Mikhail (2005). “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. En Mikhail M. Bakhtin, *Estética de la creación verbal*. Traductora, Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI, pp. 200-247.
- DOUB, Yolanda (2010). *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. Nueva York: Peter Lang.
- ESCUADERO PRIETO, Víctor (2022). *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la Modernidad hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago (2002). *La novela de formación: una aproximación ideológica colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- FULKERSON, Gregory y THOMAS, Alexander (2019). *Urbanormativity: Reality, Representation, and Everyday Life*. New York: Lexington Books.
- GARCÍA CALDERÓN, Myrna (2012). “El campo y la ciudad en *Mudanza de los sentidos* de Ángela Hernández”. En Myrna García Calderón, *Espacios de la memoria en el Caribe Hispánico insular y sus diásporas*. San Juan: Ediciones Callejón, pp. 88-96.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- HERNÁNDEZ, Ángela (2001). *Mudanza de los sentidos*. Santo Domingo: Editora Cole.
- HERNÁNDEZ, Ángela (2003). *Charamicos*. Santo Domingo: Editora Cole.
- HERNÁNDEZ, Ángela (2013). *Leona, o la fiera vida*. Santo Domingo: Alfaguara.
- HORN, Maja (2014). *Masculinity After Trujillo*. Gainesville: University of Florida Press.
- LÓPEZ, Magdalena (2015). “*Charamicos*: la derrota de la modernidad revolucionaria dominicana”. En Magdalena López, *Desde el fracaso: narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum, pp.181-199.
- LORENZO FELICIANO, Violeta (2012). “Del campo a la ciudad: migración, modernidad fallida y aprendizaje transgresor en *Mudanza de los sentidos* de Ángela Hernández”. Disponible en



http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Dossier_DR_Lorenzo.html [Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2021].

- LORENZO FELICIANO, Violeta (2018). "Un entorno hecho charamicos: los doce años de Balaguer y la reescritura del *Bildungsroman* de Ángela Hernández". En Luis Fernando Restrepo, Violeta Lorenzo Feliciano y Sophie von Werder (eds.), *El malestar del posconflicto: aportes de la crítica literaria y cultural*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 87-103.
- LORENZO FELICIANO, Violeta (2019). "Crecer durante una guerra civil: un vistazo a Leona, o la fiera vida de Ángela Hernández", *Romance Notes* (2019), vol. 59, n.º 3, pp. 547-558.
- MORETTI, Franco (2000) [1987]. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Nueva York: Verso.
- RODRÍGUEZ, Néstor (1999). "Tras la poética del desanclaje: entrevista con Ángela Hernández", *Inti* (1999), vol. 49-50, pp. 353-360.
- THOMAS, Alexander *et al.* (2011). *Critical Rural Theory: Structure, Space, Culture*. New York: Lexington Books.
- TORRES, Alexander (2020). *Bastardos de la modernidad: el Bildungsroman roquero en América Latina*. Nueva York: Peter Lang
- WILLIAMS, Raymond (1973). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.

Diablotexto

Digital



***Memoria de la inocente niña homicida:
una antibildungsroman del siglo XXI***

***Memoria de la inocente niña homicida:
an antibildungsroman of the 21st century***

ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
ernestojviamonte@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7898-4415>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2024
Fecha de aceptación: 9 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 129-151
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.27969>
ISSN: 2530-2337



Resumen: *Memoria de la inocente niña homicida*, novela de la española Isabel Cambor, presenta, en principio, todas las características propias de una *bildungsroman* femenina, conformándose como un autorretrato, aunque en absoluto lo sea. La autora establece un diálogo con las formas originales del subgénero, pero, como se pretende demostrar en este trabajo, introduce variaciones formales y referenciales (fragmentación, epifanías, anacronías, inclusión de sueños y su análisis, estilo elíptico...) que, junto a la no realización de las aspiraciones de su protagonista, llevan a que la novela termine constituyéndose en una *antibildungsroman*.

Palabras clave: *Bidungsroman*; Nuevas narrativas femeninas; *Antibildungsroman*; convergencias; divergencias.

Abstract: *Memoria de la inocente niña homincida*, a novel by the Spanish Isabel Cambor, presents, at firts, all the characteristics of a female *bildungsroman*, forming itself as a self-portrait, although it is not one at all. The author establishes a dialogue with the original forms of the subgenre, but, as this work aims to demonstrate, she introduces both formal and referential variations (fragmentation, epiphanies, anachronies, inclusion of dreams and their analysis, elliptical style...). All of that, together with the failure to fulfill the aspirations of its protagonist, lead to the novel ending up becoming an *antibildungsroman*.

Key words: *Bidungsroman*; New feminine narratives; *Antibildungsroman*; convergences; divergences.



“El dolor no muere, al dolor le sucede lo mismo que a las piedras:
su propia naturaleza le niega la posibilidad de morir;
el dolor simplemente muta, igual que las crisálidas”.
Isabel Camblor: *Memoria de la inocente niña homicida*.

Introducción

Camblor nació en Madrid, aunque su infancia y juventud las pasó en Tarragona y en Alicante, ciudad donde se licenció en Filosofía y Letras. Posteriormente obtuvo un postgrado en Psicología Clínica. Como escritora ha colaborado en diversos medios de comunicación como *El Diario de Navarra*, *Albor*, *Culturamas*, fundamentalmente publicando relatos, artículos y crítica literaria. Hasta la fecha es autora de varias novelas. *Perdona el desorden*, que permanece inédita, y que logró el Premio de Novela Joven y Brillante; *Mistela con Aristóteles* (2004) finalista del Premio de Novela Río Manzanares; *Maldita Cenicienta* (2005); *Dios es una dama con moño* (2008); y la novela que aquí interesa, *Memoria de la inocente niña homicida* (2012). También ha colaborado en libros colectivos como *Ignota*, antología de terror. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Isabel Camblor compatibiliza la escritura con la docencia, participando en talleres de escritura creativa, como ponente o gestionando diversos proyectos educativos. La calidad de su escritura le ha llevado a ser representada por la Agencia Literaria de Carmen Balcells.

Recurrencia en su producción es el protagonismo femenino, como ocurre en la novela objeto de estudio, *Memoria de la inocente niña homicida*, Premio de Novela Ciudad de Barbastro en 2012, una de las distinciones literarias más longevas y prestigiosas del panorama nacional¹.

Este trabajo pretende analizar el autorretrato femenino que presenta Camblor en *Memoria*, detectando las convenciones habituales de las *bildungsroman* y comprobando cómo la autora las va superando mediante la introducción de cambios formales y referenciales, hasta configurar un tipo de relato evolucionado.

¹ Para una mayor información sobre el galardón ver Carabantes de las Heras, Viamonte Lucientes, 2022.



La novela española en el siglo XXI

El comienzo de los 2000 alberga una bonanza editorial y una oferta narrativa que en absoluto hacía presagiar la crisis que se produciría a finales de la primera década. Aparecen novedosas formas de promoción gracias a Internet y a las redes sociales y una concentración editorial en manos de Planeta y Penguin Random House. A la par, y sin contradicción, surgen pequeñas editoriales que marcan un camino diferenciado: su esmerado catálogo, su calidad y un cuidado diseño. Páginas de Espuma, Impedimenta, Libros del Asteroide son solo tres ejemplos. Es lo que Ana Gallego llega a calificar de acontecimiento literario, ya que esta irrupción ha implicado la ampliación y apertura de mercados alternativos, sostenibles y muy segmentados que intentan responder a los grandes conglomerados editores. Estas firmas, esporádicamente, han actuado de *gatekeepers*, dando una primera oportunidad a autores luego fichados por grandes grupos².

A partir de la crisis de 2008, la efervescencia editora se aminora. Según Pozuelo Yvancos, la narrativa española se movió en dos direcciones. La primera es de corte realista y recupera la crítica social, en los años anteriores muy matizada, que es la que Ángel Basanta denomina como “reinención de la novela social (Basanta, 2016: 3-7); la segunda, que en verdad quiere hablar de lo mismo, se mueve en el territorio de las distopías. A lo largo de la segunda década ambas corrientes se potenciarán, ya que no son sino dos maneras de responder a la crisis que desembocará en la pandemia y en la problemática situación actual.

Frente al modelo dominante realista, hay un tipo de novela de oposición que reflexiona sobre el lenguaje y su capacidad de construir realidades que, por cierto, a menudo está en manos de mujer. Es central en lo que David Becerra llama “novela crítica actual”. En ella, “la cuestión formal no se aborda desde una preocupación meramente estética, sino desde el convencimiento de que la ruptura o el cuestionamiento de la forma dominante es asimismo una forma de enfrentamiento con la ideología dominante” (Becerra, 2015a: 17-18). Dentro de

² Me valgo de la denominación de que se sirve Gallego Cuiñas, 2019a.



este cuestionamiento entraría la crisis del narrador, que se observa desde comienzos del XX, pero que ahora “en muchas biografías conduce al silencio, a la imposibilidad de nombrar/se como sujeto precario” (Angulo, 2021: 33).

Precisamente lo biográfico, diversificando sus modelos, es la tendencia más pujante y renovadora en el primer cuarto de la centuria: la escritura del yo. Tiene que ver con el memorialismo, con el uso de géneros mestizos, donde lo autobiográfico y lo novelesco suelen confundirse, o no, jugando tanto con el artificio como con el yo narrativo. Los discursos se hibridan merced a la formación multimedia y transcultural de sus autores. El resultado es lo que se ha dado en llamar *autoficciones* o *autorretratos*³. Aquí entrarían las novelas que nos apelan: las *bildungsroman*. Algunos estudiosos, como el citado Claesson, han llegado a hablar de la moda de la subjetividad como explicación al auge enorme de la autoficción: autores que exponen su vida con todo lujo de detalles que captan el interés de los lectores tanto como personajes ficticios (Claesson, 2019). Son, las más de las veces, narrativas que, sin dejar de privilegiar lo íntimo, intentan representar y comprender la crisis económica, social, moral e histórica del país, aunque el estudioso duda que se pueda hablar de una novela de crisis, como sí hace Juan Carlos Rodríguez en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, definiendo las “novelas de la crisis” como aquellas que tratan de resolver la contradicción del capitalismo, un fantasma que recorre el mundo (Becerra, 2015)⁴. Además, la autoficción conoce un acicate con la pandemia de la Covid-19, cuyo confinamiento y tiempos posteriores facultaron el caldo de cultivo ideal para que escritores de toda ralea se refugiaran en la autorreflexividad mutándola⁵.

³ El término “autoficción” lo acuña en 1977 Serge Doubrovsky como “ficción de acontecimientos estrictamente reales” protagonizada uno mismo. La fortuna del marbete ha ido en aumento hasta nuestros días. El resultado es un texto caracterizado por su hibridez entre lo novelesco y lo autobiográfico. Cito por González Álvarez, 2015.

⁴ Dentro de ese tipo de narraciones hay, lógicamente, una multiplicidad de motivos tan enorme como los problemas derivados de la crisis. Valga como ejemplo el que tiene que ver con los desahucios estudiado por Angulo, 2027.

⁵ Véase al respecto Darici (2023).



Como cabría esperar, las dos grandes vetas cultivadas tras la Transición, la novela negra y la histórica, siguen vigentes, aunque no de forma tan palmaria. La primera es frecuente que enlace con esa vertiente realista citada (Paredes, 2023). Ya en el XXI hay una serie de autores de obra variada que se mueven por tendencias personales, que en su manera de conformarse se comportan como auténticos francotiradores literarios.

En suma, y como viene pasando, como poco, desde la Transición española, la tendencia narrativa predominante es la NO tendencia, si bien se puedan observar, como se ha visto, querencias nada desdeñables, que, en particular, se mueven dentro de los elásticos parámetros de la autoficción.

Literatura femenina española en el siglo XXI

Dentro del panorama anterior llama la atención la gran presencia de escritoras que se asoman a los escaparates de las librerías -virtuales o no-. Algo que no surge por casualidad. Está detrás de ella el contrastado mayoritario número de lectoras frente al de lectores, el terreno conquistado palmo a palmo socialmente por las mujeres y también, como señala Ana Gallego, la proliferación paulatina de equipos de mujeres en las firmas editoriales que ha llevado a una *praxis editorial femenina* que intenta poner en jaque las tradicionales políticas de edición y los valores dominantes⁶. Pero lo que no ha de dejarse de observar es que, aunque las autoras cultivan todas y cada una de las tendencias vistas anteriormente, encuentran un cauce ideal de expresión en la autoficción. En este sentido, resulta imposible agotar la extensa nómina: Marta Sanz (*Daniela Astor y la caja negra*, 2013), Cristina Grande (*Naturaleza Infiel*, 2008), Lola López Mondejar (*La primera vez que no te quiero*, 2013), Nuria Labari (*La mejor madre del mundo*, 2019), Laura Freixas (*A mí no me iba a pasar*, 2019), Cristina Fallarás (*Ahora contamos nosotras*, 2019), Najat El Hachmi (*El lunes nos querrán*, 2021) o más recientemente Leticia Sala (*In Real Life*, 2020) y Alana S. Portero (*La mala*

⁶ Gallego Cuiñas, 2022. Me atrevería a apuntar un dato que también tiene su peso: la autoedición.



costumbre, 2023), compendio de literatura autorreferencial que se conforma como una *bildungroman* de manual.

Buena parte de la autoficción, en especial a partir de 2008, ha atendido a lo que con frecuencia -aunque el marbete es discutido- se ha denominado como “novelas de la crisis”. Claesson las describe como relatos en las que el pasado se construye a partir de la subjetividad, se cuestiona la narración oficial y hay una lucha del yo que intenta no ser desintegrado por el sistema (Claesson, 2019:14). Sirva como ejemplo paradigmático la novela por entregas de Cristina Fallarás (*A la puta calle*, 2013). Son relatos que se acercan a motivos poco cultivados en la narrativa patria, como los relacionados con la cuestión del trabajo, especialmente femenino: Belén Gopegui (*El comité de la noche*, 2014), Marta Sanz (*Susana y los viejos*, 2006) y Natalia Guerrero (*Soy una caja*, 2008). En ellos interesa, como señala Cristina Somolinos, cómo se construye el sujeto situado en una estructura colectiva y su articulación en función de criterios de género y clase (Somolinos Molina, 2019). Y con frecuencia, siguiendo dentro de la autorreferencia, el inagotable e inevitable protagonismo de la familia: Sara Torres (*Lo que hay*, 2022) o Lara Moreno (*La ciudad*, 2022).

Las escritoras han encontrado en la autoficción una tendencia narrativa que les faculta para decir lo que hasta no hace tanto tiempo les estaba vedado y, sobre todo, hacerlo de manera casi inédita. En todo caso, de lo que no hay duda es de que en lo que va de siglo, fuera de recomendaciones interesadas, la aparición de narradoras en el panorama literario español conoce un auge inusitado. Escritoras que tienen no poco peso en lo que Fernando Valls ha dado en llamar “nueva novela española actual⁷” (Valls, 2016: 2).

⁷ Engloba allí a autores que comienzan a publicar no antes de 1995, pero que su producción novelesca se difunde en el siglo XXI.



Algunos rasgos de la novela de formación femenina

Canónicamente, con el marbete *bildungsroman*⁸ se designa a aquellas narraciones que toman a un personaje en su período de niñez o juventud y lo acompañan en su aprendizaje hasta que se forma como persona e integra en la sociedad. El camino no ha de ser fácil ya que es sustancial a él la colisión entre lo que el personaje quiere y lo que la sociedad le ofrece, entre el deseo y la realidad -invirtiendo a Cernuda-. Buena parte del género ha tenido como protagonistas a personajes masculinos y las novelas, por lo común, presentan las siguientes características⁹: su motor es el desarrollo de su protagonista masculino, que cuenta sus peripecias en primera persona; el género del personaje suele ser el mismo que el del narrador; el héroe se enfrentará a obstáculos que le pone el entorno, pero, muy habitualmente, no impedirán su crecimiento, sino que constituirán pasos necesarios en su formación; su evolución tiene lugar con los principios de libertad y autonomía; es habitual encontrarse con una serie de lugares comunes como acción localizada en la infancia o/y adolescencia, conflicto generacional, variación espacial del hogar -por lo común con algún elemento de represión- a la ciudad, recepción educativa, experiencias amorosas, búsqueda de identidad.

Ahora bien, como observa Carmen Gómez Viu, el relato de iniciación protagonizado por mujeres suele diferir del que tiene como principal personaje a un varón y a menudo no encaja en el corsé taxonómico anterior o, cuando menos, presenta variaciones notables (Gómez Viu, 2009)¹⁰. Y es este el que aquí sí que interesa. En la *bildungsroman* femenina, el conflicto entre la mujer protagonista con la sociedad es todavía más marcado. Lo que no deja de tener su lógica dado cómo está estructurada la sociedad patriarcal en la que ha de

⁸ En este trabajo emplearé indistintamente los términos *Bidungsroman*, novela de aprendizaje y novela de formación o iniciación, ya que aquí no se trata de discutir acerca de sus diferencias estéticas y formales. Véase, Allende; Buitrago; Luiselli (2000). Y también es útil, sobre todo en lo que atañe a las letras germánicas, Sammons, 2020.

⁹ Son los rasgos más básicos de la novela de formación con protagonista masculino que se pueden encontrar en cualquiera de los trabajos citados, cuya profundización ocuparía un espacio que aquí no procede.

¹⁰ Un excelente y completo estudio es el de Sumalla Benito, 2003.



moverse. Su evolución no suele ser gradual, como en el caso masculino, sino que se produce, como indica María Inés Lagos, a través de epifanías (1996: 46)¹¹. La crítica es menos directa, más elusiva, lo que no le resta fuerza. Los finales no tienen por qué ser gratos. Y a menudo los sucesos políticos e históricos tienen una importancia capital. Lagos, refiriéndose a la *bildungsroman* femenina en Hispanoamérica, traza una serie de componentes comunes que se pueden rastrear, con matices, en los relatos de aprendizaje peninsulares (Lagos: 56 y ss.)¹²:

- 1.- Gran variedad en el uso del punto de vista, aunque la primera persona predomina.
- 2.- Menor linealidad en el relato y menor respeto a la cronología. Es frecuente una subversión en lo que se refiere a estructura y estilística¹³.
- 3.- La protagonista se aleja de la norma y toma iniciativas. Dada la condición de la mujer en sociedad, su desarrollo suele ser más traumático, más conflictivo.
- 4.- Niñas/adolescentes diferentes. Marcadas física o psíquicamente.
- 5.- El personaje mantiene un conflicto familiar, habitualmente con la madre. Esta puede aparecer como antagonista o como mujer reprimida. Los hombres suelen aparecer como privilegiados. El padre no suele tener relevancia.
- 6.- Les caracteriza el humor y la fantasía para mantener la convivencia.
- 7.- El descubrimiento de su personalidad se produce tardíamente.
- 8.- El amor y la sexualidad está relacionado con la fantasía.
- 9.- Conciencia de vivir con limitaciones mayores a las de los varones. Sentimiento de frustración y rebeldía matizado. Salvavidas: leer a escondidas, valerse de mentiras y fantasías, aparentar ante familia y sociedad lo que no son.
- 10.- Los grandes conflictos políticos y sociales se entienden como oportunidad.

¹¹ Este trabajo suele ser tomado como referencia en muchos de los artículos sobre el particular. Véanse los de Gómez Viu o de Reyes Ferrer.

¹² En lo referente a la narrativa propiamente española véase, Vadillo Buenfil (2012).

¹³ La evolución en las cuestiones formales es un hecho revelador. Recuérdese cómo la mujer en el XIX y buena parte del XX tenía que, simplemente, demostrar que sabía escribir y que solo será conforme avance el XX cuando pueda salirse de los cánones y mostrar con libertad su íntima personalidad. Véase, Ciplijauskaitė (1988), trabajo pionero iluminador de caminos.



- 11.- Hay finales abiertos que prometen logros y también conductas resignadas y que incluso pueden llevar a la muerte.
- 12.- Crítica al sistema patriarcal que impide el desarrollo de la protagonista.
- 13.- Es normal que se acentúe el choque entre lo que desea la protagonista y las normas que la sociedad impone.
- 14.- Desdoblamientos, reales o imaginarios. Efecto espejo.
- 15.- Sus autoras son, casi en su totalidad, mujeres.

La amplitud taxonómica del género ha hecho que pueda acoger como narraciones de iniciación a muchas novelas que tal vez, con propiedad, no lo sean¹⁴. Tanto es así que, hace décadas, Cynthia Steele observó que un modo de narración típicamente femenino en Hispanoamérica es el que denomina como “*bildungsroman* fracasado”. En verdad no es nada nuevo, ya que los románticos practicaron una especie de *antibildungsroman* que ha llegado hasta nuestros días¹⁵. La novela tiene las características propias de una novela de iniciación, con la particularidad de que la protagonista en vez de lograr la comunión social y su autorrealización, termina frustrada, sacrificada o, incluso, muerta¹⁶. Es una especie de lectura anticanónica, que ha ido ganando espacio como marca de desencanto ante lo ofrecido por la modernidad: el camino de aprendizaje no tiene por qué obtener los habituales frutos de crecimiento personal e inclusión social. No deja de ser una subversión más, dentro de las muchas llevadas a cabo conforme las mujeres han ido ganando protagonismo en este tipo de relatos.

Qué tiene que hacer la memoria para desvelar que una niña sea homicida e inocente a la par

Elena es una niña de siete años poco comunicativa. Solo tiene una amiga, Valentina, a quien un día le regalan una muñeca negra que fascina a Elena. Conmina a su compañera para que le logre otra. Pero de un día para otro Valentina desaparece. Con dieciocho años cumplidos Elena va a Madrid a

¹⁴ Un buen resumen de la evolución del género se puede encontrar en Ferrer (2018).

¹⁵ Hasta Günter Grass, por ejemplo.

¹⁶ La idea es de Cynthia Steele en 1983, pero cito por Aizenberg (1985: 539).



estudiar en la Universidad¹⁷. Se instala en un colegio mayor. Allí sigue sin relacionarse con demasiados compañeros. Tiene de nuevo una única amiga, Teresa; conoce las relaciones sexuales, que no el amor; y paulatinamente se irá descubriendo a sí misma, aunque lo que encuentra le incomode hasta la enfermedad y le lleve a un abrupto final.

La novela se estructura como *bildungsroman* con casi todas características vistas que los especialistas adjudican a ese subtipo de novelas escritas por mujeres, pero que, dada la ausencia de realización de la protagonista, su final, se podría calificar de *antibildungsroman*. Mediante el título se marcan factores nucleares del relato. La “memoria”, la de Elena, a quien le queda suspendida desde la desaparición de su amiga Valentina; el adjetivo “inocente”, que la exculpa de sus acciones; “niña”, pese a que todos sus crímenes los comete cuando de hecho ya no lo es, pero de acuerdo con la memoria aludida, Elena ha padecido una suspensión y sigue siendo una infante, como bien apunta al final su amiga y cuidadora Teresa; “homicida”, porque sin duda es la causante de la muerte de Montse, Nigel, Víctor, y no se sabe con seguridad si de un cura. Incluso para su inconsciente, ese que le suspende memoria y evolución personal, de Valentina.

Pero la novela de transformación se configura como tal incluso desde los exergos. El que todos ellos pertenezcan a los *Poemas a la muerte* de Emily Dickinson no es casualidad. La personalidad de esta poeta estadounidense tiene su aquel y, por momentos, entra en consonancia con la de Elena: considerada excéntrica, nada sociable y enclaustrada en su habitación durante sus últimos años. Elena procura aislarse en todo momento; tiene a lo largo de su vida amigas únicas; y en sus últimos días se niega a salir de su alcoba. La religión está muy presente en sus vidas, no hay sino leer la obra de Camblor para ver la cantidad de veces que está aludida. La madre de Dickinson pasó los años finales postrada y cuidada por su hija, en correlato con Cinta, la abuela de Elena de quien se

¹⁷ Gómez Viu observa que, por lo común, en las novelas en las que las jóvenes abandonan el hogar y van a la universidad son las que tienen mayor posibilidad de lograr sus propósitos. Hay excepciones como la que nos ocupa (2009: 116).



encargó durante similar tiempo. Ambas comparten una vida emocional fuera de los cánones convencionales.

El exergo del primer apartado pertenece al poema “Sobreviví la noche”: una posible interpretación es la cavilación de una mujer que ha superado algún tipo de contratiempo, pero que aún sigue pesándole, que está ahí sin superar. La desaparición de Valentina está presente durante toda la vida de Elena y desencadena toda la novela.

El del segundo, pertenece al poema “Embriaguez”. Siempre ha sido visto como un poema metafórico, en el que se canta la libertad, la no asunción de normas, el actuar fuera de los convencionalismos (Alonso Fernández, 2018). Ahora Elena llega a Madrid, pierde la virginidad y comete un homicidio.

El tercer exergo, “No era la muerte”, está considerado como uno de los mejores poemas de la estadounidense. Es introspectivo. Se tiene como un viaje a su inestabilidad. Es desesperanzador y parece desprenderse de él que hay algo peor que la muerte: la vida. En la novela se suceden las muertes: Nigel, Víctor, Cinta, Javier desvelado y la enfermedad de Elena.

El cuarto apartado se abre con el poema “Bueno es soñar. Despertar mejor”. Supone la consciencia que no conduce a “día alguno”. En Elena es el momento de la epifanía y el encaminarse hacia el final, descubrir y descubrirse.

Acaba con un poema de título más que explícito: “Morir no duele mucho”: y sigue: “nos duele más la vida”. Elena se suicida.

Los mismos exergos constituyen por sí mismos, por su elección y colocación, un camino, un aprendizaje, un remedo de *antibildunsroman* poética. Y tienen, además, la función de cerrar el relato, ya que cuando Teresa está en el cuarto de Elena recogiendo sus cosas, toma un libro que ella misma le había regalado a su amiga, uno de Emily Dickinson que dice: “Para fugarnos de la tierra / un libro es el mejor bajel... / El alma es el transporte de su sueño / se nutre solo de silencio y paz” (Camblor, 2012: 194).

Pero volvamos al epígrafe. Desde el título la novela está apelando a la memoria. Esa que queda congelada un nada casual 23 de febrero de 1981 en Elena, cuando ve por última vez a su amiga Valentina, y que tarda en deshelarse



por completo más de diez años. La obra comienza refiriéndose a la memoria, o por mejor decir, a su falta: “Elena apenas guardaba recuerdos de su niñez” (2012: 11). Pero a lo largo de la lectura de la narración se comprueba que se trata más bien de una memoria selectiva, pues conforme avanza va despertando, en consonancia con el uso de los *flashbacks* de los que se vale el narrador. Es selectiva porque tiene presentes los acontecimientos ocurridos cuando tenía siete años, los previos al accidente de su amiga poseedora de una codiciada Nancy negra, pero a partir de ese momento, “de los siguientes seis años, Elena no se acordaba prácticamente de nada. Ahí se perdían sus recuerdos, a los siete años, y no volvían a aparecer imágenes ni ideas hasta la adolescencia” (2012: 24). Pero lo que sí permanece obsesivamente en su mente es la abominación de ese objeto que tanto deseó, que nunca logró y que para sí ocasionó la desaparición de Valentina. Las muñecas negras son el gran desencadenante de su crisis, desde que a Valentina le regalan una Nancy negra que, en cuanto la ve Elena, se convierte en objeto obsesivo de su codicia. Esa muñeca proviene de un amigo secreto al que Valentina no puede descubrir, pues si lo hace no recibirá más regalos. Un amigo con algo especial: “en su casa tiene muñecas de muchos tipos y de muchas marcas” (2012: 17). Elena decide seguir a su amiga un día que se encuentra con el donante: le pareció una persona normal, que se reía mucho, y se daba un aire al cartero. El mismo día de su desaparición, Valentina le dice a su amiga que va a tener su Nancy negra. Entonces un cura les conmina a salir de clase e ir deprisa a su casa. Sin explicaciones. Elena obedece; Valentina, no. Ya nunca reaparecerá. Y Elena, tampoco conseguirá su muñeca negra hasta que no recupere la memoria. Es el 23 de febrero de 1981.

A partir de aquí todo lo que tenga que ver con una figura/muñeca negra desencadena en Elena un aviso de peligro ante el que tiene que actuar¹⁸. Determinar el número de crímenes que aparecen en la novela no es sencillo. Tres son seguro de mano de la protagonista: los de Nigel, Víctor y Montse, en

¹⁸ Tal vez la novela se pueda leer, al menos en parte, dentro de una dimensión fantástica, entendiendo el concepto como lo concibe David Roas: “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real” (2022: 10).



orden cronológico, que no narrativo. La desaparición de Valentina no explicita su muerte, pero se sobreentiende. Así como quién la asesina, muy al final: el cartero. En cuanto al accidente que sufre un párroco, queda en la más absoluta ambigüedad: ¿es un delirio de Elena? o ¿lo mató la protagonista? Pero para entender todo mejor hay que detenerse algo más en el personaje.

Elena es una persona complicada en sus relaciones. Para ella, se dice, la soledad era una bendición. Y eso no tiene que ver con el trauma causado por la desaparición de Valentina, al menos en principio. Cuando tiene siete años solo tiene a esa amiga. Es su amiga única, paralelismo que se replicará en la universidad con la figura de Teresa. Otro: Valentina es acosada por sus compañeros, pero a ella no le importa; Teresa recibe las novatadas universitarias con sumisión y “no era fácil que Teresa gustara a la gente” (2012: 65). Con lo que se establece un primer paralelismo entre amistades en los dos espacios temporales narrados: Pueblo: Elena-Valentina; Madrid: Elena-Teresa. El juego de espejos entre Valentina y Teresa es constante: son las dos únicas personas con las que Elena comparte sus secretos. La relación se amplía cuando Elena se entera de que Montse, otra compañera de estudios, tiene una Virgen de Montserrat -una muñeca negra- en su habitación y se imagina que se la va a regalar a Teresa. Y así entra en juego otra persona o, por mejor decir, dos: Elena-Valentina-Donante muñecas; Elena-Teresa-Montse, supuesta donante. Esa correlación es la que hace que Elena sienta que ha de proteger a su amiga y se deshaga de Montse. En ese entramado triangular tiene una parte importante la amistad, pero también los celos: de Elena hacia ese donante desconocido que se relaciona con Valentina; de Elena hacia una Montse cada vez más cercana a Teresa; e incluso de Teresa hacia Javier, quien comparte experiencias amorosas con Elena.

En el juego constante de espejos, el más importante se da al final: cuando Elena decide fugarse, primero mediante su enfermedad y luego con su suicidio, de un mundo del que ha descubierto que no le gusta, porque ha hallado lo que su memoria le velaba. Es lo que cree que hizo su abuela, con lo que se produce un nuevo correlato Cinta-Elena / Elena-Teresa, que será la que se ocupe de ella



e incluso tras su desaparición. En un momento de estos cuidados hay una nueva revelación, definitiva por su significado. Elena, en su convalecencia, le pide a Teresa que le traiga muñecas -ya no tiene que temerlas y las desea, como a los siete años-, pero Teresa “empezaba a temer que Elena pudiera estancarse en el tiempo por causa de su melancolía, o todavía peor, que pudiera retroceder en él. Su abuela, según la misma Elena le había contado, había sido feliz reinventando una vida, pero ella era prácticamente una niña...” (2012: 169). Es la primera vez que se explicita el paralelismo y también la primera que, con dieciocho años, Teresa ve a Elena como la niña del título. Y cuando definitivamente se confirma la asunción, por parte de la protagonista, de toda su vida.

Asume sucesos como el ocurrido con Nigel, una prefiguración de su compañero de residencia Javier: guapo, prepotente, humillador, llevando siempre la iniciativa. Elena descubre en su habitación unas matrioskas: ¡así que Nigel también tiene muchas muñecas! Y promete regalarle la más pequeña a cambio de sus bragas. La chica se siente en peligro: ahora es ella Valentina. Y sabe cómo actuar. Es su primer homicidio en el tiempo.

Después Elena descubre que el muslo de Víctor, un buen amigo por el que no puede sentir lo que él desea que sintiera y el único hombre en positivo de toda la novela, lleva tatuado la cara de una muñeca. Y ahora no tiene otra que hacer lo que hizo, esta vez “en defensa propia” (2012: 115).

Y hay, además, otro dato capital en su conformación como persona, lugar común de los relatos de iniciación: la relación con sus padres y con su abuela. Sus progenitores son los únicos personajes innominados -hasta el gato tiene nombre, Rafa-. Su desapego es tal que no quiere pasar las navidades con ellos y permanece en la residencia. Por ambos “empezó a mostrar indiferencia por la vida cuando aún no medía más de tres palmos” (2012: 103). La madre tiene una importancia muy superior, con quien Elena mantiene una constante rivalidad. Sentía aprensión solo de pensar en ella. Está segura de que fue una hija no buscada. Cuando la progenitora cae enferma, Elena no siente nada, ninguna empatía hacia ella; y cuando enferma ella, su mayor obsesión es que no avisen



a sus progenitores. Solo una vez se atreve a enfrentarse con su madre y es cuando esta le regala bombones con forma de muñeca, que enseguida le recuerdan a las matrioskas de Nigel. La madre los recoge de la basura y ese cúmulo de acontecimientos conllevan los primeros síntomas de la enfermedad de Elena, o lo que viene a ser el despertar a la asunción de sus obras. Al padre lo odia, sin más. Y lo hace porque maltrató a quien ella más quería: a Cinta, su abuela. Apegado a los bienes materiales. Y, por añadidura, mata al gato de una patada.

Todo el entramado vital de Elena se va desvelando paulatinamente, pero fundamentalmente mediante dos epifanías:

- 1.- Tiempo después de haber matado a Montse tiene una conversación con Teresa en la que se descubre el malentendido que le había llevado a obrar así. Montse no tenía una muñeca, tenía una estampa de la Virgen de Montserrat y, además, no se la iba a regalar a Teresa, con lo que esta no se hallaba en peligro.
- 2.- Las clases han terminado. Elena se hace con un periódico. Lee una reseña que primero le incomoda, después le baja la tensión y siente una punzada en la nuca. Tras intentar huir por medio de la fantasía, le vienen a su mente recuerdos de su pueblo que desembocan en una nueva correlación: la del cartero de su pueblo con el pederasta que llevaba años violando y estrangulando niñas y al que la policía había detenido. El descubrimiento lleva a la huida por medio de una pérdida de conocimiento y su internamiento hospitalario. Allí los acontecimientos se precipitan.

Durante su estancia hospitalaria Elena cuenta el misterioso final de un sacerdote. Lo relata ella en estilo directo trufándolo con la voz del narrador omnisciente del resto de la novela. El problema: se encuentra bajo el efecto de fuertes calmantes y los presentes sienten que está delirando. El cura en cuestión recoge objetos para navidad. A Elena solo le preocupa que “había tenido la infernal ocurrencia de pretender regalar muñecas”. (2012: 182). La escena está cargada de símbolos sexuales: el párroco le ofrece a Elena una manzana; mientras voluntarios cargaban y descargaban donaciones, el cura los seguía con un plátano en la mano que luego come y luego pela otro. Es calificado de



diabólico, con mirada de muñeco (2012: 183-185). Hasta que Elena quita el freno de mano de una furgoneta que se desliza y aplasta al párroco. Evidentemente el religioso era otro donante de muñecas, ¿pero era real o imaginario? La segunda opción se refuerza, pero no descarta por completo la otra, poco después, cuando se dice: “Teresa tenía razón. Ya estaba bastante mejor. No había vuelto a soñar con párrocos muertos...” (2012: 186). Pero lo haya asesinado o no, lo importante es el reconocimiento de Elena como homicida. La memoria se ha restablecido.

Dicho ha quedado que conforme avanza en su enfermedad Elena se va identificando con su abuela, incluso de forma consciente: “ninguna de las dos había sido de nadie” (2012: 186). La fuga, como lo hizo Cinta, se concreta como su única opción. Y se dice: “...ser completamente consciente de que todo estaba ya resuelto, la hacía sentir bien, tranquila, en paz consigo misma” (2012: 187). Toma la determinación de marcharse al anochecer. Al día siguiente la encuentra Teresa, con las venas abiertas y con una muñeca “sujeta por el hueco del brazo izquierdo, no abrazada, más bien cubierta por su propio cuerpo” (2012: 192), que por cierto era como dormía con Javier. Con esa muñeca que Teresa se había resistido a traerle, aunque Elena se la pedía con insistencia, “porque temía que las muñecas la hicieran pararse en el tiempo, como había sucedido con su abuela” (2012: 192). Pero al final no había tenido otra que satisfacer la ilusión de su amiga y regalarle una muñeca, una muñequita morena, porque Elena “siempre había sido una niña”, “ingenua e inocente como una niña pequeña”, “una criatura pequeña y feliz con el regalo en el mano” (2012: 172), como si tuviera siete años, y por fin aceptase, desease, tener de nuevo una muñeca negra.

Conclusiones

Memoria de la inocente niña homicida comparte las características generales de una *bildungsroman* femenina escrita, para empezar por Isabel Cambor, una mujer. Ciplijauskaitė habla de la novela de concienciación como de una forma de expresar una variedad de aspectos de la vida femenina. De todos los que nombra, una buena parte pueden encontrarse en *Memoria*



inocente de la niña homicida: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia de la niña que pone más énfasis en los años juveniles; el darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social; la relación entre madre e hija; el espejo de las generaciones para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. Y concluye: “en todas ellas la memoria tiene un papel importante configura el discurso” (Ciplijauskaité, 1988: 37-38). Para ello, dice la especialista, se sirve de una serie de recursos que están en la novela de Cambior. El más utilizado es el del desdoblamiento, comentario autocrítico de las propias acciones, acercamiento a la imagen de la madre o, en este caso, al de la abuela. “En la novela del despertar, el darse cuenta muchas veces se produce en forma de una epifanía, como un acontecimiento incontrolado” (1988: 85).

Otras de las características propias de la *bildungsroman* no están presentes en *Memoria*, como es el habitual uso de la primera persona narrativa, si bien hay que decir que, aunque el narrador es un clásico omnisciente en 3ª persona durante todo el relato, con frecuencia intercala en su narración pensamientos de Elena sin solución de continuidad, es decir, valiéndose del estilo indirecto libre, con lo que hay, una vez más, una duplicidad, en este caso de puntos de vista. No se trata de ninguna subversión narrativa, cuarteado el siglo XXI, pero si se añade al caótico uso cronológico y a la ausencia de linealidad discursiva, en consonancia con la recuperación de la memoria del personaje principal, quizás ya la novela se estaría acercando más a esa falta de respeto formal¹⁹.

La narración está dividida en cinco partes, de diversa extensión. La primera transcurre exclusivamente en el innominado pueblo de Elena del que apenas se dice que está en la sierra, que se trata de una tierra fría de Castilla. Las cuatro restantes se localizan en Madrid con saltos temporales que acuden

¹⁹ Ana Casas observa que entre los géneros de autoficción, incluso entre los más pegados a la autobiografía, se suele evidenciar la inevitable literaturización que implica toda autobiografía, con lo que se multiplican artificios como la ruptura cronológica, multiplicación de voces... (2022).



obsesivamente al lugar de nacimiento. Una dualidad más, en este caso de espacios.

Cronológicamente la pieza es bastante más complicada, complejidad que se relaciona con los descubrimientos que irá realizando Elena. Comienza en 1980 cuando la protagonista tiene siete años. El desencadenante del resto de la acción y, por ende, de la actuación de Elena, se da cuando inopinadamente, Valentina desaparece el 23 de febrero de 1981. En toda esta parte hay un respeto escrupuloso a la cronología narrativa.

En el resto, los saltos temporales son constantes y más intensos conforme Elena se vaya acercando a descubrirlo todo. En la segunda parte hay un fuerte salto temporal, ya que se la presenta con dieciocho años. Se nos traslada a septiembre de 1992, en Madrid, a donde llega para estudiar en la Universidad, localización que, en principio, resulta sanadora para Elena, ya que desaparecen en ella ciertos síntomas físicos que la laceraban. Mucho de lo ocultado en ese tiempo transcurrido se irá desvelando, lo irá recordando-descubriendo, la propia Elena, mediante profusas analepsis. Como señaló Ciplijauskaitė, la intuición incontrolada descubre el “yo” más profundo que se produce mediante ramificaciones, *flashbacks*, detalles incoherentes que alejan la narración de las formas tradicionales (1988: 24).

En lo que se refiere a la protagonista, cumple estrictamente con los cánones del género. Se aleja por completo de normas de comportamiento, no solo por los asesinatos que comete, sino en su vida cotidiana: traumatizada, solitaria, con problemas de sociabilización, relaciones complejas con los varones... Su desarrollo es traumático, por lo tanto, en todo momento. Tiende a mantener contactos tóxicos, desde los siete años, incluso antes, insisto, de quedar marcada psíquicamente. Tiene un conflicto familiar limitador de su personalidad: con su madre, especialmente, pero la figura del padre es monstruosa en la vida de Elena, insignificante en el corpus narrativo. Como éste, los hombres son representantes del sistema patriarcal vigente: también Javier y Nigel, dominantes, maltratadores, humilladores; o los que realizan las novatadas en el colegio mayor; hasta el cura. De ahí que sus relaciones sexuales sean



siempre insatisfactorias: no desea a Víctor; Nigel se le aparece como imposible; Javier es un dominante en verdad dominado, un arquetipo de figura masculina. Elena tiene un descubrimiento tardío de su personalidad y más que de su personalidad de su vida toda, de cómo actúa y de lo que ha hecho. Su frustración inconsciente la canaliza mediante los homicidios “bienintencionados”, ya que solo los realiza ante lo que ella supone amenazas. Se muestra rebelde socialmente ante normas y relaciones, pero solo una vez ante sus padres. Su escape son sus amigas únicas de cada momento. Javier es un pasatiempo aburrido. Pero su huida fundamental es la final, la que primero la identifica con su abuela y luego le conduce al suicidio. En todo momento el sistema la está lastrando. Es un hábitat en el que nunca encuentra su acomodo: ni en el pueblo, ni en la universidad, ni en la familia, de ahí que se produzca en Elena un constante choque latente, en muchas ocasiones, entre la realidad y el deseo.

El descubrimiento de todo lo que le pasa, de cómo se ha conformado como persona, se produce por medio de epifanías. Hay alguna menor, como el choque con su madre que le conduce al primer desmayo, pero hay dos mayores: el malentendido con Teresa por Montse y la identificación del pederasta con el cartero de su pueblo. Y, por último, un uso del espejo, del doble que ha quedado señalado y multiplicado²⁰: Elena/Abuela; Valentina/Teresa; Montse/Cartero; Javier/Nigel; Pueblo/Madrid; y bastantes más. Incluso hay un acontecimiento histórico en la novela, el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, que dejó por momentos suspendida la vida de los españoles durante unas horas, pero que a Elena se la congeló durante más de diez años conduciéndola a un final cerrado de novela y vida, al resignado e inevitable suicidio. La novela se ha conformado como lo que Biruté Ciplijauskaitė dio en llamar un autorretrato, aunque en pureza no lo sea: un examen de conciencia desde dentro que se construye con fragmentos y epifanías, incluyendo sueños y su análisis, mediante un estilo elíptico que surge de un espacio informe, transmitido por una conciencia

²⁰ Cirlot recuerda que “La duplicación es también, como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad. Numéricamente corresponde al dos y, por lo tanto, al conflicto” (1978: 178).



desorientada. El texto sirve entonces como un espejo aún vacío que está esperando para recoger la imagen que se descubra (1988: 19-20). Se trata, pues, de una novela de formación femenina que establece un diálogo con las formas originales del subgénero, pero que arroja suficientes cambios, especialmente en lo que respecta a la no realización de su protagonista, pero también en lo que tiene que ver con los usos narrativos, como para poder hablar de *Memoria de la inocente niña homicida* como de una *antibildungsroman*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA LITERARIA CARMEN BALCELLS (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.agenciabalcells.com/pt/autores/autor/isabel-camblor/#autor-bio>
- AIZENBERG, Edna (1985). "El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra", *Revista Iberoamericana*, 51, pp. 539-546.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Ana María (2018). "Emily Dickinson. Constantes de su producción poética", *XIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 7-33.
- ANGULO, María (2027). "La construcción del discurso de la crisis: Los desahuciados y el caso de Cristina Fallarás", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 14, pp. 159-189.
- ANGULO, María (2021). "Imágenes, imaginarios y nuevas narrativas en contextos de crisis", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 18, pp. 25-36.
- AA.VV. (2016). "La nueva novela española actual (1995-2015): descubrimientos, perplejidades y estrategias", *Ínsula* 835-836, julio-agosto.
- AA.VV. (2015). "La autoficción hispánica en el siglo XXI", *Pasavento*, 1.
- BASANTA, Ángel (2016). "Reinvención de la novela social", *Ínsula* 835-836, julio-agosto: 3-7.
- BECERRA, David (2015). *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierra de Nadie Ediciones.
- BECERRA, David (2015). "Introducción". *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierra de Nadie Ediciones, pp. 7-24.
- CAMBLO, Isabel (2012). *Memoria de la inocente niña homicida*. Valencia: Pre-Textos.
- CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel y VIAMONTE LUCIENTES, Ernesto (2022). *El Premio de Novela Ciudad de Barbastro (1970-2020)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CASAS, Ana y FORNÉ, Anna (eds.) (2022). *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana.



- CASAS, Ana (2022). "El falso solipsismo de la autoficción". En Ana Casas y Anna Forné (eds.), *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana, pp. 11-29.
- CATELI, Nora (2007). *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Madrid: Anthropos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CHAMPEAU, Geneviève, CARCELÉN, Jean-François, TYRAS, Georges y VALLS, Fernando (eds.) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CLAESSON, Christian (2019). "Introducción". *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. A Coruña: Hoja de Lata, pp. 9-20.
- DARICI, Katuscia, (2023). "Una constelación de voces de mujeres en primera persona: El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género". *Historias Fingidas*, n.º 2, pp. 247-268.
- Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza* (2019). València: Anejos de Diablotexto Digital, 4.
- FERRER, María Reyes (2018): "El *bildungsroman* femenino: análisis de la novela de formación *Un Karma pesante*", *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 40, pp. 1-8.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2019a). "Presentación. Los mercados de la literatura del siglo XXI", *Caravelle*, 113, pp. 53-60.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2019b). "Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas", *Caravelle*, 113, pp. 61-76.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2022). "Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica", *Iberoamericana*, XXII, 80, pp.11-38.
- GÓMEZ VIU, Carmen (2009): "El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea", *EPOS. Revista de Filología*, XXV, pp. 107-117.
- PAREDES, María (2023). "Mujer, familia y thriller. Claves de la nueva narrativa en español", *The objective*, 16/02/2023. Disponible en <https://theobjective.com/cultura/2023-02-16/mujer-familia-thriller-nueva-narrativa/>
- PEPPINO BARALE, Ana María (2008). "Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente", *Letrillas*, 1, pp. 116-120.
- POZUELO YVANCOS, José María (2017). *Novela española del siglo XXI. Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- ROAS, David (2022). *Cronologías alteradas lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROS FERRER, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid: Iberoamericana.



- SAMMONS, Jeffrey (2020). "El bildungsroman para no especialistas: Un intento de aclaración", *Inter Litteras*, 2, pp. 10-26.
- SANZ, Marta (ed.) (2019). *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso.
- SANZ RUIZ, Cristina (2015). "Los marginales toman la narrativa española. Siglo XXI". En Fidel López Criado (ed.), *Diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*. A Coruña: Andariva, pp. 55-62.
- SIBILA, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2019). "Mujer, trabajo y subjetividad en la narrativa española presente". En Christian Claesson (ed.), *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. A Coruña: Hoja de Lata Editorial, pp. 279-309.
- SUMALLA BENITO, Aranzazu (2003). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea*. Tesis Doctoral: Universitat de Barcelona.
- TOUTON, Isabelle (2018). "Las narradoras en el campo literario en España". *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Diputación Provincial- Institución Fernando el Católico, 9-79.
- VADILLO BUENFIL, Carlos Javier (2012). *El bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra*. Tesis Doctoral: U.A.M.
- VALLS, Fernando (2016). "La nueva novela en un país difícil", *Ínsula*, 835-836, julio-agosto, pp. 2.
- (s.a) (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.meer.com/es/authors/611-isabel-camblor>
- (s.a) (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.lecturalia.com/autor/2266/isabel-camblor>

Diablotexto

Digital



Pretextos



Diablotexto *Digital*



PRETEXTOS PARA EL DEBATE

**“Si la literatura escrita por mujeres en este momento es interesante, es porque está expresando la contractura”.
Entrevista con Marta Sanz.**

**JUAN SENÍS FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

jsenis@unizar.es
<https://orcid.org/0000-0002-3261-0140>

**ALBERTO VILLAMANDOS
UNIVERSITY OF MISSOURI-KANSAS CITY**

villamandosa@umkc.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0925-3840>

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 152-171
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.29044>
ISSN: 2530-2337



Nos gustaría empezar esta entrevista¹ por un pasaje clave de *Daniela Astor y la caja negra*. Es ese momento en que la abuela de la protagonista, Catalina, le dice a su madre que es una niña encantadora, pero rara. La madre, sin embargo, dice “No, Katy no es rara, es una niña muy inteligente, nada más”. De aquí surge una pregunta de manera natural: ¿durante cuánto tiempo ha pasado que estas niñas inteligentes, estas niñas que se salen de la norma, se han llamado niñas raras?

Vamos a ver, las niñas, las chicas raras, las niñas raras. Cosa tan crucial, porque al final todos los hilos se tocan. Las niñas seguimos siendo raras a la mínima. Yo acabo de ver una película que recomiendo muchísimo a todo el mundo. Es una película de una cineasta llamada Elena Martín Jiménez. La película se llama *Creatura*. Y cuenta la historia de una niña que no solamente se convierte en alguien raro, sino monstruoso, sencillamente por el hecho de descubrir cuando es una niña de tres años, o una cosa así, que rozarse contra las sábanas de la cama da gustito. Es una cosa como de lo más normal y de lo más natural del mundo, y que si le pasa a un niño, dicen “Jo, el chaval, claro, normal”. Pero esa niña, a partir de ese descubrimiento y una cosa natural, gozosa y placentera, lo que provoca en primera instancia es el horror del padre. El padre ya siente, o sea, se aparta de la niña, como diciendo “Uf, porque él es el padre, el que le cuenta los cuentos por la noche”. El padre siente que hay algo que se está rompiendo, un tabú, que hay algo que convierte a esa niña, esa precocidad resulta para él monstruosa y violenta. Cuando esa niña llega a la adolescencia, esa niña está mucho más vigilada por su padre y por su madre, porque creen que su riesgo de embarazo va a ser mayor, dado que sabe que le está dando gusto. Y cuando es mayor, esta mujer tiene una relación con el sexo bastante extraña, porque desde que es pequeña han conseguido que una cosa natural,

¹ La presente entrevista se grabó en el marco de un encuentro con lectoras y lectores en torno a *Daniela Astor y la caja negra* que se celebró en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza el 1o de mayo de 2024 (los editores).



incluso dentro de una familia progresista, se convierta en algo que la estigmatiza. Entonces, por A o por B o por C, al final, siempre termina siendo razonable.

Yo no he vivido la historia de Daniela Astor, yo no he tenido esa relación con mi madre, ni mi madre ha pasado por esas vicisitudes ni ha estado en la cárcel, pero sí que es verdad que Daniela Astor y yo compartimos muchas cosas de época, de esas niñas de la Transición. Es verdad que en todos mis textos hay una pulsión autobiográfica, y me acuerdo mucho de que cuando yo era pequeña, mis padres eran muy amigos de un escritor y un cineasta aragonés, Alfredo Castellón. Fue un realizador de televisión muy puntero, muy innovador. Hizo, por ejemplo, una versión teatral de *La tetera maravillosa*, una versión de Judith, en la que Victoria Vera enseñaba una teta. Claro, eran finales de los 70, eso se puso en la tele. Fue una cosa bastante llamativa. Yo recuerdo una vez en mi casa, a mí me gustaba cantar y estaba yo cantando algo así como “Se está quedando la unión / como un corral sin gallinas / de tanto minero enfermo / en el fondo de la mina”. Y decía ¡anda! Entonces, Alfredo Castellón se quedó mirando y le dijo a mi madre “Esta niña está endemoniada”. Entonces, yo me he sentido siempre un poco una niña endemoniada. Y eso que yo tuve la suerte de que en mi casa mis supuestas excentricidades eran valoradas.

Hay, además, un extendido tópico que reza que en toda persona está el niño que vive en su interior, pero en este libro se le da la vuelta y se habla del adulto que te sientes cuando eres un niño, que es algo también muy importante.

Pues fíjate, esa idea que responde a un sentimiento que yo experimenté, es una idea que luego me han afeado mucho. Hay gente que ha dicho “Yo estoy en completo desacuerdo con esto porque esto niega cualquier posibilidad de mejora, de transformación, implica una mirada muy determinista”. Yo no lo había planteado así. Yo lo que quería un poco expresar ese responder a las expectativas que tenemos todas y todos cuando somos pequeños. Tú te crías en una casa, estás con una familia, las personas depositan determinadas



esperanzas en ti que de alguna manera hacen que ese concepto que los demás pueden tener de lo que será tu futuro, a ti te condicione. Y no creo que eso sea negativo, eso es lo lógico. Los seres humanos nos construimos en función de esas fricciones y ficciones que, además, no tienen por qué ser necesariamente represivas. Y yo lo siento así. Yo siento un poco que cuando los niños son niños, se quedan también con la copla de “Ah, y este niño va a ser ministro de Agricultura. Tengo que ser ministro de Agricultura”. Y esto actúa para bien o para mal. Hay niños sentados en una sillita. Recuerdo una prima que se ponía así. Tenía como una doble papada y decías “Uy, esta va a ser Ministra de Ganadería o algo así”. No sé si sus tímpanos infantiles eran sensibles a estas cosas, pero yo creo que sí que queda algo de esa historia.

Y sobre todo me gusta mucho algo que has dicho, que es lo del tema de revertir ciertos tópicos, intentar pensar desde otros lugares. Creo que eso es una constante de la literatura, no solamente de la que yo intento escribir, sino de la literatura que a mí me interesa. A mí me interesa la literatura que no me está dando la razón todo el rato, que no está subrayando las cosas que yo ya sé, sino que de repente me coloca en un lugar que dice ¿cómo es posible que diga eso? Entonces, eso para mí es muy importante. Lo que pasa en esta novela a raíz de la inclusión del destape y de las figuras femeninas que suponen una genealogía para la construcción de su visión adulta del personaje principal, de Daniela Astor, que Daniela Astor es el nombre de ficción.

Bueno, mira, yo os confieso lo que pasó cuando yo escribí *Daniela Astor*, porque estas cosas también tienen importancia. También tienen importancia la trayectoria, el lugar desde el que vienes, dentro de tu propia línea narrativa o de tu propia creatividad. Yo, prácticamente, entré en la editorial Debate en el año 2010 y escribí una novela detectivesca. Luego escribí otra novela detectivesca porque Jorge Heralde me lo pidió. Es *Un buen detective no se casa jamás*. Entonces, cuando yo no quería escribir más novelas detectivescas, porque yo ya había escrito *Susana y los viejos*, había hablado del cuerpo de las mujeres, de no sé qué, había escrito *El frío*, que era una novela donde yo hablo de un desengaño amoroso, del despecho. Pensé ¿y ahora qué cuento? ¿Y ahora a mí



qué me interesa en la vida? ¿Qué me interesa a mí en la vida? ¿Qué cosas han sido importantes en mi mirada, en mi formación? Y pensé: las actrices del destape. Luego me di cuenta de que eso. Yo en el primer momento pensé ¿cómo puedo ser tan frívola? Y luego me di cuenta de que de frivolidad ninguna. O sea, frivolidad, o sí, da igual.

Pero yo recuerdo eso, recuerdo como cuando yo tenía lo que se cuenta en el libro. Cuando yo tenía 12 o 13 años, a mí, mi madre, jo, mi madre me parecía un truño mi madre. Daba igual que hubiera estudiado fisioterapia y fuera de la primera promoción de fisioterapia que hubo en España. Daba igual que mi madre luego dejara todo eso y se dedicara a los cuidados, porque mi padre es y era un marxista que decía “Charo, que no nos quiten la plusvalía a los dos”. Y mi madre se lo creyó aquello, y entonces mi madre se quedó en casa, y luego, cuando la cosa fue floreciendo, pensó “Joder, con la plusvalía”. Se dio cuenta de todas las cosas a las que ya había renunciado por la plusvalía. Pero a mí eso me daba igual. Yo no veía a mi madre, no la veía en absoluto. Es más, mi modelo de lo que debía ser un ser humano en la vida era mi papá, era mi padre: sociólogo urbanista, el despacho de papá era el horizonte, no la comida de mamá, ni los cuidados, ni lo que mamá había podido renunciar o lo que mamá había aprendido. Esto no era. Y mi modelo de la feminidad eran las actrices del destape. Las actrices del destape, algunas metidas en el saco que se llamó las musas de la Transición. Porque en las musas de la Transición se incluía a Carmen Díaz Rivera, que era una política muy guapa, todo hay que decirlo, de la UCD, y al mismo tiempo pues estaba Victoria Vera. O estaba Susana Estrada enseñando su teta al lado del profesor Enrique Tierno Galván. Entonces, yo me di cuenta de que todo ese imaginario, toda esa iconografía, pues a mí, en mi construcción como persona, en mi desarrollo, había sido muy importante. Y había sido muy importante para bien y también para mal. Estaban ahí las dos cosas.

Entonces, claro, eso fue abordar la importancia del imaginario pop desde una perspectiva que iba más allá del colorín, la frivolidad, el tono entretenido y divertido de la narración histórica. No es el paisaje de la narración histórica. *Es*



narración histórica. Además, es una narración histórica que forma parte, por lo menos, de las mujeres de mi generación. No sé si aquí muchas sois mujeres de mi generación, seguramente sí. Fue importante. De hecho, creo que *Daniela Astor y la caja Negra* es una novela en que el detonante fundamental de la escritura es el sentimiento de culpa. La culpa que yo, como mujer nacida a finales de la década de los 60, siento hacia figuras como mi madre, que yo no supe reconocer durante muchos años de mi vida, y que solamente he reconocido cuando soy más mayor. Cuando yo veo el libro, creo que el libro narrativamente se sostiene por eso. Ese es el impulso que lleva a Catalina Hernández Griñán a construir su documental y al hilo de la construcción del documental, revivir y resignificar la figura de su madre. Y como ella, desde un punto de vista de una vivencia más radical y terrible, pues mi pequeña vivencia como autora, que hace funcionar toda esta máquina.

En *Daniela Astor* también hay dos aspectos clave para narrar la identidad y la formación. Por un lado, está la estructura, de collage, que combina la narración con las cajas que describen el documental. Por otro lado, está el lenguaje que nos da, con el que construimos de alguna manera, pues es imaginario, el significado, un lenguaje que no se elige y que es el del dominador. A eso hace referencia la cita de Rich del principio, además, y eso recorre toda la novela.

Esta pregunta ha puesto su dardo en una diana muy importante para mí. Primero, lo del collage. Os cuento una anécdota, porque además pasó en Zaragoza, en un club de lectura, donde había un señor del club de lectura que me dijo “Mira, bonita. La novela, bueno, no está mal. Tampoco es que esté bien. En fin, pero bueno, yo te voy a dar un consejo. Creo que el libro ganaría muchísimo si tú le quitaras todas las cajas. Tú le quitas todas las cajas y te queda una historia repreciosa. La madre, la hija, el tal y cual”. Y yo “Sí, es verdad, pero tiene usted razón. El problema es que sería otra novela completamente distinta”. Lo fundamental que ha podido ver en esta novela es un poco contar en una clave



literaria algo tan teórico que es cómo se relaciona la realidad con sus representaciones. Cómo las representaciones, cómo el arte, cómo la cultura, que a veces nos parece algo intrascendente, inofensivo. No, no, no. Metabolizamos la cultura. Insisto, para bien o para mal. Esto no significa que yo crea que haya que tener un concepto edificante de la cultura. Cada escritor, cada escritora, cada creador puede hacer lo que le dé la gana. Y puede ser lo ofensivo, lo cruel, lo repulsivo o lo cariñoso que quiera. Y luego yo lo que tengo que hacer desde un punto de vista de lector crítico, de lectora crítica, es saber hasta qué punto quiero ser permeable. Saber hasta qué punto ese texto para mí tiene aspectos que yo puedo confrontar con mi propia vida y que me enriquecen o hay aspectos de ese texto que me resultan completamente rechazables y que me están hablando de un mundo en el que no me gusta vivir. Ojo, cuando yo digo que los textos se metabolizan y son importantes y hay que entender la cultura como cultivo, yo no pretendo infantilizar a los lectores ni a las lectoras diciendo “No, es que esto se puede leer, esto no se puede leer”. Ni siquiera creo que para los niños sea buena esa selección desde el punto de vista de los textos. Sí desde el punto de vista de las preguntas que hacemos sobre los textos. Eso sí. Pero del texto en sí mismo no termino de verlo.

Eso se relaciona también con el lenguaje del opresor. Ese poema de Adrienne Rich, esto lo digo allá por donde voy porque me parece importante. Si la literatura escrita por mujeres en este momento es tan interesante no es porque sea una moda de la gente de abajo, de estas tías, todo el día quejándose. Qué pesada, a ver cuándo las cosas vuelven a la normalidad. La normalidad era del canon de una literatura masculina, universal, blanca, etcétera. Ya hemos tenido nuestro paréntesis y hemos tenido nuestro ratito y luego ya no. Si la literatura escrita por mujeres en este momento es interesante, es porque yo creo que lo que está haciendo es expresar la contractura. Expresar la contractura de mujeres que sabemos que dentro de nosotras están los estereotipos de las mujeres fatales. Los estereotipos de las actrices del destape. El marqués de Sade corriéndonos por la rabadilla. Tolstoi, aquí en el occipucio, aquí metido en el occipucio. Un poco más allá, en el dedo gordo del pie, tenemos en uno a Jean-



Paul Sartre, en otro tenemos a Camus, en la rodilla derecha, Gaspar Melchor de Jovellanos, por aquí, por algún lado, y luego, por aquí, por la diástole del corazón, Julio Verne. Mi padre, me decía de pequeña, hija, tienes que leer más. Y me daba Julio Verne a salvar. Y yo decía “Mierda, a mí me gustaban las historias de las chicas”. Eso forma parte de nosotras. Eso forma parte de nuestra visión del mundo, de la literatura. Pero, por otra parte, estamos entendiendo que eso no basta, que hay otras miradas, que hay otras voces, que hay otras maneras de decir que están reflejando otras sensibilidades, otras insatisfacciones, otras carencias y otras alegrías. Yo no renuncio a las fuentes de mi conocimiento heteropatriarcal porque si renunciara a las fuentes de mi conocimiento heteropatriarcal, pues estaría apañada. ¿Con qué te hablo, como decía Adrienne Rich? Yo puedo señalar que eso es opresor y decir por qué y buscar otros caminos, pero como estamos conformadas con esa materia, no podemos decir punto final, renunciar a toda la cultura humanística. No podemos. Nos quedaríamos tuertas, mudas, ciegas. Perderíamos hasta instrumentos para poder ver.

La literatura escrita por mujeres en este momento es interesante porque muchas escritoras de mi generación más jóvenes que yo toman conciencia de eso y en literatura adoptan fórmulas que resultan corrosivas. Si leéis los libros de Mónica Ojeda, de Cristina Morales, mis propios libros, y veo que puede haber un señor que me diga quita esas cajas. O que lea, yo que sé, *Black black black*, y de repente, en una historia, que es una historia detectivesca, tenga un gran paréntesis y una señora que cuenta en primera persona su menopausia. Entonces, la gente. ¿Qué pasa? *Clavícula*, por ejemplo, que habla del dolor, un dolor difuso también, que a veces es identificable con una patología propia. Este libro para mí fue muy interesante, porque es un libro que escribí para salvarme. Es un libro que me dolía, me encontraba mal y me puse a escribir, como herramienta terapéutica. Y luego me di cuenta de que esa herramienta terapéutica podía ser válida como herramienta terapéutica para otras personas. *Clavícula* no es un libro de autoayuda, pero sí como metáfora literaria de muchas fragilidades en las que se reconocían muchas mujeres, pero también muchos



hombres vulnerables. Y eso me gustó. Para que firmara *Clavícula* en la Feria del Libro de Madrid, me sorprendía porque vinieron muchos chicos jóvenes y yo me di cuenta de hasta qué punto yo había sido prejuiciosa a la hora de escribir y de pensar “Este libro solamente lo van a leer señoras menopáusicas que vivan la menopausia como una experiencia horrorosa y no como una experiencia maravillosa”. Porque también hay mujeres que se acercan y dicen “Ya ves que eres una exagerada y una loca”. Bueno, sí. Pero las locas también tenemos derecho a la vida. Y como dicen en unas bolsas maravillosas, poco locas estamos.

Recogiendo el hilo que has abierto con *Clavícula*, que viene también de *Lección de anatomía*, es decir, de aquellas obras abiertamente autobiográficas, aunque sean una autobiografía fragmentaria y al bies, ¿hay una diferencia de construcción de voces entre dichos libros y aquellos en que opta por reelaborar relatos policíacos? ¿Hay, además, una diferencia en el proceso de escritura?

Esa pregunta es mucho más complicada. Claro, es que depende del libro. Depende muchísimo del libro que estés escribiendo. Yo, por ejemplo, cuando opto por un registro autobiográfico más puro, o sea, cuando estoy hablando desde mi propia voz, tiendo a corregir mucho menos y a preconcebir mucho menos. Por ejemplo, cuando escribí *La lección de anatomía*, lo único que tuve que hacer fue ir tirando del músculo de la memoria. Yo me sentaba a escribir y luego corriges cosas, pero es un libro que, por ejemplo, fluyó de una manera mucho más sencilla, mucho más natural, que cuando te pones a escribir *Persianas metálicas bajan de golpe*, que es un libro muy sofisticado y es un artefacto que tienes que tener mucho cuidado de quién cuenta la historia, a quién está mirando en todo momento y estás jugando con piezas más literarias que requieren un proceso arquitectónico de concepción del libro y luego requieren una corrección más especializada, por decirlo de algún modo. El problema de las voces autobiográficas es cuando te dejas llevar demasiado, porque también



puede pasar eso, que te dejes llevar demasiado, por esa naturalidad, por esa facilidad, y tiene que venir la tía Paca con las rebajas, poner un muro de contención. Pero cada libro es muy diferente.

Yo recuerdo... Yo solo me he llegado a considerar escritora. Esto lo cuento en *La lección de anatomía*. Yo escribía. Yo toda mi vida he escrito. Pero yo solo me he puesto el nombre de escritora recientemente. De hecho, todavía dudo de si soy una escritora o no. A veces me lo dice mi marido "Marta, ¿tú te das cuenta? Digo, no". Yo no me di cuenta de estas cosas, pero si soy escritora es porque me habéis legitimado vosotras y vosotros. Claro, esto también es discutible, porque Kafka es un señor que en vida publicó tres cosas, un tipo bastante despreciado y luego ha adquirido una magnitud universal. Y luego también hay otra cosa que es la que a mí más me preocupa, y es que en este momento tenemos un concepto, y me vais a perdonar, engolfado de la recepción. Tenemos un concepto engolfado de la recepción porque parece que los receptores y las receptoras solo son clientes. Son gente que te compra en un libro y lo que a ti te legitima es que haya mucha gente que te compre un libro. Y muchas veces, como lectores y como lectoras, lo que hacemos es sumarnos a inercias. Hay fenómenos, hay plataformas que supuestamente son plataformas de escritura democrática, porque todo el mundo puede escribir, todo el mundo corrige el texto de otro, y eso es fantástico y maravilloso en teoría, pero en realidad en esas correcciones y en esas escrituras lo que se reproduce es la lógica mayoritaria del mercado. Y no hay posturas de riesgo formal frente a lo hegemónico. En la cultura siempre ha habido. Tú con la cultura te comunicas, tú con la cultura aprendes cosas de ti que no sabías, tú con la cultura compartes dudas, pero también en ese compartir las dudas, a veces, cuentas historias que no son tan fáciles.

Yo soy una escritora que mantengo una relación tóxica con vosotros y con vosotras, porque cada vez que puedo os insulto. ¿Por qué os insulto? Porque yo, evidentemente, no vendo lo mismo que Rosa Montero. O no vendo lo mismo que vendería Almudena Grandes. Me cabreo porque quiero tener una casa más grande. Y porque considero que mi talento está a la altura. Entonces me cabreo,



pero luego digo “Pero si es que es normal. ¿Cómo voy a pretender yo si el mundo está hecho como está hecho y tenemos una visión de la cultura que solamente tiene que ver con lo que es familiar y complaciente?” ¿Para qué leemos? Leemos, a veces, porque queremos entretenernos, porque tenemos una vida que es una porquería, o no, con todos mis respetos, y entonces no puede llegar una escritora petarda, un escritor petardo, a ponerte una metáfora a un modo que dices ¿por qué? ¿Por qué me haces esto? Entonces, yo todavía tengo un concepto de literatura que es el que tienen muchas poetas y muchos poetas, el de que no es necesario comprender todo lo que lees, sino que lo que es necesario es que los textos tengan para ti una propuesta interrogativa. Una propuesta que de alguna manera te haga empinarte. Esto lo cuenta siempre la poeta Ida Vitale. Y ella, que es una poeta uruguaya maravillosa, dice “Yo comencé a leer a Gabriela Mistral. Y yo, como a mí esto no me gusta, no me interesa. No entiendo nada. Hasta que me di cuenta de que lo que yo tenía que hacer era empinarme un poquito”. A mí, como receptora, cuando tengo entre las manos un libro que siento que me está tratando como si fuera tonta, me parece una falta de respeto. Sin embargo, lo que se interpreta como una falta de respeto en el ámbito del mercado, es lo contrario. Es un poco complicado porque, además, yo vivo todas esas contradicciones, porque yo quiero que me lea mucha gente. Claro que quiero que me lea mucha gente. Mi objetivo es que escribo libros para que me leáis. No escribo solamente por el impulso narcisista de escribir. Yo escribo de verdad porque creo que los libros pueden propiciar conversaciones en la sociedad que son maravillosas a través de un conocimiento específico que es el que se desarrolla a partir de los textos literarios, que es muy específico, que es muy especial, pero necesitas ese al otro lado. Ahora, confundir el otro lado, el espacio de recepción, solo con el consumidor, que porque ya se ha gastado 20 euros en un libro tiene derecho a decir lo que le dé la gana, eso me parece demagogia de la peor. Estamos en una situación un poco complicada, pero veréis que hay depauperación cultural, la gente lee más que nunca, es verdad, se lee muchísimo, pero el problema no es cuánto se lee, sin cómo estamos leyendo. ¿Cómo estamos leyendo? ¿Para qué leemos?



También tienes una mirada muy interesante sobre la cultura popular porque la haces materia poética, digamos. Pero seguro que durante la Transición habrá muy pocos escritores serios se les hubiera ocurrido utilizar las actrices del destape como protagonistas de una novela seria. Hay diferentes tipos de literatura. A veces necesitamos esa distancia para esa cultura que se había visto como empobrecedora, reaccionaria, para que se convierta en material de bueno, este es mi universo sentimental y con esto hago poesía. Quiero decir que no es que el mercado. Hay diferentes maneras de mirar al mercado y a la cultura también. La novela de detectives puede ser algo muy masivo y, sin embargo, le das una vuelta muy interesante.

Esta es otra pregunta que tiene su miga. Por una parte, es verdad que tiene que pasar el tiempo para que tú te des cuenta de la trascendencia que tienen esos fenómenos culturales pop, populares, masivos. Tendríamos que pensar también hasta qué punto lo popular, lo masivo, lo pop, lo comercial, es exactamente lo mismo. Por ejemplo, me vais a perdonar, en España la cultura popular, lo que se entendía por cultura popular, tenía que ver con las fiestas de los pueblos, las procesiones, los encierros y este tipo de cosas. Luego, nuestra mirada respecto a lo pop ha cambiado por una influencia anglosajona. Pero tiene que pasar el tiempo. Me estoy acordando de Manolo Vázquez Montalbán, que prestigió, normalizó desde una mentalidad de izquierdas y antifranquista el valor de la copla, que había sido, por su propio género, muy jaleado por el régimen, aunque, naturalmente, tenían raíces mucho más allá mucho más allá del régimen. Es verdad que tiene que pasar el tiempo para ver como esas cosas que parecen intrascendentes o que incluso a veces parecen represivas, incluso, que forman parte del pan y circo o del pan y toros de una determinada sociedad, tú las reivindicas y las llevas a tu terreno y a tu espacio. Eso me parece muy interesante.



Y también me parece muy interesante lo que has dicho de la novela detectivesca y de los géneros populares. Aquí tengo toda una teoría. Lo siento. Tengo toda una teoría muy sexual. Para mí, la gran novela negra, o sea, la novela negra con mayúsculas es la gran novela estadounidense, sobre todo de los años 30, o sea, Hammett, Chandler, Cain. ¿Qué es lo que hacen estos escritores? ¿Qué es lo que hacen estos autores? Pues estos autores lo que hacen es desde los mimbres del naturalismo, porque para mí la novela detectivesca está absolutamente relacionada con el realismo, incluso muy específicamente con el naturalismo. Zola es muy importante para los escritores de novela negra estadounidense. Desde ese mimbres y la novela enigma tradicional de las cajitas que se van descubriendo, lo que crean es un artefacto literario original que les sirve para denunciar la realidad de su tiempo. En el caso de Hammett, está clarísimo. Hammett tiene una vocación política. Clarísimo. O sea, Hammett ve lo que es la corrupción, la pudrición del sistema capitalista, ve montones de cosas. Crea un molde novedoso que impacta, que consigue conectar con una sensibilidad mayoritaria y es maravilloso.

¿Qué es lo que ocurre con el paso del tiempo con la novela negra? Lo que ocurre con el paso del tiempo con la novela negra es que las formas de la novela negra y, al final, los escritores, las escritoras, lo que estamos haciendo es proposiciones formales para hablar de las cosas que suceden en el mundo, pues las formas de la novela negra se rutinizan, se repiten, se serializan, ya no suponen un reto para los lectores por cómo esas formas están escritas, sino que lo que vas buscando en una novela negra es que las cosas sean como son, como son en la novela negra. Si no aparece un muerto a los cinco capítulos, esto es una mierda, no cumple las reglas del género. Se genera una especie de ortodoxia. Si tú rompes ese esquema, lo que estás haciendo es vulnerar las expectativas del lector y reírte de él. Con eso os quiero decir que la novela negra con el paso del tiempo y con esa dimensión masiva y comercial lo que hace es perder su capacidad de pegada política. Eso a mí me preocupa de los fenómenos literarios, populares, masivos. Creo que surgen esquemas y géneros que en un determinado momento son muy perturbadores y muy valiosos literariamente y



son muy valiosos socialmente. Y luego llega la apisonadora del mercado, los neutraliza, los naturaliza y dejan de tener ese valor de inquietud que para mí tiene el gran arte, la gran literatura, la gran música.

Yo no entiendo el arte ni la literatura que no tienen capacidad, no ya de emocionar – porque, como decía José Luis Cuerda, si alguien tiene emociones, que se suba a la montaña rusa – que te dan unas emociones. Lo que tiene la literatura, el arte, es la capacidad de conmocionar. Esto es una cosa muy pretenciosa, seguramente, pero de los grandes libros, de las grandes sinfonías, de las grandes películas, tú no sales igual que entras. A lo mejor no a los cinco minutos. Muchas veces voy al cine y me dicen: “¿Te ha gustado la película? Digo “No sé. Porque todavía no lo sé”. Y luego me doy cuenta de lo mucho que me ha gustado esa película y de lo mucho que me ha cambiado y de lo absurda que es. Hay algo en esa relación con el mercado, hay algo tóxico y, por otra parte, algo necesario. Porque si no, a ver qué harías.

¿Quiénes serían ahora las mujeres raras de las generaciones que empiezan a hablar? ¿Quiénes serían? ¿Cómo serían las mujeres raras ahora, porque en realidad son todas ninguna, somos todas o ninguna?

Esta pregunta requeriría distancia. Ya me gustaría a mí ver las cosas por un agujerito. Si pudiera yo ver la realidad... Como las cosas pasan tan deprisa, te diría que dentro de cinco años. Pero ahora hay muchas cosas que siguen produciendo extrañeza en una mujer. Por ejemplo, el hecho de no querer ser mamá sigue convirtiéndote en una mujer rara. Yo toda mi vida he tenido que justificar por qué no quise tener hijos, porque todo el mundo da por supuesto que no puedes. Hay gente que me preguntaba “¿Pero tú eres madre?” Y yo digo: “No, yo no soy madre”. Y dice “Uy, la cantidad de cosas que te estás perdiendo”. Y yo contesto: “¿Y las que te estás perdiendo tú?” Yo creo que eso aún estamos progresando muchísimas cosas, naturalmente que estamos progresando muchísimas cosas, pero todavía hay gente que eso lo mira con desconfianza o con extrañeza. Yo te diría que la mayoría. Y lo que no es raro en un señor, sí que es raro en una señora. ¿Mujeres que optan a no tener hijos? Tendría que



ser lo más normal. Como mujer no tengo la opción de no cuidar a mi pareja en la enfermedad terminal. Todo lo que tiene que ver con los cuidados y que tú, como mujer, asumes, te deshumaniza. ¿Es una opción? Me estoy acordando de una serie que dio el otro día en la televisión, que me gustó muchísimo, *Esto no es Suecia*, donde aparece una pareja joven y el que asume la crianza, más allá de los cuatro años, porque los cuatro primeros años, ella es la que se ha abordado en la crianza porque amamantaba y esas cosas. El que asume completamente la crianza es el padre. Y ha sido una cosa muy paródica, porque el padre estaba con los riñones reventados, con el niño todo el día encima, pero mientras la otra está por el mundo haciéndose una yupi que vende alfombras.

Sí que es verdad que puede haber ciertos cambios, pero yo creo que todavía lo que colea muchísimo es lo otro. Y es cierto que a mí lo que me parece muy importante es colocar en el centro los cuidados. Me parece que es importantísimo colocar en el centro los cuidados, tanto en el pequeño ámbito de nuestras familias o de nuestras comunidades, o como nos hayamos querido organizar, y desde el punto de vista institucional. Por eso creo que es tan importante reivindicar lo público. Y decir que lo que ha pasado con las residencias en la Comunidad de Madrid es una catástrofe y reivindicar la sanidad pública y la educación pública y todas esas cosas. Y yo aún siento que por el hecho de ser chica tengo que hacer cosas que a un chico no se le pediría. Creo que eso tiene mucho que ver también con el feminismo liberal y con lo que os decía al comienzo de que para muchas mujeres lo que era el objetivo era el despacho de papá. Hay una escritora maravillosa que se llama María Sánchez, que habla de las mujeres en un ámbito rural y de cómo se enfocan hacia los cuidados, la casa, la despensa. Dice que su referencia ha ido siempre en su padre y su abuelo, veterinarios, pero que al final decidió que debía mirarse en su madre y en su abuela, que ejercían un tipo de actividad. Eso era lo que pasaba completamente desapercibido.

Volviendo a *Daniela Astor* y el tema de lo que es la construcción de lo femenino, hay dos hombres, en el libro. Uno es el padre, que desaparece,



y el otro es Luis, cuya relación con la protagonista tiene mucha fuerza. Me gustaría que explicaras un poco cómo compusiste un personaje que aparece poco, pero es tan importante.

Creo que el personaje del padre cobra relieve sobre todo cuando, para Catalina H. Griñán, la H, el Hernández se descompone. Renuncia a esa genealogía. Él es un poco ese tío enrollado, porque daos cuenta de que hay algo muy importante en esta novela, la familia de Catalina no es conservadora. La familia de Catalina es una familia con una maestra, una mujer formada, es una familia que podríamos decir socialista, más o menos así, es un hombre que se supone que ha tenido sensibilidad feminista, pero luego es mentira. A mí me pesa mucho lo de la plusvalía. Claro, vete para casa, que nos van a sacar la plusvalía a los dos. Al final, hay esa visión de la izquierda española donde los problemas de las mujeres estaban siempre colocados en un segundo plano. Y aquí todos somos majísimos y majísimas y todo lo que queráis, pero oye, primero vamos a hablar de las cosas de comer, que son las importantes, oye, perdona, es que mis cosas son las cosas de comer, y cómo se devalúa la figura de las mujeres en el espacio público, en los puestos de trabajo, en la temporalidad, hace que luego en la casa te conviertas en un cacho de carne. Hay una especie de retroalimentación entre el macro y el micro. Entonces, eso para mí era importante, ¿no?, no colocarlo solo desde un punto de vista represivo, de ultraderecha, nacional, católico, que es algo que teníamos interiorizado, que formaba parte de nuestra normalidad.

Yo quería retratar a un hombre que fuera un poco así. Yo quería retratar un hombre que, sin ser autoritario, de una manera más o menos subterránea fuera el dueño de las palabras. El que te dice cuándo puedes decir si un cuadro es bonito o si bonito es una palabra que tú puedas utilizar para hablar de un cuadro. Mientras que la madre es una mujer que no solamente no posee las palabras, sino que es que ni siquiera posee credibilidad para hacer cumplir sus propios deseos. A la hija le parece que le da vergüenza pensar en su madre cogiendo un boli, porque su madre fríe boquerones y porque su madre es la realidad de comer. Es un desprecio hacia los trabajos de las mujeres, hacia la



necesidad y el deseo de las mujeres de aprender otras cosas que yo he sentido como mío, y por el que yo me he culpado, como mi personaje. La bondad se culpa, insisto, y ese es el motor de toda la narración.

Y en esa visión sobre los hombres. También quería dar el referente de un personaje masculino positivo que tiene que ver con el discurso del opresor del que no nos podemos desprender, pero que está ahí y que a veces podemos sacarle provecho. Yo no creo que los hombres sean intrínsecamente malos ni perversos. Es más, creo que hay muchos hombres que, como tú y como yo, son víctimas del heteropatriarcado y que también han asumido roles y que han asumido maneras de ser que los han convertido en unos desgraciados muchas veces. Y en personas profundamente infelices en esa necesidad de ajustarse. Pero también creo que para mí hay figuras masculinas que en mi formación son fundamentales y yo quería hablar de esas figuras masculinas. Para mí, mi padre, más allá de lo que os he contado, para mí, mi padre es una figura absolutamente fundamental en mi formación y yo no tengo ni un reproche que hacerle a mi padre, ni uno. Yo entiendo lo que es el contexto histórico. A mi primer editor, que fue mi profesor, tengo que reprocharle cosas después, porque nuestra relación ha ido cambiando con el paso de los años, pero, de entrada, de las cosas más importantes que me han enseñado sobre la literatura, el lenguaje, me las dio él. Creo que eso merece un respeto.

Hay que rescatar nuestras genealogías femeninas y nuestras genealogías feministas. Claro que sí, pero también hay que valorar... Y os cuento una anécdota muy rápida. Para que veáis hasta qué punto me parece un poco peligroso. A mí me llamaron para formar parte de un libro autobiográfico donde las escritoras contaban su relación con el padre. Yo me puse a hacer memoria y entonces recordé cómo a mí mi padre me enseñó a nadar en la playa de Benidorm, porque yo me crié en Benidorm, un lugar exótico donde los haya. Allí crecí, allí forjé mi carácter de madrileña invasora en Benidorm, hay que decirlo. Mi padre nadaba y yo seguía. Mi padre me miraba, no me decía nada, estaba pendiente. Recordaba esas cosas, me acordaba de mi padre pintando paisajitos por Pego, en zonas muy bonitas, y como a mí me gustaba dibujar, dibujaba, y



luego mi padre me decía que esos dibujos son solo una mierda. “A ti no te ha llamado Dios por el lado de las artes plásticas, dedícate a otra cosa”. Mi padre me decía si algo estaba bien o estaba mal, pero ahí estaba mal. A lo mejor se equivocaba, pero él lo hacía igual. Entonces yo escribí un texto como en un tono evocador, no un christmas, porque a mí no me salen las cosas muy rosas, me sale siempre un poco de vitriolo, pero era una cosa afectuosa, y me llamaron de la editorial para preguntarme de si yo estaba segura de que quería publicar ese texto. Me dijo: “No, lo decimos por ti ¿Sabes lo que pasa? Este es el único texto que tiene una visión positiva de la relación con el padre de entre los 15 textos que hay”. Eran casos de abusos, violaciones, malos tratos, vejaciones. Una cosa espantosa. Entonces, yo naturalmente saqué el texto. Por una parte, pensé, a lo mejor debería dejarlo como contrapunto, pero yo estoy dispuesta a arriesgar mi cuerpo y el de mi familia hasta cierto punto. No quería, bajo ningún concepto, que nadie pudiera tener ni la más mínima sospecha de que mi padre formaba parte de ese colectivo de maltratadores.

Hay algo respecto a las figuras masculinas y a la representación de las figuras masculinas en la literatura que creo que nos tenemos que volver a replantear. Igual que nos hemos replanteado mucho la representación de las figuras femeninas, sobre todo desde la perspectiva de una mujer que escribe, también deberíamos replantearnos esa representación del Señor, la Señora. También creo que hay muchos *señoros*, porque hay muchos *señoros*, también cada vez hay más *machirulas*. Mira, yo, por una parte, creo que hay que denunciar, claro, y hay que decir que cosas que antes nos parecían normales ya no lo son. Y hay que decirlo y hay que denunciar el abuso. Y si te pasa algo, naturalmente, tienes que denunciarlo y a poder ser con nombres y apellidos. Pero luego, por otro lado, creo que dentro de las representaciones literarias tenemos que reflexionar y ver qué es lo que está pasando. Ahora, como han sido tantísimos siglos de injusticia y tantísimos siglos de silenciosa vejación y tantísimos siglos de normalización de la violencia contra el cuerpo de las mujeres, que haya una reacción no es extraño.



También queríamos preguntarte si ves que hay una renovación, porque leyendo *Enciclopedia secreta* queda muy clara esta renovación del discurso literario femenino. ¿Piensas que hay una reelaboración de la novela de formación que está en manos de las mujeres hoy en día? Y, si es así, ¿qué caras de renovación ves tú ahí?

Hay dos cosas que quisiera decirte. Yo reivindicué la cultura pop como algo que formaba parte de nosotros en ese momento y pudo ser algo inquietante, pudo ser algo rompedor. Ahora estoy en la tesitura de reivindicar a James Joyce. Ahora estoy en la tesitura de que yo siento que a veces, como decía el otro día el Roto en una viñeta suya, es que me da vergüenza decir que se lee. Sí. Estás en un mundo y me da vergüenza decir que sé leer. Entonces, a veces, pienso que decir que a los 15 años me leí el *Ulises* – porque es verdad que estaban y porque me entró a mí la cosa – eso ahora te convierte en un engendro. Y no porque en mi casa hubiera 5000 *Ulises*, porque mi abuelo era mecánico. O sea, eso ni es clasista, ni es elitista, ni es nada, es curiosidad y aprovechar las fuentes que tienes a tu alcance.

Volviendo a las novelas de formación, yo creo que cuando las mujeres tomamos la palabra para contar nuestras propias historias a partir de nuestra propia mirada, inevitablemente nos volcamos en el mundo de lo pequeño, lo tangencial, lo popular, lo insignificante, porque estamos activando el mantra de que lo personal es político y estamos activando el mantra de que la realidad no son solamente los grandes acontecimientos, sino los pequeños espacios, esa intimidad de la que las mujeres éramos el centro, porque no teníamos preponderancia en el espacio público. Yo creo que las mujeres lo que hemos convertido es un poco la autobiografía en una herramienta de rebeldía política a través de la literatura. Annie Ernaux es el caso más claro. Ella reivindica su género y reivindica su clase a través de ese enfocar hacia lo pequeño, que es lo que le pasa a ella. A ella y a su ombligo, y a partir de ese ombligo hay muchas personas que se sienten concernidas. Entonces, en ese movimiento, yo creo que hay muchísimas escritoras muy interesantes desde hace muchísimos años. Una



de las que empezó fue Montserrat Roig, una escritora yo creo que no lo suficientemente valorada. Por otros derroteros, Mercedes Soriano, que es una escritora muy poco conocida. En España tenemos también a Natalia Carrero, que también habla de ella en sí misma en su *mismidad*. Edurne Portela utilizó su autobiografía para escribir un ensayo, *El eco de los disparos*; Remedios Zafra, desde el ensayo, también sabe contar ideas muy abstractas llevándolas a un espacio muy personal que tiene que ver con la fragilidad y con la vulnerabilidad, que no son exactamente lo mismo. Yo creo que hay muchas mujeres interesantísimas, porque estamos viviendo en esa fricción, en esa contractura. Gran discurso, pequeño discurso, lenguaje del opresor, nuevas miradas, patriarcado, ideología *woke*. Entonces, estás ahí. El problema es lo que os contaba de ese paréntesis. Es que había una solución tan profunda respecto a que lo universal era lo masculino y, sobre todo, lo universal cultural era lo masculino. Ahora esto parece una pared.

Sí, pero sigue pasando porque, por ejemplo, hay un bloguero, muy conocido, que hace poco hizo una columna, criticando todo este tipo de libros. Hace poco, dijo que ya está bien de literatura de mujeres. Es esta reacción que hay siempre cuando hay un avance, de repente hay una reacción del que siempre ha tenido una palabra, que siempre ha tenido el poder, que de repente se rebela y se levanta, como si no tuviera el poder todavía.

Claro. Efectivamente. Estoy muy de acuerdo con eso. Además, tengo una mirada optimista. Esto significa que vamos por buen camino, porque si algunas personas se revuelven, es que el síntoma es muy positivo. Sobre todo, lo que no hay que perder de vista es que un informe de la UNESCO señala que, con todos los avances que se están produciendo, con todas las cosas que nos pueden parecer injustas, si las cosas siguen como hasta ahora, por lo visto, la igualdad, de hecho, se conseguirá dentro de 300 años.

Diablotexto *Digital*



PRETEXTOS PARA EL DEBATE

**“Ver la vulnerabilidad de tus padres
te hace darte cuenta de la tuya propia”.
Conversación con Aloma Rodríguez.**

**CAMILLA ACCETTO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

camilla.accetto@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-4885-616X>

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 172-176
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.29054>
ISSN: 2530-2337



Muchas veces las novelas de formación femeninas son definidas como “novelas del despertar”, ya que hay un instante en particular en el que el personaje central se adentra en un sendero nuevo hacia la edad adulta. Sin embargo, se podría afirmar que en tus novelas ese paso se configura más bien a partir de una sucesión de pequeños momentos epifánicos, imperceptibles cambios que van alejando a la protagonista poco a poco de la juventud para empezar la vida adulta.

Sí. Creo que no hay un gran acontecimiento, sino que son cosas leves, cotidianas, pero que por acumulación funcionan como ese gran despertar. Son como pequeñas gestas en apariencia nada heroicas, pero a las que la protagonista dota de una carga mayor.

Además, en las novelas de formación escritas por mujeres, muchas veces se encuentra una relación conflictiva entre la protagonista, su propio cuerpo y el sexo. Eso parece no representar un problema para la protagonista de tus novelas, lo que podría relacionarse con el hecho de que perteneces a una generación de escritoras nacidas en la democracia, por fin más libres y sin tabúes.

Cuando publiqué mi primer libro siempre me hablaban de eso, de la manera tan natural con la que aparecía el sexo. Sale así porque es así, y dentro de todo es un sexo superconvencional: la protagonista siempre mantiene relaciones heterosexuales y solo con un compañero. El deseo es un buen tema porque suele haber un conflicto ahí, o al menos puede haberlo: con el cuerpo, con lo que se desea, etc.; eso me puede interesar como lectora, pero no como escritora, al menos no hasta ahora.

No sé si tiene tanto que ver con haber nacido ya en democracia, podría parecer que sí, pero luego, si te fijas, te das cuenta de que el progreso no es lineal, hay avances y retrocesos, así que no está tan claro que haya una relación



de causalidad. También afecta que no he recibido una educación religiosa, ni hubo represión sexual en casa: mi madre es médico y vino al colegio a dar una charla de educación sexual en uno de los pueblos en que vivimos; un poco como en Sex Education, pero en Teruel. Me interesa mucho el tema del despertar sexual, pero más como lectora, y ese es un tema universal, y que siempre provoca una pequeña revolución interior. En el caso de mis libros, es también una decisión de cómo quería que fuera el personaje: que tuviera ese desparpajo.

La libertad en tus novelas está estrechamente relacionada con la relación amorosa con Barreiros: parece que la protagonista tiene miedo a definirle como su novio, como si fuera una palabra mágica que, al ser pronunciada, pudiera cambiar su vida. Finalmente, en *Solo si te mueves*, la joven toma conciencia de esa vinculación y llama a Barreiros «mi novio», lo que tiene una gran significación en su camino de aprendizaje hacia la edad adulta.

En *Solo si te mueves*, la protagonista no quiere llamarle “novio” no tanto para mantener su libertad como para protegerse: como si al no llamarlo “novio” no fuera a enamorarse o algo así. Es una cosa un poco infantil. Y, en general, creo que puede verse como una especie de defensa de la pareja y de reivindicación del amor. Aquí se mezclan la realidad y la ficción, pero está la idea de que el amor es tóxico, que no hay que atarse, etc.; esa idea estaba cuando yo tenía veinte años y está ahora desde un sector del feminismo que dice que las películas de Disney fomentan el amor romántico y tóxico. Pero mi película favorita es *La princesa prometida*, así que no puedo evitar creer que el amor también te hace mejor, que puede ser un apoyo y un impulso a tu libertad. En mis libros creo que lo que la protagonista aprende es que, a veces, las cosas no son lo que nos han dicho que son, y que la verdadera libertad es dejarse llevar, aunque eso sea tener novio.



Barreiros, que parece ser el gran personaje de tus obras, podría ser interpretado como un contrapunto de la protagonista que influye notablemente en su evolución.

Me cuesta mucho separar aquí la ficción de la realidad. Mis libros no son autoficción, pero sí tienen un poso autobiográfico. Y además, el apellido de mi novio es Barreiros. Sé que genera confusión, pero es un nombre demasiado bueno como para renunciar a él. Creo que su papel cambia un poco a lo largo de las novelas; ese personaje también evoluciona y crece. En *París tres* es como el cable a tierra: su escudo protector, lo que mantiene a la narradora con los pies en la tierra. En *Solo si te mueves* es un personaje que tiene que descubrir su personalidad frente al prejuicio que los demás tienen de él; tiene ese punto canalla de los héroes. Y, finalmente, en *Jóvenes y guapos* creo que su presencia está más diluida.

La narradora-protagonista parece ser el hilo conductor de un camino de aprendizaje que empieza en *Solo si te mueves* (como precuela de *París tres*) y termina (aunque no del todo) en *Jóvenes y guapos*. En esta novela, la protagonista se aleja de la adolescencia acercándose más a la edad adulta. En efecto, si la colocación de las novelas no es casual, la última podría representar una conclusión del camino de formación en el que, además, se nota una mayor cercanía a su padre (remarcada por el pasaje de los delfines).

Me gustaba pensar en mis libros como si fueran una especie de novela en marcha, y bromeaba diciendo que *Solo si te mueves* era la precuela de *París tres*, así que me alegro mucho de que eso se perciba. *Jóvenes y guapos* es un libro sobre hacerse mayor, sí, sobre entrar poco a poco en la vida adulta. El último relato, "Delfines", me gusta mucho; creo que es el cuento más redondo que he escrito. Ver la vulnerabilidad de tus padres te hace darte cuenta de la tuya propia, y de que los adultos también sufren, lloran, etc. En la protagonista



funciona un poco como si se diera cuenta de que ella también es ya adulta. Y luego está el asunto de los delfines, que es un poco como el final de *Big Fish* de Tim Burton.

Otro elemento fundamental en las historias de formación es el viaje. Si pensamos en *Jóvenes y guapos* y *Solo si te mueves*, la protagonista viaja a destinos que no son metrópolis, sino en muchos casos pequeñas ciudades o pueblos. Estas localidades —aparentemente poco interesantes— se convierten en los lugares en los que puede revolucionar su existencia, y sobre todo escapar de su vida cotidiana en Zaragoza. Sin embargo, las tres obras presentan cierta circularidad, ya que, al final, la protagonista siempre vuelve a Zaragoza.

Hay una especie de idea provinciana de creer que las novelas suceden en las grandes ciudades, de Madrid a Nueva York. Para darme cuenta de que esa idea, que quizá solo estaba en mi cabeza, era una tontería, fue fundamental no solo la literatura de Félix Romeo, sino también su actitud. Los libros de Romeo, Conget o Martínez de Pisón habían creado ya una Zaragoza literaria, [y] después se sumaron otros autores: Ismael Grasa, Eva Puyó, Daniel Gascón, Rodolfo Notivol... La lista es enorme. Por otro lado, el viaje me parece muy literario y cinematográfico, permite enseñar al personaje en diferentes situaciones. Los viajes siempre tienen algo de emocionante e inesperado. Y eso es muy literario. En *Solo si te mueves* la estancia en Teruel marca a la protagonista; en los cuentos de *Jóvenes y guapos* hay más variedad: hay bolos, un viaje a un entierro, pero sí que está la idea de que el viaje te cambia.

Diablotexto

Digital



Sobretextos



Diablotexto *Digital*



SOBRETXTOS: RESEÑAS

Greco, Barbara: *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972) de María Teresa León, Rafael Alberti y Max Aub.* Sevilla: Renacimiento, 2023, 227 pp.

LORENZO DAZA PRADO
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
lorenzodaza135@gmail.com

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 177-180
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.28309>
ISSN: 2530-2337



La profesora Barbara Greco, de la Universidad de Turín, publicó el pasado 2023 su edición del emotivo *Epistolario inédito* entre Max Aub y la familia Alberti León —María Teresa, Rafael, Aitana, su hija, y el novio de esta, el artista Roberto Otero— en la preciosa editorial Renacimiento, que ya nos tiene acostumbrados a bellísimas ediciones. Este epistolario hasta hoy inédito recoge —bajo el subtítulo de *La amistad, patria de los sin patria*— las 95 cartas que forman la correspondencia que entre 1953 y 1972, año del fallecimiento de Aub, mantuvo este con la familia Alberti, aunque fundamentalmente con María Teresa León, quien servía de portavoz de la familia y de la emotiva amistad que unía a esta con el escritor exiliado en México. En sus intercambios, encontramos interesantísimos detalles acerca de las labores literarias y editoriales de los tres escritores; en el caso de Aub, son especialmente llamativos los esfuerzos que dedica a la difusión editorial de la obra de León y Alberti. Aub traza contactos y redes a nivel internacional con el fin de ayudar al éxito de diversísimos proyectos artísticos y literarios, en especial de María Teresa León: la traducción y publicación de la obra del poeta socialista rumano Mihai Beniuc, el transcurso de la novela *Juego limpio*, de León, o infinitas colaboraciones, mediante cuentos y poemas, en las revistas literarias que funda Aub.

Por otra parte, se establece una nutrida correspondencia, que podríamos llamar *paralela*, entre Aub y Roberto Otero, pareja en su momento de Aitana Alberti, hija de los poetas, fotógrafo que traba relación con el escritor en relación con ciertas producciones artística que desea llevar a cabo. También con la propia Aitana se establecen ciertos contactos, destinados, como en el caso de Otero y del matrimonio Alberti —se demuestra a lo largo de la correspondencia la solicitud emocionante de Aub hacia sus amigos—, a la consecución de un proyecto fotográfico y testimonial sobre la Guerra Civil y sus consecuencias.

Por otro lado, esta apasionante correspondencia, que tantísimos aspectos desvela sobre el funcionamiento del mundo de los intelectuales españoles exiliados, viene anotada, con un detalle realmente admirable, por la profesora Barbara Greco, encargada de la edición del epistolario: 250 notas aclaran



sobradamente las 95 cartas que componen la obra y conforman, en realidad, otra obra paralela, llena de conocimiento; gracias a ellas —y a la generosa bibliografía final— se puede profundizar en el mundo intelectual y humano que Aub y la familia Alberti León despliegan en su correspondencia. Además, antecede al epistolario una breve introducción crítica que realiza un análisis certero y un desglose de la correspondencia: en cuatro apartados Greco se encarga de comentar los aspectos más importantes de la obra intelectual de Aub —la fundación de *Los sesenta*—, los proyectos compartidos por los tres escritores, el diálogo paralelo con Aitana y Roberto, la trayectoria de la amistad entre los carteados y, en definitiva, la honda significación humana y emocional de esta correspondencia.

Es, precisamente, ahí donde este epistolario más brilla: en su bellísima carga emocional, en su demostración de sincero amor y en la superación, mediante el trato humano y la insistencia intelectual, del aislamiento del exilio. En efecto, el subtítulo de la obra —*La amistad, patria de los sin patria*— sintetiza todo el contenido emocional, intelectual y de compromiso humanista de la correspondencia entre Aub, León y Alberti: la unión de los desterrados, las redes que se tejen entre los despojados de todo, a través de océanos y de continentes, y a través de años y años de simple contacto postal.

En este sentido, es muy significativa la afirmación de León en la carta 24: «me gusta la amistad, milito en ella [...]». La amistad es el gran tema, aliado con el exilio, de esta emotiva correspondencia; es, en efecto, para los tres protagonistas, muy similar a una militancia política: con ella combaten las crueldades del exilio, las trabas artísticas que impone, la tristeza infinita de la lejanía y el destierro. Es así como se entiende plenamente el panorama que dibujan estas cartas, desde una amistad profunda basada en ideales compartidos y, por tanto, cimentada más allá de la frecuencia; decía Jorge Luis Borges que la amistad se diferencia del amor —y lo supera— precisamente en esto, en que no requiere de frecuencia para su existencia. Este epistolario, en definitiva, tiene mucho de oda a la amistad.



La tristeza del exilio y de los exiliados, en efecto, es permanente a lo largo del epistolario: «trabajo siempre por la ilusión lejana de España», escribe María Teresa León en la carta 4. Todos los intercambios, como es lógico, están teñidos de pena y desgarró: la melancolía es el tono general de esta correspondencia. Sin embargo, esta pena honda queda matizada de esperanza —quizás vana— mediante el trabajo intelectual incansable de Aub, Alberti y León; a pesar de la distancia y la injusticia, los protagonistas del epistolario no son estáticos, sino humanamente dinámicos. Como queda dicho más arriba, son incontables los proyectos literarios y artísticos que llevan a cabo los cinco carteados; así, el tono es, además de melancólico, profundamente comprometido: la involucración inagotable de Aub en todos estos proyectos lo convierte en el auténtico protagonista del epistolario; en torno a él giran todos los acontecimientos, él es el centro de los intercambios y él mueve todos los hilos literarios y editoriales, todas las revistas y colecciones —las exitosas y las fallidas—; se forja, en definitiva, un retrato hermosísimo de Max Aub, María Teresa León y Rafael Alberti y de su invencible compromiso con el arte, la democracia y la amistad.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

**Jurado Morales, José: *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc.*
Sevilla: Renacimiento, 2024, 268 pp.**

PAULA MARÍA REYES GAVILÁN
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
<https://orcid.org/0009-0006-3777-7480>
rgmpaula@gmail.com

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 181-185
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.28461>
ISSN: 2530-2337



¿Nuestra identidad individual es la consecuencia de la memoria heredada de nuestras raíces? ¿Qué pueden tener en común dos personas nacidas en la misma ciudad, pero en diferentes tiempos?

José Jurado Morales, doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Cádiz, ha publicado *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc*, donde pone de manifiesto la importancia de la memoria tanto rescatada como heredada, a través de la impetuosa vida del escritor Gonzalo Martínez Sadoc. Resulta significativa la manera en que el autor se incorpora como personaje de la investigación: “le sigo a él tanto como me sigo a mí mismo” (2024: 23). El trato con escritores e investigadores de su localidad, los trabajos que realizó sobre su provincia y el sentimiento local que creció en él tras viajar por Europa propició que desde entonces se haya sentido en deuda con sus raíces, y por ello, va tras estas como un modo de encontrarse a sí mismo en el fluir de los tiempos, las mentalidades, las sensibilidades y las ideologías: “¿Cómo han influido en la configuración cambiante de mi identidad esas personas que habitaron unos mismos espacios que yo en otros tiempos distintos a los míos?” (2024: 12). La continua reflexión sobre sí mismo a partir de la vida del escritor le vale para comprobar si los entresijos del pasado explican los presentes y para servirse de la trayectoria vital del poeta y la ardua época histórica en la que vive a fin de tratar de entender las decisiones y emociones de bastantes españoles del siglo XX. Pues, como José Jurado lo define, Gonzalo Martínez Sadoc es “un hombre común que afronta episodios extraordinarios guiado por la brújula de sus convicciones, cuya vida minúscula se ensarta en la historia mayúscula del siglo pasado” (2024: 13).

Respecto a la estructura, el ensayo comprende veintiún capítulos en los que repasa minuciosamente la vida de Gonzalo Martínez Sadoc y de algunos de sus familiares. Es justo después de esta documentada biografía cuando nos encontramos con el apéndice de algunos de sus poemas, que, sin duda, reflejan unas experiencias traumatizantes, un desgarró emocional, una conciencia histórica y un claro posicionamiento ético. Son poemas que hablan de su



biografía y, a la vez, explican la España de su siglo. Se disponen siguiendo el orden temporal de su vida y, sobre todo, priorizando aquellos en los que trata de la guerra y el exilio. En ellos se deja ver la influencia de autores que va leyendo a lo largo de su vida, desde clásicos como Quevedo hasta sus contemporáneos como Antonio Machado o Miguel Hernández. Son poemas que muestran sus dolorosas experiencias a través de un lirismo expresado normalmente en un patrón narrativo y que evocan sentimientos con los que el lector puede empatizar y emocionarse con facilidad.

Para comprender su escritura, igualmente conviene destacar el hecho de que su nacimiento en el seno de una familia acomodada y republicana condiciona su ser para la posteridad. De hecho, guarda una costumbre familiar de gran simbolismo político, pues este izaba en su finca todos los domingos con su padre y sus hermanos la bandera republicana con el mayor entusiasmo. De modo que la educación que recibió sin duda conformó sus señas de identidad. No en vano, José Jurado subraya cómo uno puede nacer en una familia adinerada de principios del siglo XX tanto como puede rebelarse contra los que respaldan el caciquismo y los pucherazos teniendo unas ideas liberales y progresistas que lo acercan a los más humildes. Este modo de proceder singulariza este ensayo: José Jurado reflexiona y nos hace reflexionar en cada capítulo, haciéndonos ver cómo muchos vivimos el tiempo que nos toca al margen del ruido político y de los problemas colectivos, mientras que otros, como Martínez Sadoc, entienden que nuestra salvación personal pasa por la mejora colectiva.

Teniendo en cuenta este contexto, se nos hace ver que esta estela que conforma su existencia hace que desde muy pronto tenga vocación literaria: con veinte años escribía ya artículos y poemas tanto punzantes como reivindicativos con ideas y conocimientos políticos firmes. Y, a pesar de haber ejercido en su vida numerosos oficios y de haberse tenido que mudar varias veces a causa del estancamiento económico, la Guerra Civil y el posterior exilio, la herencia política que recibe y su carácter rebelde, expeditivo y fiel desencadenan todos los pasos que este va dando en su camino. Por tanto, su familia funda su carácter y este



marcará su vida, tanto la personal como la literaria. Parece, entonces, que Martínez Sadoc experimenta varias experiencias fundamentales que evocan su creación poética: la muerte de su padre, la creencia republicana y los sentimientos que le provocan la guerra y el exilio.

Por otra parte, cabe resaltar la cuidadosa y pormenorizada documentación que José Jurado recoge de numerosos archivos. De ellos no solo reúne datos objetivos de la vida del escritor, como pueden ser sus diferentes oficios y mudanzas, la muerte de su hija, la partida al exilio a Francia, los horrores que pasa en el campo de concentración, su posterior marcha forzosa a México, su vuelta a España..., sino que también muestra vivencias que no le gustaron tanto pero que al lector le resultan de lo más graciosas y entretenidas. Por ejemplo, hace salir a la luz anécdotas como el mensaje argumentado y ofensivo que le escribe Pedro Badanelli, un sacerdote y escritor sanluqueño, a Martínez Sadoc, como respuesta al artículo que este último publica refiriéndose a su dudosa orientación sexual. Además, José Jurado se extiende igualmente documentando la vida de sus otros hermanos, pues todos ellos defienden las ideas republicanas y tienen problemas serios tras la guerra.

Ciertamente, el estilo ensayístico-narrativo del libro recoge a la perfección esta documentación y lo hace en un tono distendido pero riguroso, fácil de leer y bien hilado. Aunque es cierto que la lectura pierde algo de soltura cuando se multiplican los datos, el listado de esa documentación nos abre los ojos al modo de proceder de las instituciones y las personas en el siglo XX. Los papeles oficiales nos informan de un momento crucial en el itinerario de la historia de España. Y si algo está claro es que el propósito del autor, que apunta a reconstruir y entender la vida de Gonzalo Martínez Sadoc, se cumple por completo.

Por último, hay que remarcar algo muy sugestivo, apuntado ya al comienzo de estas líneas. Esto es cómo José Jurado, mientras va recopilando todos los datos, va realizando a su vez un preciso juicio crítico sobre las situaciones que vive Gonzalo Martínez Sadoc: se pregunta qué habría hecho él en su lugar, qué pudo pensar o sentir en ciertos momentos, los porqués en su



vida, qué hubiera pensado su familia, qué le importaba más... O sea, más allá de la reconstrucción biográfica con fechas y datos, este ensayo ofrece un viaje emocional y sentimental a la España del siglo XX. En suma, la curiosidad por Martínez Sadoc apareció en las investigaciones de José Jurado un día cualquiera como otros temas vinculados a sus raíces sanluqueñas, y es que, como colofón, sostiene que, para saber quién es él mismo, debe saber de dónde viene y que, sin duda, investigar sobre este escritor le ha iluminado su razón de ser, su ética y su conciencia. En realidad, no ha hecho otra cosa que ensayar, pues ensayar significa proyectarse sobre aquello de lo que se escribe: “Detrás de las vidas dispares de cada persona, quedan las emociones compartidas por los seres humanos de cualquier tiempo y lugar” (2024: 205). Justo esto es lo que nos permite *República, exilio y poesía. La memoria rescatada de Gonzalo Martínez Sadoc*: bucear en nuestra propia vida a través de otra, estar menos lejos de saber quiénes somos.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Somolinos Molina, Cristina: *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea.* Granada: Comares, 2022, 292 pp.

**NIEVES RUIZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE**

nieves.ruiz@ua.es
<https://orcid.org/0000-0001-8002-4923>

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 186-192
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.29022>
ISSN: 2530-2337



Cristina Somolinos Molina explora el “hilo violeta de la historia” para recuperar una genealogía feminista a través de la figura de la mujer trabajadora representada en la narrativa española contemporánea. El recorrido historiográfico que realiza la autora en *Rojas las manos* –título significativo que alude tanto al enrojecimiento de las manos por la explotación del trabajo como, al mismo tiempo, sirve de sinécdoque de ese cuerpo sobreexplotado– teje este “hilo violeta” recogiendo los debates de corte feminista durante el transcurso de nuestra historia más reciente. Estos debates encontraron a su vez la correspondiente representación en el ámbito literario, ilustrando una realidad diversa y discriminatoria para el conjunto social femenino.

Rojas las manos nace a partir de la tesis doctoral de la autora: *Mujer, trabajo y escritura. Representaciones culturales en la narrativa española contemporánea*, defendida en 2020 en la Universidad de Alcalá de Henares. Cristina Somolinos Molina analiza las obras literarias de Luisa Carnés, Dolores Medio, Concha Alós, Rosa Montero, Teresa Pàmies, Montserrat Roig, Marta Sanz, Belén Gopegui y Elvira Navarro. La línea cronológica toma como punto de inicio el advenimiento de la II República hasta llegar prácticamente a la actualidad. El corpus narrativo seleccionado se ubica en la corriente estética del realismo sin dejar de lado la particularidad de la propia evolución del género literario mismo en sus ramificaciones temáticas que continúan siendo muy críticas con la realidad social. Las escritoras que conforman este corpus ocupan diferentes lugares en el canon narrativo y, además, se caracterizan por su individualidad a la hora de abordar temas similares. Sin embargo, se detecta en todas ellas un mismo “hilo” de tradición de pensamiento que busca, desde distintas vías de articulación literaria, la denuncia de los conflictos sociales en torno a la figura de la mujer trabajadora. Esto es posible porque las características de los distintos conflictos que plantean las escritoras responden a problemas estructurales de fondo que todavía permanecen inmutables.

La elección del corpus por parte de Cristina Somolinos Molina no solamente atiende aquellos textos en los que aparece el trabajo de la mujer, sino



que, además, este debe aparecer problematizado y cuestionado. El discurso narrativo debe (de)construir los “modelos y subjetividades complejos de mujeres trabajadoras” a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI. La autora nos recuerda cómo la categoría de trabajo ha sido definida a lo largo de la historia desde la óptica y experiencia masculina. Los movimientos feministas han sido los encargados de cuestionar, redefinir y revalorizar el trabajo desarrollado por las mujeres. Las trabajadoras en estos textos narrativos dan voz con sus historias a las diversas realidades del espacio doméstico y extradoméstico que privó de “valor al espacio privado-reproductivo sostenedor de la vida” y, de igual forma, denostó unas condiciones de producción en clave igualitaria de derecho social. El sintagma “mujer trabajadora”, según explica la autora, hace referencia a aquellas mujeres pertenecientes a la clase trabajadora, es decir, “a todas aquellas que, o bien hubieron de emplearse como asalariadas para poder sobrevivir y contribuir con su salario al sostenimiento de sus familias, o bien no trabajaban fuera del hogar, pero dependían del salario del varón –marido, padre, hermano, etc.–, también perteneciente a la clase trabajadora”.

El libro, estructurado en seis capítulos, desentraña las claves principales de cada etapa histórica en la que la fuerza de trabajo de las mujeres se ve afectada en función del contexto sociocultural del momento. Las reivindicaciones de los movimientos feministas han suscitado a lo largo de la historia controvertidos debates sobre temas tan esenciales como el significado de la feminidad en sociedad, la educación, la maternidad, las tareas de cuidado, la dualidad entre lo público y lo privado, la concienciación de clase, sin olvidar la división sexual de los trabajos atravesados por el patriarcado y el capitalismo, así como la conceptualización del propio cuerpo que, en el caso de las mujeres, es explotado doblemente: por su capacidad de producción y reproducción, ya que el cuerpo de las mujeres se observa como un cuerpo sexuado y, por tanto, legítima socialmente su posición subalterna. Estas cuestiones experimentaron avances y resistencias a lo largo de los movimientos de lucha. Cristina Somolinos Molina analiza de manera pormenorizada y transversal la evolución de la dialéctica diacrónica de ese “hilo violeta” a través de la representación literaria,



ligada inevitablemente a su contexto sociocultural. De ahí que cada capítulo desglose la situación laboral de las mujeres desde su base legal reguladora y los movimientos sociales que la acompañaron.

Así, el trayecto histórico-literario de Cristina Somolinos Molina comienza a partir de la Constitución de 1931 que incluía por primera vez derechos de los trabajadores como materia constitucional, dejando de lado a las trabajadoras del ámbito doméstico. Los fundamentos de orden social no se apartaron sustancialmente del discurso tradicionalista de la domesticidad, ya que la maternidad continuaba considerándose el rasgo de identificación de la femineidad. Luisa Carnés, afín a las ideas de la filósofa y política soviética Alexandra Kollontai, pone en liza estas cuestiones tanto en *Natacha* (1930) como en *Tea rooms. Mujeres obreras* (1934), añadidas a la lúcida concienciación de clase obrera en la que, además, se halla una denuncia sobre los cuerpos de las mujeres obreras que no encajan con los paradigmas físicos estipulados de la época porque son cuerpos que sudan, se cansan y no entran en el circuito de consumo de la moda del momento.

Los casos de Dolores Medio y Concha Alós se ubican en pleno franquismo cuya imposición supuso un varapalo a los medianos avances conseguidos en la II República. El discurso del régimen dirigido a devolver a la mujer al hogar reactivó el decimonónico arquetipo del “ángel del hogar”. Sin embargo, la situación de pobreza generalizada obligó a las mujeres de clase trabajadora a formar parte del tejido laboral, bien como colaboradora de la economía familiar o bien como único sustento ante la imposibilidad del trabajo del varón: si estaba encarcelado o muerto por la represión franquista. Sobre este contexto limitado para las mujeres nacen novelas como *Funcionario público* (1956) y *Bibiana* (1963) de Dolores Medio cuya escritura pone de manifiesto los problemas derivados del matrimonio, la dificultad del acceso a la vivienda o la miseria de los hogares. En la misma línea, Concha Alós trata estos temas en *La madama* (1969) con la añadidura de mostrar la vida de una mujer de preso que extralimita la sobreocupación. Asimismo, esta novela pone de manifiesto el tema de la prostitución siendo, a veces, la única vía posible para conseguir dinero. Cristina



Somolinos Molina explica en su estudio que la prostitución fue algo aceptado por el régimen considerada como “un mal inevitable”, ya que su presencia constituía un drenaje para “el maligno y lujurioso deseo carnal de los hombres a fin de que las buenas mujeres (virginales y casaderas) pudieran caminar tranquilas por las calles”. La escritura en estos términos significó un acto de rebeldía ante la represión y el control social que el discurso franquista había impuesto.

La Transición trajo consigo una serie de cambios sociales. Algunos de ellos fueron empujados por la lucha feminista que cuestionó las bases de la democracia naciente, sesgada por su carácter “masculino”. Este nuevo contexto otorgó valor a la experiencia tomando como consigna la mítica frase “lo personal es político” que reclama la vinculación inherente del ámbito personal y político. Los movimientos feministas debatieron sobre las desigualdades jurídicas sujetas a unas estructuras patriarcales que operaban en la configuración del Estado de la misma forma que afectaba en los hogares. También advirtieron de la falsa liberación sexual de la mujer vertebrada por un sesgo pornográfico que únicamente explotaba al cuerpo femenino según los cánones de deseo sexual heteropatriarcal. La literatura escrita por mujeres colaboró con la representación de estos dilemas en sus obras de ficción. Cristina Somolinos Molina escoge para su análisis *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero, *La hora violeta* (1981) de Montserrat Roig y *Camarera de cinco estrellas* (1984) de Teresa Pàmies.

Cada una de estas narraciones destaca por el tratamiento de un aspecto social concreto. *Crónica del desamor* denuncia la discriminación de las mujeres en el ámbito laboral con temas como el acoso o el despido por embarazo. *La hora violeta* cierra la trilogía de Montserrat Roig tras *Ramona, adéu* (1972) y *El temps de les cireres* (1977) e introduce reflexiones teóricas en el relato ficcional, mostrando el trabajo doméstico de las mujeres y el significado de la militancia en la clandestinidad. La obra de Teresa Pàmies resulta relevante por su indagación en la cuestión de la emigración española que permite conocer la situación laboral de las mujeres migrantes, así como su lucha antifranquista desde el exterior.

Dando un salto en el tiempo y más próximos a la actualidad, Cristina Somolinos Molina se acerca a las narraciones de Marta Sanz con *Susana y los*



viejos (2006); de Belén Gopegui con *El padre de Blancanieves* (2007) y *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro. Estas ficciones proponen nuevas reflexiones en torno a la precariedad del trabajo de las mujeres, vertebrado en estos tiempos por las imposiciones económicas neoliberales que abren transformaciones tanto en las relaciones interpersonales como en la manera de entender las relaciones de poder. Según analiza la autora, tras la efervescencia del movimiento feminista de la Transición se experimenta cierto enfriamiento de la causa feminista motivado, entre otras razones, por la institucionalización del feminismo mediante la creación del Instituto de la Mujer en 1983 que, al margen de conseguir ciertos avances en materia legislativa como la legalización de los anticonceptivos, del divorcio, regularizaciones en materia matrimonial y la legalización parcial del aborto, conllevó, en contrapartida, una desactivación de su capacidad crítica y el paulatino abandono de los debates con contenidos más transgresores.

De esta manera, los textos narrativos de las escritoras seleccionadas por Cristina Somolinos Molina se alzan como ejemplos representativos de estos problemas sociales. El tema de las tareas del cuidado queda representado en *Susana y los viejos*, donde “el cuerpo ocupa un lugar fundamental como receptor de las violencias y como lugar de resistencia”. Marta Sanz visibiliza la precariedad en la que viven las cuidadoras, así como la mercantilización de sus cuerpos como fuerza de trabajo totalmente deshumanizada e invisibilizada. Belén Gopegui, de gran vocación militante, se adhiere a una narrativa de compromiso que “responde a un propósito de transformación social”. El reto de *El padre de Blancanieves* es trasladar al molde literario el conflicto colectivo atravesado por experiencias individuales, problematizando los diferentes escenarios y conflictos laborales en el contexto del posfordismo. La novela reflexiona sobre “las transformaciones del trabajo y las nociones de trabajo inmaterial y cognitivo”. Elvira Navarro, similar a su colega, habla en su obra sobre la precariedad del trabajo intelectual, aportando otras problemáticas derivadas de las condiciones laborales precarias como el desarrollo de los trastornos de



ansiedad, el deterioro de la salud mental y el empeoramiento progresivo del tejido laboral.

Finalmente, Cristina Somolinos Molina concluye su estudio subrayando la capacidad de la literatura para representar simbólicamente asuntos fundamentales como la situación de la mujer en el ámbito laboral. El “hilo violeta de la historia” visto desde la representación narrativa alcanza nuevas significaciones que se condensan en cinco ideas principales que la autora extrae de su análisis. Estas son: la recuperación de la tradición de pensamiento en relación a las mujeres trabajadoras a partir de los texto narrativos; la constatación de la existencia de dinámicas de ruptura y de continuidad de los discursos de lucha sobre el tema; la diversidad del lenguaje literario que concreta los diferentes modos de representar ese mismo tema; el grado de intervención política que ofrecen los textos narrativos y, en quinto lugar, la centralidad del cuerpo de las mujeres cuya explotación es entendida como forma predominante en todas las narrativas analizadas. El recorrido histórico-narrativo realizado por Cristina Somolinos Molina evidencia una línea (ese “hilo violeta”) de lucha incansable feminista que todavía en la actualidad continúa teniendo plena vigencia.