

BOLETÍN N<sup>o</sup> 26

de la  
ASOCIACIÓN DE PROFESORES  
DE ESPAÑOL "GERARDO DIEGO"  
de Cantabria

*Vivir en lo invisible: lengua y literaturas en la diversidad.*

XXI Simposio de actualización científica y didáctica  
de la Asociación de Profesores de Español "Gerardo Diego"



<i>Índice</i>	Página
Los <i>Sonetos del amor oscuro</i> : la pasión telúrica de Lorca .....	3
Breves apuntes sobre la poesía de Aureliano Cañadas .....	24
Antonio de Hoyos y Vinent en la <i>Biblioteca «Patria»</i> : diversidad literaria de un esteta en <i>El encanto de envejecer</i> (Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1919) y <i>Seguro contra naufragio</i> (Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1930) .....	27
La argumentación en el aula: algunas propuestas .....	60
La deconstrucción del amor romántico en la literatura contemporánea .....	101
La última frontera: cuerpo y trasfondo <i>queer</i> en la novela <i>Deseo, placer</i> , de Beatriz Gimeno .....	116
Georgina Herrera, dueña de las palabras .....	128
Lecturas valientes: la educación afectiva y la diversidad en el aula de Lengua y Literatura .....	131
Migración y género: reflexiones teórico-prácticas a través de la literatura ...	148
La construcción de personajes masculinos en la literatura en lengua inglesa contemporánea .....	170

## LOS SONETOS DEL AMOR OSCURO: LA PASIÓN TELÚRICA DE LORCA

Eneko Vilches González  
Poeta

Con esta pequeña y humildísima investigación sobre los llamados *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca se han tratado de aclarar una serie de puntos ligados a sus características concretas de creación y contextualización:

- ✓ circunstancias concretas de publicación,
- ✓ explicación del adjetivo “oscuro” ligado a estos sonetos,
- ✓ desvelar el misterioso destinatario de los mismos, y
- ✓ analizar someramente las características líricas y semánticas de los poemas.

«Quienes le vieron pasar por la vida como un ave llena de colorido, no le conocieron. Su corazón era como pocos apasionado, y una capacidad de amor y de sufrimiento ennoblecía cada día más aquella noble frente. Amó mucho y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo. Recordaré siempre la lectura que me hizo, tiempo antes de partir para Granada, de su última obra lírica. Me leía sus *Sonetos del amor oscuro*, prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción. Sorprendido yo mismo, no pude menos que quedarme mirándole y exclamar: “Federico, ¡qué corazón! ¡Cuánto ha tenido que amar, cuánto que sufrir!”» (Vicente Aleixandre).

«Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón» (Federico García Lorca).

En diciembre de 1983 se distribuyó una edición no venal limitada a 250 copias de los *Sonetos del amor oscuro*. Estaba fechada en otoño de 1983 en Granada. Impresa en tinta roja sobre papel rosa, con una cubierta roja, no se incluía editor o imprenta alguna a que se atribuyese la edición. Fue distribuida por correo, en sobres también rojos con una etiqueta mecanografiada. El texto de los once sonetos aparecía corrupto, por lo que se sugirió que se trataba de la transcripción de una segunda o tercera generación de fotocopias de los originales manuscritos. Cerrando la edición un epígrafe informaba de lo siguiente:

“Esta primera edición de *Los sonetos del amor oscuro* se publica para recordar la pasión de quien los escribió. Granada, en el otoño de 1983”

Únicamente en los círculos literarios españoles se mostró sorpresa por aquella edición en francés que no existía en nuestro país. Y también indignación: la familia de Lorca paralizaba la publicación de los sonetos, por todo lo que el calificativo “oscuro” tenía para ellos ese amor de Lorca. Bien es cierto que desde la familia siempre se ha defendido que los motivos eran únicamente comerciales, puesto que la tarea de pulir toda la documentación dejada por el poeta era ingente y además exigía un cuidadoso trabajo.

Esta misteriosa edición clandestina provocó la indignación de la familia —la mismísima Isabel García Lorca había recibido una de las ediciones numeradas— que vio insatisfecho su deseo de publicarlos bajo su auspicio. A día de hoy sigue sin estar muy claro a quién pertenece esta edición, pues su anonimato se ha mantenido en el tiempo, quizá para no desenterrar viejas polémicas. A pesar de ello, indica Gibson (1) que tuvo que deberse a alguna de las personas que tuvieron ocasión de trabajar con los materiales lorquianos depositados en la caja fuerte del Banco Urquijo, restringiendo con mucho los personajes de esta trama.

Lo importante es que provocó que la familia claudicase y, casi en secreto, se preparó lo que supuso toda una revolución literaria. El 17 de marzo de 1984 el diario *ABC* publica de manera exclusiva los llamados *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca. Terminaba, algo abruptamente, este silencio que pesaba sobre unos sonetos de los que numerosos estudiosos y amigos del poeta hablaban, pero nadie conocía fielmente.

El rotativo abonó un millón de pesetas por soneto, y fueron fotografiados y publicados los originales autógrafos de estos once sonetos amorosos:

- «Soneto de la guirnalda de rosas»
- «Soneto de la dulce queja»
- «Llagas de amor»
- «Soneto de la carta» («El poeta pide a su amor que le escriba»)
- «El poeta dice la verdad»
- «El poeta habla por teléfono con el amor»
- «El poeta pregunta a su amor por la "Ciudad Encantada" de Cuenca»
- «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma»
- «¡Ay voz secreta del amor oscuro!»
- «El amor duerme en el pecho del poeta»
- «Noche del amor insomne».

Los sonetos iban precedidos de un texto del crítico español Miguel García-Posada (1), «Un monumento al amor», en el que afirmaba que se trataba de «todos» (sic) los sonetos de amor hasta el momento conocidos del poeta.

Diez de los once sonetos se hallan escritos en cuartillas dobles, de papel de hilo para cartas, con membrete del hotel Victoria, de Valencia, en un total de tres pliegos. Lorca estuvo en Valencia con la compañía de Margarita Xirgu en la primera quincena de noviembre de 1935. Dos pliegos contienen tres sonetos y el

otro incluye cuatro. Están escritos a lápiz y la gran cantidad de tachaduras y correcciones parecen indicar que se trata de una primera redacción, pero revisada. Esta revisión permite corregir los errores de la edición de otoño de 1983.

En la introducción a los poemas, Lázaro Carreter (2) aclara, con tacto y maestría, el adjetivo “oscuro” impuesto a los sonetos. No se trata de algo reprochable sino de un amor del que es necesario huir para salvarse, sabiendo que se pierde su fuerza, su pasión. Es un amor paradójico y doliente al que se suma, como señala Carreter, la propia angustia que siente el poeta. Claros indicios existen de ello en la obra *El público*, con esas dualidades, paradojas e incertidumbres en el poeta que, decide igualmente disfrutarlo y vivirlo en la intimidad de “su cuerpo y su alma”. E igualmente, recuerda ese indomable espíritu del amor y hace afluir en sus sonetos ecos platónicos, petrarquistas, shakesperianos donde desboca su amor contenido en las formas métricas tradicionales.

Volverá García-Posada sobre el título de los sonetos, pues el propio poeta los había denominado así, sin más adorno, en una entrevista periodística en abril del 36. Sin embargo, compañeros poetas del granadino habían oído de su propia boca este concepto del “amor oscuro”. La prematura muerte del poeta supone una gran especulación sobre estas producciones y así, precisa Luis Rosales, que estos sonetos amorosos estarían dedicados a integrarse con otros pertenecientes a la etapa neoyorquina quedando otra parte destinados a otros sonetos que el poeta llevaba escribiendo desde 1924 y publicando de forma aislada. De cualquier forma, García Posada señala ese concepto de amor oculto que el amor tiene a veces en el universo lorquiano. Así señala esa misma idea presente en *Bodas de sangre*: “Vamos al rincón oscuro donde yo siempre te quiera” o en algunos versos de *Poeta en Nueva York*. E igualmente señala la confluencia tan literariamente asumida de Eros y Tánatos que recoge el propio poeta en “El poeta pide a su amor que le escriba”: “viva muerte”. Alejan así

ambos autores ciertas concepciones grotescas, morbosas, que resultan sencillas a los poco conocedores de la obra y vida del poeta y que en nada se corresponden con la belleza de estas creaciones poéticas.

La tradicional discreción del poeta parece señalar otra de las justificaciones para que los “sonetos del amor oscuro” circularan solo de forma íntima bajo esa nominación y no fuesen denominados así públicamente.

Toda la producción poética del “amor oscuro” posee una subterránea corriente de desesperación amorosa, de miedo a la pérdida y al abandono, a la soledad; sufre, recogiendo sus versos: angustia de cielo, mundo y hora. Este parece el motor de los sonetos, además de la pasión que ahoga al poeta. En palabras de Aleixandre en 1937 que han sido citadas al inicio: “prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento puro y ardiente monumento al amor en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en destrucción”.

Relataba precisamente Aleixandre, amigo personal del granadino, que Lorca se dirige hacia América con la excusa de aprender inglés a pesar de que en realidad huía de un desengaño amoroso capital en su vida: el de Emilio Aladrén, a quien Lorca le dedica “El emplazado”, un poema de su *Romancero gitano* (1928).

Aladrén nace en Madrid en 1906, hijo de una madre vienesa oriunda de San Petersburgo —lo que le daba un aire levemente oriental a la belleza morena del chico—, había ingresado en la Escuela de Bellas Artes en 1922. Allí se hizo amigo y amante de la extravagante pintora Maruja Mallo, quien habla de él como “un efebo griego”.

Aleixandre explica que Aladrén es presentado por Lorca como un escultor genial y, amparado en su belleza y atracción, no duda en recurrir a su bisexualidad para dejarse hacer. Esto suponía cierta desdicha para el enamorado Lorca, que se desvivía de amor con estos amores casi imposibles

que parecen marcar su vida, pues Aladrén acabará casándose con una joven inglesa.

La situación era tensa y no parecía apaciguarse. De un lado, García Lorca aclamado como gran poeta por amigos y lectores (su primera fama verdaderamente pública) y de otro una situación sentimental calamitosa, opresiva, maníaca, de la que Federico no logra recobrase. Tanto fue así que su familia, alarmada, decidió —o instó al poeta— para que se matriculara un curso en la Columbia University de Nueva York, para —según las palabras de Vicente Aleixandre— poner tierra de por medio. Los amores que no andaban la misma ruta, al fin, no habían podido encontrarse. Y la alarma del deseo insatisfecho (o más, del desamor) era tremenda. Federico tardó en curarse de la relación con Aladrén. Ciertamente que Nueva York sería la ciudad de los negros, un nuevo descubrimiento, también en parte erótico, pero eso es evidentemente otro capítulo. Cuando regresó a Madrid, a fines de 1929, con nuevos y bullentes proyectos iniciados —poemas de ígnea armonía surrealista— Federico se vio todavía, alguna vez, con Emilio Aladrén, para continuar como amigos. Pero todo pasó y todo se fue alejando.

Recoge Gibson (3) en su libro que Federico vuelve cambiado de su periplo americano. Dice textualmente:

Cómo ha cambiado nuestro Federico: al volver de la estancia de Cuba vuelve más “masculino y ordinario” según informa en una carta personal Norma Brickell, esposa de uno de los grandes amigos y admiradores del poeta, aunque ya era *vox populi* el cambio en Federico con los aires de ultramar.

Será entonces cuando aparezca en su vida Rafael Rodríguez Rapún, el último amor: nacido en Madrid en 1912, hijo al parecer de un obrero, de constitución atlética y buen futbolista. Estudiaba ingeniería, militaba en el PSOE y estaba afiliado a la casa del pueblo madrileña. En mayo de 1933 llevaba unos

años con “La Barraca”, donde ejercía con energía y eficacia el cargo de secretario contable.

Ya en junio de 1933 Rafael está en la Residencia de Estudiantes con Lorca, acompañándolo para ver una representación de *El amor brujo*. Recoge uno de sus amigos en “La Barraca” una semblanza del joven:

Se encontraba Rafael en una encrucijada; por una parte el rigor de los problemas matemáticos que tenía que resolver para preparar su ingreso en Minas; por otro, la presión constante de la generación del 27 ante sus ojos, perennemente, sin descanso (...) Cabeza más bien grande, braquicéfala, cabello ensortijado, frente no muy amplia surcada por una profunda arruga transversal; nariz correcta emergiendo casi de la frente, lo que le daba en cierta medida, perfil de estatua griega; boca generosa de blanquísimos dientes con mordida ligeramente cruzada, ello hacía que, al reírse, alzara una comisura mientras descendía la otra. Barbilla enérgica, cuerpo fuerte con músculos descansados, poco hechos al deporte, solía ir vestido de oscuro, color que hacía más luminosa su sonrisa. Pisar seguro y andar decidido.

Rapún no era gay pero según su amigo Higuera acabó sucumbiendo tan absolutamente a la magia de la personalidad de Lorca que no hubo vuelta atrás: dice de Rapún “estaba cogido en esa red, cogido no, inmerso en Federico. Después se quería escapar pero no podía... Fue tremendo”.

La relación de Rapún y Lorca se va haciendo íntima en medio de la actividad frenética de “La Barraca” durante el verano de 1933. Precisamente la compañía visitará por vez primera Santander, en el ciclo de las actividades de verano de la UIMP: así, el 15 de agosto de ese mismo año tienen lugar representaciones de Lope, Cervantes y Calderón en los escenarios habilitados, escogidos por el propio poeta, en el edificio de caballerizas de nuestra localidad. Lorca aprovecha para mantener y avivar el contacto con sus amigos (Dámaso Alonso, Cossío, al cual nombrarán “barraquito honorario”...). El verano siguiente, habiendo regresado de su exitosa gira americana, vuelve a pisar Santander, el 12 de agosto de 1934. Será aquí donde se entere de la cogida y

muerte de su amigo el poeta Sánchez Mejías en la plaza de Manzanares. Lorca leerá el verano siguiente, el 20 de agosto de 1935, última vez que pisa Santander el famosísimo *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, manuscrito que regala a José M<sup>a</sup> Cossío, amigo común del torero.

Como se indicaba, tras el verano de 1933, el poeta ya está preparando su viaje a Buenos Aires, a donde embarcará a principios de octubre. El 12, Rapún contesta la postal que le ha enviado desde Canarias, donde dice echarle mucho de menos. “La Barraca” está ensayando *El burlador de Sevilla*, en la que interpreta el papel del pescador Coridón.

En la única carta conservada entre el poeta y Rapún, a pesar de que el volumen tuvo que ser abundante, afirma Rafael:

Me acuerdo muchísimo de ti. Dejar de ver a una persona con la que ha estado uno pasando, durante meses, todas las horas del día es muy fuerte para olvidarlo. Máxime si hacia esa persona se siente uno atraído tan poderosamente como yo hacia ti. Pero como has de volver me consuelo pensando que esas horas podrán repetirse. Aún hay otro consuelo: el de saber que has ido a cumplir una misión. Este consuelo nos está reservado a los que tenemos concepto del deber, que cada vez vamos siendo menos. Como ya te he escrito algo, aunque tú te mereces más, puedo terminar aquí. Seguiré escribiéndote con frecuencia. Recibe un fuerte abrazo de quien no te olvida.

La misión de Lorca a la que alude Rapún se cumpliría con creces pues nunca un autor español había tenido tanto éxito en Argentina y Uruguay. Desde allí no había cesado de contar por carta a su casa el enorme éxito literario y económico que recaba en estos países con sus obras y conferencias. Volverá a España en abril del 34 y reanuda su actividad como director de “La Barraca”, siendo ese mismo verano, con Rapún a su lado, cuando recalca en la recién inaugurada UIMP en Santander. Será precisamente aquí donde coincida con el crítico teatral Ezio Levi quien, a su regreso a Italia, invitará al poeta y a su esposa a realizar una serie de conferencias por ese país. Lorca, divertido, le

responde que no está casado y si es posible que su acompañante sea el secretario de La Barraca, Rapún. No conocemos la contestación de Levi y el viaje nunca llegó a realizarse. Lo que sí está muy claro es que a partir de aquel verano de 1934 Rapún es el secretario personal de Lorca, lo que garantizaba el contacto diario entre los dos.

En la Semana Santa de 1935 recoge Romero Murube cómo le habían contado en Sevilla que el poeta metía su mano por debajo de la camisa, por el pecho y luego lo besaba apasionadamente, algo que lo turbó profundamente pues nunca había “sospechado” nada hasta ese momento.

Al parecer, aunque hoy en día es aún un misterio, estuvieron alojados en el hotel Reina Cristina de Algeciras pues se han conservado testimonios fotográficos, aunque se desconoce su autoría y cronología.

Estamos a principio de noviembre de 1935 en Valencia, donde Margarita Xirgu estaba representando obras de Lope y Zorrilla, entre otras cosas porque son las fechas por excelencia de las representaciones del *Tenorio*, que estaban resultando apoteósicas. En una entrevista concedida al diario *El mercantil valenciano* Lorca habla sobre su obra de la misma manera que unos años antes había hablado sobre la obra *El público* afirmando: “voy a llevar a la escena de cosas horribles.” Para Lorca es un momento en el que el teatro tiene que tener dos preocupaciones: la social y la sexual y “aquella que no siga estas direcciones está condenada al fracaso, aunque sea muy buena. Yo hago la sexual, que me atrae más” declara rotundamente. Lo que busca es provocar y “provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual”.

Gibson habla sobre el telurismo del poeta del que el propio Guillén había dicho: “este hombre es, ante todo, manantial, arranque fresquísimo de manantial, una transparencia de origen entre los orígenes del universo, tan recién creado y tan antiguo”.

Lorca espera, ansioso pero en vano, la llegada de Rapún. Su angustia se nota en los poemas que compone durante la breve estancia en la ciudad. Estos

famosos sonetos, condecorados con el membrete del hotel Victoria, recogen su miedo a perder al amado, su infelicidad cuando están separados, la dificultad de un amor secreto, acechado, espiado, su sufrimiento cuando el otro no lo comprende. Habla Gibson de la “oscuridad” de ese amor oculto, socialmente mal visto y peso excesivo para Rapún y recoge con bastante acierto posiblemente todas las figuras negativas que inundan los sonetos: “balido sin lanas, aguja de hiel, heridas, camelia hundida, corriente sin mar, ciudad sin muro, montaña de angustia, silencio eterno, lirio maduro...”.

Terminadas las representaciones en Valencia, Margarita Xirgu y Lorca regresan a Barcelona para preparar el estreno de *Bodas de sangre* en el teatro Principal Palacio, programado para el 22 de noviembre de 1935.

Esta vez Rapún hizo acto de presencia y estuvo con Lorca durante aquellas semanas o parte de ellas, lo que sabemos gracias a Cipriano Rivas Cherif, que publicó una serie de artículos sobre el poeta —muy sonados y polémicos— en uno de los cuales relata cómo un día en Barcelona se encontró con una muy alterada Margarita Xirgu. Su nerviosismo era fruto, al parecer, de la ausencia de Lorca en los ensayos y motivó que Rivas fuese a buscar al poeta, a quien halló solo y desesperado en un bar: “estaba como loco. Era otro, que nunca hubiera sospechado en él”. El poeta creía que Rivas sabía lo que ocurría y por eso Lorca habló con franqueza: “¡no ha ido a casa en toda la mañana! ¡Se me ha ido! ¡Y eso sí que no!” Según las indicaciones de Rivas, no hay ninguna duda de que se trata de Rodríguez Rapún, quien se aloja con Lorca en el conocido hotel Majestic. Repasando los acontecimientos del día anterior, recuerda el empresario teatral que al terminar la fiesta flamenca a la que habían acudido, “R” se había ido con una gitana. Para él fue toda una sorpresa. Lorca esgrimió un puñado de cartas recibidas de “R” y le recriminaba a Rivas que no se hubiese enterado de su relación con el secretario de La Barraca (recoge Luis María Anson (4) en una columna en *ABC* que cuando Ramírez de Lucas, con quien Lorca tuvo allá por el 36 una tranquila relación, le narra los

desencuentros del poeta con Rafael dice textualmente: “era tan cerdo que se acostaba con mujeres”).

Lorca, en ese mismo bar, relata a su amigo Rivas Cherif que nunca ha hecho el amor con una mujer, algo que el director no puede creerse, debido al magnetismo que produce el poeta sobre todo el mundo. Pero Federico insistió: “Solo hombres he conocido; y sabes que el invertido, el marica, me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser (...) Pero no me gusta. Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer solo a la mujer ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites”.

El éxito de Lorca es ya más que rotundo. Se le comienza a estudiar en las escuelas y la gente se le acerca por la calle para saludarlo. Tiene pendiente una visita a México con Margarita Xirgu, quien representa allí sus obras, pero ese viaje se pospone al parecer por los exámenes de Rodríguez Rapún, de quien Lorca no quiere separarse.

El 28 de junio participa con Rapún en la madrileña verbena de san Pedro y san Pablo, acompañado también de otros grandes amigos. Se conserva un testimonio gráfico donde Lorca, radiante de felicidad acaricia la cara de Rapún. Estamos en un momento de incontenible efervescencia política: en una cena común el 8 de julio, el propio Fernando de los Ríos anuncia una inminente acción fascista antirrepublicana que acabaría con el gobierno. Lorca decide abandonar Madrid y dirigirse a Granada, según el testimonio de Martínez Nadal, el 13 de julio de 1936, llegando al día siguiente a su ciudad natal. Tradicionalmente el 18 de julio, san Federico, celebraba el poeta con su familia una fiesta en su honor. Ese día no habrá fiesta.

Las circunstancias de la muerte de Federico nunca han llegado a ser aclaradas del todo, aunque actualmente conocemos algunos detalles verídicos: que fue detenido en la casa de los Rosales y que fue torturado y finalmente asesinado junto con otros tres desdichados cerca de la Fuente Grande de Alfacar.

María Teresa León, esposa de Rafael Alberti, conocía bien a Rapún y estaba al tanto de su íntima relación con Lorca. Fue ella quien avisó al secretario de La Barraca de la muerte del poeta. Ella misma recogerá en sus memorias cómo asumió Rapún su destino: “nadie como este muchacho silencioso debió de sufrir por aquella muerte. Terminadas las noches, los días, las horas. Mejor morir. Y Rapún se marchó a morir al frente del norte. Estoy segura de que después de disparar su fusil rabiosamente, se dejó matar. Fue su manera de recuperar a Federico”.

Rivas Cherif oyó un relato similar al salir del penal de El Dueso en 1945: según él, Rapún, convencido de la muerte de Federico, se alistó en el ejército republicano y un día, diciendo que no quería seguir viviendo, salió de la trinchera y se dejó abatir por una ráfaga de ametralladora. Este hecho será comprobado por un compañero de Rapún en el frente: Paulino García Toraño confirma que Rapún había sido ascendido a teniente, tras un curso de artillería (curiosamente en Lorca, Murcia) y que se encontraba en el verano del 37 al frente de una batería no muy lejos de Reinosa. La mañana del 10 de agosto la batería estaba en plena acción contra la aviación franquista y Rapún, junto a dos soldados más, se vio obligado a avanzar hacia una nueva posición. Un violento ataque en la localidad de Bárcena de Pie de Concha lo dejó gravísimamente herido. El certificado de defunción establece que Rapún murió el 18 de agosto de 1937 en el hospital militar de Santander, debido a heridas de metralla en la espalda y la región lumbar. Muere justo el mismo día que Federico, un año después. Fue enterrado en el cementerio de Santander sin consignar sus datos de nacimiento, familiares... y posteriormente se produce el traslado de los restos a un nicho del propio cementerio a petición de la familia.

Los amores de Lorca han sido señalados por numerosos amigos, estudiosos y personas cercanas al poeta como “imposibles”: Lorca aparece como un buscador del “gran amor” que parece no llegó nunca. Se han señalado diferentes amantes y amores del poeta, siempre en medio del silencio familiar

auspiciado por Isabel y Paco, los garantes hermanos, y de la propia situación histórica de España.

¿Por qué sonetos? Dice Valente que Lorca sintió la forma primitiva de la muerte que es la imposibilidad de engendrar, tema que se repite con insistencia y desde actitudes contradictorias y que parece remitir a la naturaleza no germinativa de la relación homosexual.

Aunque el título será recogido por Aleixandre, Lorca en una entrevista de abril del 36 había afirmado que tenía: “cuatro libros escritos que van a ser publicados: Nueva York, Sonetos, la comedia sin título y otro. El libro de sonetos significa la vuelta a las formas de la preceptiva después del amplio y soleado paseo por la libertad de metro y rima. En España, el grupo de poetas jóvenes emprende hoy esta cruzada”. En enero del 36 ha aparecido *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández y ya habían aparecido en la obra de Luis Rosales. La comedia no fue terminada, al parecer, y el otro libro al que hace referencia debe de tratarse de *El Diván del Tamarit*.

Lorca, al parecer, tenía la costumbre de llevar consigo los manuscritos de la obra que estuviera escribiendo en ese momento, que leía y releía, según avanzaba, a sus amigos, costumbre que ya tenía desde su más tierna infancia. Este hecho se ha podido constatar no solo por las múltiples declaraciones de lectura recogidas por su círculo sino también por el enorme deterioro sufrido en los originales debido a tanto trajín. Así, en los primeros meses de 1936 Lorca va leyendo los sonetos a su círculo íntimo, sin que estuviese terminado el libro. De cualquier forma, entre febrero y abril el libro, según se recoge de una lectura, habla de él como *Sonetos* (y no *Sonetos del amor oscuro*).

Recoge Celaya en sus memorias a partir de un encuentro con el poeta en marzo, en San Sebastián:

Lo que Federico me ha dicho de mi libro (*Marea de silencio*) me ha dejado sorprendido. Así me dice: “Lo que yo he señalado en tu libro a Neruda y a Alberti es la preocupación por la forma. Es muy importante. Atravesamos

momentos difíciles. Ese abandonarse sin orden ni medida es muy peligroso. Yo ahora estoy escribiendo un libro de sonetos. Es necesario volver a esto. Me agrada en tu libro la preocupación que en cada poema se advierte de la construcción. No se dan cuenta de que el versículo que tu empleas no es una innovación, sino la más clásica de las fórmulas” y es que, a propósito de un soneto dedicado en el funeral de un poeta ultraísta, escribe en una carta: “porque el soneto guarda un eterno sentimiento que no cabe en otro frasco más que en éste aparentemente frío”.

El testimonio acerca de que el libro se llamase *Jardín de los sonetos* radica en las mujeres de la familia Rosales, que acompañan a Lorca en su última estancia en Granada. Posteriormente, Luis Rosales hablará sobre una composición de 35 sonetos, divididos en dos partes, remitiéndose los más antiguos a 1925 y que se conservaban muchas copias entre los amigos.

Aquí se apoya la teoría de que este “jardín” estuviese compuesto por composiciones de fechas más tempranas a las que se le fueron añadiendo los últimos sonetos conocidos, los llamados del amor oscuro. Toda conjetura... Así que recapitulan en que hay 11 sonetos amorosos y formando un nuevo apartado cuatro sonetos elegíacos.

La producción de sonetos de Lorca no destacará por su abundancia y se ha cifrado en torno a 28 (siguiendo a Oreste Macrí, que repasó esta composición en Lorca hacia 1989).

Los sonetos escritos antes de los denominados “del amor oscuro” están compuestos por versos alejandrinos, combinaciones de endecasílabos y alejandrinos... que mostraban el interés del poeta por el hibridismo métrico.

Los sonetos del amor oscuro son en cambio muy fieles al esquema métrico clásico: (con nueve sonetos sobre once estructurados en la forma canónica *ABBA ABBA CDC DCD*); mostrando una simetría perfecta en los numerosos endecasílabos bimembres empleados, así como en la organización anafórica a la que se conforman muchas estrofas; abundancia de metáforas, metonimias lorquianas...

Pasando de la métrica a la sustancia lingüística, la actitud de Lorca cambia. El poeta propone asociaciones léxico-semánticas ajenas a toda lógica, fundadas en imágenes fragmentarias que se asocian paradójicamente, contradiciendo el canon clásico y creando campos semánticos absolutamente originales, complejos y difíciles de desentrañar. En esos textos predominan formas de expresión enajenada, que muestran al poeta como desdoblado o alejado de su centro psíquico ocultando al mismo tiempo su intimidad.

Lorca lleva, así, a consecuencias muy atrevidas una estrategia expresivo-comunicativa que recuerda a los sonetistas del siglo de oro y al irracionalismo poético del cambio de siglo, como señala Bousoño.

La altura emocional y conceptual renueva una energía creadora más allá del orden lógico y semántico tradicional al que en su exterior parecen destinarse. Claramente, el tradicional simbolismo poético adquiere en Lorca una sobrecarga misteriosa y oscura.

En líneas generales, los sonetos son un “monumento al amor”. Ahora bien, la pasión amorosa se encuentra encauzada desde una fuerte demanda del poeta hacia el amante, pues ya conocemos los detalles más personales de esta relación. Para trazar líneas comunes entre los sonetos podemos atender a una serie de sentimientos que agrupan estas 11 composiciones:

1. el dolor del amado ausente y la necesidad de “renovar” ese amor,
2. la sombra de destrucción,
3. la desigualdad sentimental y
4. la censura social.

Para finalizar, recojo los sonetos, más ampliamente comentados en la ponencia:

## SONETO GONGORINO EN QUE EL POETA MANDA A SU AMOR UNA PALOMA

Este pichón del Turia que te mando,  
de dulces ojos y de blanca pluma,  
sobre laurel de Grecia vierte y suma  
llama lenta de amor do estoy parando.  
Su cándida virtud, su cuello blando,  
en limo doble de caliente espuma,  
con un temblor de escarcha, perla y bruma  
la ausencia de tu boca está marcando.  
Pasa la mano sobre su blancura  
y verás qué nevada melodía  
esparce en copos sobre tu hermosura.  
Así mi corazón de noche y día,  
preso en la cárcel del amor oscura,  
llora sin verte su melancolía.

## LLAGAS DE AMOR

Esta luz, este fuego que devora.  
Este paisaje gris que me rodea.  
Este dolor por una sola idea.  
Esta angustia de cielo, mundo y hora.  
Este llanto de sangre que decora  
lira sin pulso ya, lúbrica tea.  
Este peso del mar que me golpea.  
Este alacrán que por mi pecho mora.  
Son guirnalda de amor, cama de herido,  
donde sin sueño, sueño tu presencia  
entre las ruinas de mi pecho hundido.  
Y aunque busco la cumbre de prudencia  
me da tu corazón valle tendido  
con cicuta y pasión de amarga ciencia.

## SONETO DE LA GUIRNALDA DE LAS ROSAS

¡Esa guirnalda! ¡Pronto! ¡Que me muero!  
¡Teje deprisa! ¡Cantal! ¡Gime! ¡Canta!  
Que la sombra me enturbia la garganta  
y otra vez viene y mil la luz de enero.  
Entre lo que me quieres y te quiero,  
aire de estrellas y temblor de planta  
espesura de anémonas levanta  
con oscuro gemir un año entero.  
Goza el fresco paisaje de mi herida,  
quiebra juncos y arroyos delicados,  
bebe en muslo de miel sangre vertida.  
Pronto ¡pronto! Que unidos, enlazados,  
boca rota de amor y alma mordida,  
el tiempo nos encuentre destrozados.

## EL POETA DICE LA VERDAD

Quiero llorar mi pena y te lo digo  
para que tú me quieras y me llores  
en un anochecer de ruiseñores  
con un puñal, con besos y contigo.  
Quiero matar al único testigo  
para el asesinato de mis flores  
y convertir mi llanto y mis sudores  
en eterno montón de duro trigo.  
Que no se acabe nunca la madeja  
del te quiero me quieres, siempre ardida  
con decrepito sol y luna vieja.  
Que lo que no me des y no te pida  
será para la muerte, que no deja  
ni sombra por la carne estremecida.

## EL POETA PIDE A SU AMOR QUE LE ESCRIBA.

Amor de mis entrañas, viva muerte,  
en vano espero tu palabra escrita  
y pienso, con la flor que se marchita,  
que si vivo sin mí quiero perderte.  
El aire es inmortal, la piedra inerte  
ni conoce la sombra ni la evita.  
Corazón interior no necesita  
la miel helada que la luna vierte.  
Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,  
tigre y paloma, sobre tu cintura  
en duelo de mordiscos y azucenas.  
Llena, pues, de palabras mi locura  
o déjame vivir en mi serena noche  
del alma para siempre oscura.

## AY VOZ SECRETA DEL AMOR OSCURO

¡Ay voz secreta del amor oscuro!  
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!  
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!  
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!  
¡Ay noche inmensa de perfil seguro,  
montaña celestial de angustia erguida!  
¡ay perro en corazón, voz perseguida!  
¡silencio sin confín, lirio maduro!  
Huye de mí, caliente voz de hielo,  
no me quieras perder en la maleza  
donde sin fruto gimen carne y cielo.  
Deja el duro marfil de mi cabeza,  
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!  
¡que soy amor, que soy naturaleza!

## SONETO DE LA DULCE QUEJA

Tengo miedo a perder la maravilla  
de tus ojos de estatua y el acento  
que me pone de noche en la mejilla  
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla  
tronco sin ramas, y lo que más siento  
es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,  
si eres mi cruz y mi dolor mojado,  
si soy el perro de tu señorío.  
No me dejes perder lo que he ganado  
y decora las aguas de tu río  
con hojas de mi Otoño enajenado.

## NOCHE DEL AMOR INSOMNE

Noche arriba los dos con luna llena,  
yo me puse a llorar y tú reías.  
Tu desdén era un dios, las quejas mías  
momentos y palomas en cadena.  
Noche abajo los dos. Cristal de pena,  
llorabas tú por hondas lejanías.  
Mi dolor era un grupo de agonías  
sobre tu débil corazón de arena.  
La aurora nos unió sobre la cama,  
las bocas puestas sobre el chorro helado  
de una sangre sin fin que se derrama.  
Y el sol entró por el balcón cerrado  
y el coral de la vida abrió su rama  
sobre mi corazón amortajado.

## EL POETA PREGUNTA A SU AMOR POR LA CIUDAD ENCANTADA DE CUENCA

¿Te gustó la ciudad que gota a gota  
labró el agua en el centro de los pinos?  
¿Viste sueños y rostros y caminos  
y muros de dolor que el aire azota?  
¿Viste la grieta azul de luna rota  
que el Júcar moja de cristal y trinos?  
¿Han besado tus dedos los espinos  
que coronan de amor piedra remota?  
Te acordaste de mí cuando subías  
al silencio que sufre la serpiente,  
prisionera de grillos y de umbrías?  
¿No viste por el aire transparente  
una dalia de penas y alegrías  
que te mandó mi corazón caliente?

## EL POETA HABLA POR TELÉFONO CON EL AMOR

Tu voz regó la duna de mi pecho  
en la dulce cabina de madera.  
Por el sur de mis pies fue primavera  
y al norte de mi frente flor de helecho.  
Pino de luz por el espacio estrecho  
cantó sin alborada y sementera  
y mi llanto prendió por vez primera  
coronas de esperanza por el techo.  
Dulce y lejana voz por mí vertida.  
Dulce y lejana voz por mí gustada.  
Lejana y dulce voz amortecida.  
Lejana como oscura corza herida.  
Dulce como un sollozo en la nevada.  
¡Lejana y dulce en tuétano metida!

## EL AMOR DUERME EN EL PECHO DEL POETA

Tú nunca entenderás lo que te quiero  
porque duermes en mí y estás dormido.  
Yo te oculto llorando, perseguido  
por una voz de penetrante acero.  
Norma que agita igual carne y lucero  
traspasa ya mi pecho dolorido  
y las turbias palabras han mordido  
las alas de tu espíritu severo.  
Grupo de gente salta en los jardines  
esperando tu cuerpo y mi agonía  
en caballos de luz y verdes crines.  
Pero sigue durmiendo, vida mía.  
Oye mi sangre rota en los violines.  
¡Mira que nos acechan todavía!

### **NOTAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- (1) GIBSON, Ian (1987). *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- (2) GARCÍA-POSADA, Miguel, "Un monumento al amor", *ABC*, 17 de marzo de 1984, p. 43.
- (3) LÁZARO CARRETER, Fernando, *ABC*, 17 de marzo de 1984, p. 42.
- (4) GIBSON, Ian, *Lorca y el mundo gay*, Barcelona: Planeta, 2009.
- (5) ANSON, Luis María, "Otra vez Rapún y Lorca", *ABC*, 19/01/2015.

## BREVES APUNTES SOBRE LA POESÍA DE AURELIANO CAÑADAS

Sergio González Moreno  
Licenciado en Filología Hispánica

Quisiera estrenarme en el *Boletín de la APE Gerardo Diego* como socio hablando de un poeta que merece ser reconocido: Aureliano Cañadas Fernández. He de reconocer abiertamente que Aureliano, “Aure” para los amigos, es íntimo amigo mío y buen poeta, pero para escribir este artículo dejaré de lado mi faceta de amigo para hablar de Aureliano como poeta.

Para comprender su trayectoria poética, se hace necesario que aluda un poco a su biografía y su formación académica que, por cierto, es bastante amplia.

Aureliano nace en el año 1936 en Almería. Se licencia en Literatura Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, es Diplomado por la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid y por el Instituto de Idiomas de la Universidad de Granada. Ha sido profesor de francés y profesor *Assistant* de lengua española en el Liceo de Lille (Francia). Ha ganado numerosos premios como el “Marina Romero” de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles; “Premio Aula de Encuentros del Círculo de Bellas Artes de Madrid; “Premio Andrés García Madrid” del Ateneo 1º de Mayo de CC.OO. Además, ha sido colaborador de revistas literarias y figura en el *Diccionario de la Literatura Española* de Jesús Bregante y en el *Diccionario de Autores* de la Cátedra Miguel Delibes de la Universidad de Valladolid.

La vena artística y poética de Aureliano Cañadas no nace sólo de su formación en literatura, sino que también le viene de su familia, pues la influencia del trabajo de su hermano, ya fallecido, don Luis Cañadas, pintor y poeta excepcional, fue muy fuerte.

Algunos de los títulos de sus poemarios más celebrados son *Él único que vive* ; *Diamantinamente*; *Doble vida*; *Telémaco, el sur de otra vida*, entre otros

muchos más que están publicados en poemarios y que han sido presentados en diversos encuentros y justas poéticas.

En su poesía, Aureliano nos enseña que la vida es una ilusión calderoniana, en la que los amigos y la gente de la infancia y juventud van a parar a la Isla de la Nada. Para nuestro poeta, la única realidad en esta vida es que todo desemboca en la Nada, donde van a parar todos los recuerdos, personas y vivencias que en algún momento llenaron nuestra existencia aquí. Su poesía es toda ella filosofía. Aureliano nos recuerda que la vida es como un río, como ya nos recordó hace más de cinco siglos el poeta Jorge Manrique. Todo lo que hoy es, mañana irá a la Isla de la Nada. Al fin y al cabo, esa es la única realidad para nuestro poeta. La Isla de la Nada constituye la idea mediante la cual se vertebran sus poesías más importantes y así nos lo demuestran los siguientes versos:

Nadie ha vuelto jamás de la Isla de la Nada:  
ni ese padre que nunca conocí,  
para que no pudiese recordar  
el timbre de su voz,  
o el color de sus ojos, ni mi madre  
para que yo supiera  
si al final había ahuyentado la tristeza.  
Ninguno,  
ni mi hermano o mi hermana,  
¿No me quería tanto?  
¿Qué valles los retienen, qué recónditas playas,  
qué sales o qué lunas?  
Ni siquiera pudieron decir: «Hemos llegado».

La metáfora, casi alegórica, de que el final de la vida es la Nada, puebla casi toda su poesía más lograda. Sin embargo, no todo en su poesía es lástima por el tiempo que corre y la vida que se olvida para siempre en una Isla de la que nadie nunca ha logrado volver, sino que también el humor y la socarronería, a veces subida de tono, aparecen en su poesía, porque, al fin y al

cabo, así es la vida para nuestro poeta; o si no, que lo digan los versos siguientes:

Era tan joven  
que le pedí  
un año de su vida.  
Hubiera podido darme tantos:  
su carcajada  
certera  
me destrozó la boca.  
Con qué dolor le dije  
«dame un mes sólo»:  
su risa lava  
me abrasó la garganta.  
«Un día», no sé cómo  
conseguí articular,  
pero su risa  
era plomo fundido.  
«Una hora»,  
la voz se me extinguía.  
Mojando  
sus labios en la sangre de los míos,  
respondió y aún reía:  
«Te concederé este instante.  
Nunca me olvidarás,  
y ha terminado».

Con todo, el público lector se habrá dado cuenta de que la vida es una suma de socarronería, sensualidad, amor, muerte, olvido y Nada.

La poesía de Aureliano es tan bella y tan metafísica que a todos conmueve; al menos así lo ha decidido el jurado que le ha otorgado hace unos meses la mención especial por su trayectoria en el mundo de la poesía en el Premio Ciudad de Alcalá de las Artes y las Letras 2015.

¡Felicidades, maestro!

**ANTONIO DE HOYOS Y VINENT EN LA BIBLIOTECA «PATRIA»:  
DIVERSIDAD LITERARIA DE UN ESTETA EN *EL ENCANTO DE  
ENVEJECER* (BIBLIOTECA «PATRIA» DE OBRAS PREMIADAS, 1919) Y  
*SEGURO CONTRA NAUFRAGIO* (BIBLIOTECA «PATRIA» DE OBRAS  
PREMIADAS, 1930)**

Alejandro Fernández González  
IES Santa Clara (Santander) y APE “Gerardo Diego” de Cantabria

**1. ANTONIO DE HOYOS Y VINENT, UN ESTETA DECADENTE**

Antonio de Hoyos y Vinent nació, probablemente, hacia 1884; hijo del marqués de Hoyos, grande de España y de la marquesa de Vinent, dama noble de la reina María Luisa; Antonio fue marqués de Vinent a la muerte de su madre. Tuvo una infancia feliz y sus primeros años fueron “el despertar a un mundo cerrado y hostil, hecho de historias, habladurías y murmuraciones que el jovencísimo Hoyos oía sin comprender y que después sería una de las claves temáticas de su obra: el mundo de la *buena sociedad* y del escándalo de altas esferas” (Alfonso García, 1998: 21). Su padre es nombrado embajador en la corte de Austria-Hungría y con solo 12 años nuestro escritor tendrá que vivir y educarse en el severo Colegio Teresiano de Viena. Es en estos años cuando empieza a sufrir sordera; a pesar de los esfuerzos de sus padres para que se restableciera, la enfermedad se desarrolló por completo, pero esto nunca supuso para él el aislamiento. Antonio es enviado a España por su madre durante un tiempo y en las tertulias de su tía

Paulina de Hoyos, su sobrino conoció problemas agrícolas y supo de las mañas de caciques que dominaban a alcaldes capaces de privar del agua a los humildes para dársela a los poderosos; descubrió la naturaleza y se acercó, cediendo a la tentación de lo prohibido, a los ambientes degradados que después retrataría con fortuna en su producción (Alfonso García, 1998: 25).

En 1898 vuelve con sus padres a España y en Madrid comienza a leer mucho: “leía a... Galdós, y, sin quererlo ni buscarlo, revivía en mis correrías de adolescente las páginas de sus novelas” (Alfonso García, 1998: 26). Participa en los hábitos comunes a la *buena sociedad*: tertulias de personajes famosos, vacaciones en el Norte de España. Comienza su carrera literaria bajo la influencia del Padre Coloma y la carrera de Derecho. Será en 1909 cuando “Hoyos da a la imprenta una nueva novela, *Los emigrantes*, que marcará la transición en su literatura hacia lo que en él será más característico: lo erótico y lo decadente” (Alfonso García, 1998: 28). En estos años anteriores a la Primera Guerra Mundial la carrera de Hoyos está en alza, los intelectuales reconocen su obra “al tiempo que comienza a mostrar una acusada personalidad, marcada por dos factores cuya importancia es insoslayable: el dandismo y la homosexualidad” (Alfonso García, 1998: 28). Los años de la guerra serán de frenética actividad para el autor ya que publica algunos de sus títulos más destacados y aristócratas e intelectuales prologan sus obras, mientras “gentes de los barrios bajos (prostitutas, chulos, toreros incipientes...) comparten la amistad de un literato cuya vida se enfrenta ya a la pendiente de la subversión ético-espiritual reafirmada cada día que pasa y que comienza a ser objeto de un interés a veces malsano” (Alfonso García, 1998: 32).

De la entrevista a José María Carretero en 1916 del diario *La Esfera* se deduce que “Hoyos ya ha confeccionado lo que llamaríamos su *personaje*, una ficción encarnada que nos devuelve una imagen en la que se conjugan preferencias morbosas y lujos exóticos, lecturas decadentes e inquietudes canallas” (Alfonso García, 1998: 32). En estos años aparecen, entre otras novelas, *Las lobas de arrabal*, un duro relato que habla de las prostitutas del suburbio y su vida de miserias físicas y morales. En los primeros años de la dictadura de Primo de Rivera ya se había separado el escritor de su familia “por mor de los hábitos que en él se han hecho ley” (Alfonso García, 1998: 36), y comenzó a sufrir económicamente por el derroche de la poca fortuna que su madre le había

dejado y porque “su obra ha dejado de atraer al gran público [...] Es el comienzo de su declive, incluso físico” (Alfonso García, 1998: 36). A pesar de este deterioro, no perdió su capacidad de análisis, pues supo muy bien cuáles eran los principales problemas a los que tenía que enfrentarse la República: “la cuestión catalana, la situación del ejército, la urgencia de la reforma agraria, el problema de Hacienda o la equivocación de unir política y religión en un marco tan crispado como el español de los primeros treinta” (Alfonso García, 1998: 37).

Para este momento, Hoyos ya tenía una relación muy estrecha con Ángel Pestaña, que había sido Secretario General de la CNT pero de la que se había distanciado para convertirse en el líder fundador del Partido Sindicalista y al que había conocido años atrás en Barcelona, en 1932 ya se había convertido en su “guía ideológico indiscutible” (Alfonso García, 1998: 38), y pocos entendieron que Hoyos tomara la decisión de engrosar las filas de este partido y defender con vehemencia sus ideales teniendo en cuenta sus orígenes sociales. Durante la contienda civil aparece en el periódico *El Sindicalista*, en agosto del 38, “una propuesta de Edmundo Acebal solicitando un homenaje del «pueblo republicano» al escritor, que constituye un importante testimonio de la imagen de Antonio de Hoyos que habían formado determinados círculos de la izquierda” (Alfonso García, 1998: 45), a pesar de que él prefiriera que dicho homenaje fuera para Benavente o para los hermanos Álvarez Quintero.

Cuando las tropas franquistas entran en Madrid comienza la persecución de todos aquellos que se habían opuesto al bando nacional. El 4 de abril de 1939 el Servicio Nacional de Seguridad detiene a Antonio de Hoyos debido a su significación sindicalista y con un estado físico lamentable ingresa en la madrileña cárcel de Porlier. Tras comparecer en Consejo de Guerra, es condenado a treinta años de reclusión mayor, pero pronto cae muy enfermo: “según explicita el certificado médico, tiene ceguera total del ojo izquierdo, disminución de la agudeza visual del derecho a bultos, sordera total y ataxia

locomotriz” (Alfonso García, 1998: 51). El 11 de junio de ese año fallece Hoyos completamente arruinado y abandonado.

A la vista de estos datos biográficos, Hoyos fue un verdadero dandi de la época, extremadamente elegante, un esteta cuyos gustos literarios y personales se movían entre lo decadente y los barrios más bajos, además de que estaba encantado en compañía de viejas celestinas, toreros, chulos, prostitutas y todo tipo de personajes desviados y decadentes, tal y como demuestra, también, su obra literaria.

¿Un hombre como este participaba en la *Biblioteca «Patria» de obras premiadas*, una colección auspiciada por la Iglesia y la aristocracia cristiana, porque le interesa su proyecto? Está claro que no; participa, como veremos, porque los premios que otorga el Patronato Social de Buenas Lecturas son verdaderamente importantes y porque su fortuna era bastante exigua. Si bien gran parte de las novelas premiadas en esta colección siguen el patrón de la mujer que se comporta según plasman la aristocracia y la Iglesia y no se salen de sus dictados, las dos mujeres protagonistas de las novelas sobre las que voy a trabajar en este artículo presentan otro matiz: son mujeres que se dejan llevar por cuestiones superficiales, por lo que veremos que serán castigadas de forma terrible.

## **2. LA BIBLIOTECA «PATRIA» DE OBRAS PREMIADAS Y EL PATRONATO SOCIAL DE BUENAS LECTURAS: OBJETIVOS**

La *Biblioteca «Patria» de Obras Premiadas* (1904-1930) fue una empresa editorial auspiciada ideológicamente por la Iglesia Católica –su cabeza visible fue Antolín López Peláez, Obispo de Jaca y Arzobispo de Tarragona, cuyos esfuerzos permitieron a la Iglesia seguir manteniendo su control sobre la prensa (Gili, 1908)– y apoyada económicamente por la aristocracia más católica y tradicional –personificada en el segundo marqués de Comillas, Claudio López Brú–. Esta colección la constituyen trescientos diecinueve volúmenes; son

novelas, cuentos y obras de teatro cuyos personajes se proponen como modelos de comportamiento al servicio del principal objetivo de las obras, realizar “una labor de restauración moral y castiza de la Literatura española” (Menéndez Pelayo, 1908: VIII). El objetivo de la *Biblioteca* era fomentar las buenas lecturas en España e Hispanoamérica (“nuestros pueblos latinos”, como se les denomina a partir del tomo 101, *La política infame*, de Jesús Rubio Coloma, publicada en 1913) para que sirvieran de patrón de comportamiento cristiano. Personas igualmente influyentes, entre las que destacan el político José Ignacio Suárez de Urbina –“fundador de la Liga Nacional Antimasónica y Antisemita en 1912” (Álvarez Chillida, 2002: 279)–; el militar Juan Vázquez de Mella, ideólogo del carlismo durante la Restauración; y numerosos nobles (como el marqués de Salvatierra, el barón de Satrústegui o el conde de Güell), obispos (los de Guayaquil, Burgos o México, por ejemplo) e incluso mujeres, gran parte de ellas viudas de nobles, formaron el Patronato Social de Buenas Lecturas, que aporta el dinero con el que están dotados los premios y decide cuáles son los trabajos ganadores, y cuyo objetivo se muestra en la contraportada de algunos de los tomos del repertorio:

Nuestros pueblos latinos no tendrán independencia sino a condición de que en ellos predominen estos dos factores fundamentales del genio de la raza: la religión católica y el casticismo del idioma. El verdadero patriotismo consiste, pues, en fortificar dichos baluartes contra la hostilidad de las naciones imperialistas. A esto aspira con sus obras el “Patronato Social de Buenas Lecturas”.

El “genio de la raza” engloba no solo la pureza en la religión cristiana y en el idioma, sino también el patriotismo, que solo tiene sentido en una sociedad que mantenga esos ideales y luche por conservarlos, defenderlos y custodiarlos frente a las sociedades que quieren erradicarlos y sustituirlos por vicios como la cobardía, la indecencia o el dinero; por eso los premios que establece el Patronato deben servir para que los escritores, por medio de sus

obras, fomenten esa idea de “raza” y mantengan “el casticismo del idioma”, pilares sobre los que pivotan las colecciones que esta institución publica. La cita del teólogo y crítico literario francés Adrien Baillet, según la cual “Quien no ha recibido de la Naturaleza un espíritu falaz y un corazón perverso, los puede cambiar con la frecuente lectura de libros malos, tanto o más perjudicial que la conversación y trato con hombres corrompidos”, que encabeza muchos de los volúmenes premiados por la *Biblioteca*, deja claro el propósito de esta colección y la función doctrinal que para sus impulsores debía tener la literatura en el marco de una relación paternalista entre las élites ilustradas y las masas escasamente alfabetizadas, con especial incidencia en el público femenino.

### 3. LOS MODELOS FEMENINOS Y EL PROTOTIPO DE EL “ÁNGEL DEL HOGAR” EN LA *BIBLIOTECA «PATRIA»*

Entre los intereses ideológicos más significativos de la *Biblioteca «Patria»* estaba la educación de las mujeres, considerada bastión fundamental de la familia y de la sociedad católica que preconizaban estas novelas. En el repertorio aparecen distintos tipos femeninos, como los de cualquier universo literario estático, presentados como modelo de conducta para las lectoras, a las que pretenden reducir a unos rasgos comunes: la matrona de valores cristianos que enseña cómo educar a los vástagos; la sirvienta fiel que ha cuidado del protagonista desde su nacimiento; la criada que acaba por enamorarse del señor y sufre el castigo por querer ascender de clase, algo que no está permitido debido al inmovilismo social, propio de mentalidades aristocráticas y premodernas y, por tanto, anti-ilustradas; la muchacha que sacrifica su vida y el amor que siente por Dios en beneficio de alguno de sus parientes; la mujer ideal que se supone todo hombre quisiera tener: trabajadora, fiel, virtuosa, con una educación moral y religiosa estrictas, dependiente del hombre y supeditada a él; y la mujer que no sigue las normas establecidas, que solo se preocupa por su

pasión por los hombres y por su dinero, y que sufre un castigo por su comportamiento —según veremos, este será el caso de *Loló Fregenal* y de *María (Maruja, Marucha, Mariucha)*—.

El volumen, ya clásico, de M<sup>a</sup> del Pilar Sinués, *El ángel del hogar* (1859), verdadero manual de urbanidad, fue “central para entender la configuración ideológica de la burguesía española con respecto del papel social reservado a las mujeres” (González Sanz, 2013: 53) y una obra muy importante por “el ajuste de las propuestas de la escritora a los valores establecidos en la sociedad coetánea” (Romero Tobar, 2014: 2). En ella definió “el estereotipo de comportamiento de la mujer como hija, esposa y madre, las tres ocupaciones femeninas modélicas” (Romero Tobar, 2014: 2). En este sentido, González Sanz define así la educación que propone la autora:

es solidaria del tiempo histórico en el que se genera: conforme la burguesía accede al poder impone un sistema de valores que la protege en lo económico, afianzando mecanismos de control sexual que, en último término, reportan beneficios patrimoniales a través de los que se tejen las redes de poder económico y político. La identificación de la esposa con este proyecto masculino se vuelve central: el discurso doméstico se convierte así en un amarre eficaz para introducir a las mujeres en un sistema de valores al servicio de los intereses económicos de la burguesía (González Sanz, 2013: 58)

Por tanto, la lectura de la obra de Sinués permite llegar a las siguientes conclusiones: la educación de la mujer, quien debe tener el alma limpia y la conciencia pura, ha de estar presidida por la virtud; su instrucción debe reducirse únicamente a los sentimientos, algo típicamente femenino: amar a su esposo y a sus hijos y saber educar a sus hijas para que sean buenas esposas y buenas madres; no aconseja que su educación intelectual sea profunda pero sí que su educación moral y religiosa sean estrictas, pues son la base de toda actuación; no es posible que se emancipe ya que necesita para todo del amparo del hombre e irá de la casa de su padre a la conyugal; debe resignarse a lo que

Dios le envíe; tiene que ser bondadosa, amable y reservada; debe casarse para estar protegida y por ser el hombre el jefe natural de la familia y el dueño de su casa, “para impedir sus extravíos no tenéis más medio lícito que imperar sobre su corazón” (Sinués, 1859: 275). Por lo demás, es preferible que una mujer tenga gracia a que sea demasiado bella y se deje ver en demasiados lugares; y, en conclusión, para ser felices “no tengáis ambición, perdonad las injurias, ejercitad la caridad, amad vuestros hogares, sed madres cuidadosas y esposas ejemplares” (Sinués, 1859: 339). Por eso, las mujeres solo podrán dar gracias a Dios cada día

si ocupa su vida en el trabajo, en el amor, en la amistad, y los ratos de ocio en la lectura y en el cultivo de graciosas habilidades, encanto del amor doméstico; si desconoce la envidia y tiene piedad y creencias religiosas, si educa a sus hijos para hacerlos hombres de honor y a sus hijas para que sean a su vez buenas y ejemplares madres de familia (Sinués, 1859: 345).

En consecuencia, solo serán felices aquellas mujeres que sigan estas normas, todas ellas basadas en el catolicismo, inseparable de la idea de “raza”.

El éxito y difusión de este manual entre el público femenino, que “se mantuvo en circulación durante treinta años, como ponen de manifiesto sus ocho ediciones, la última de ellas en 1881” (Molina Puertos, 2009: 182) lo convierten en clave “para el acercamiento a la problemática del discurso sobre el modelo español de mujer en el siglo XIX” (Molina Puertos, 2009: 182) porque las ideas que presenta fueron fundamentales para el Patronato que publicaba la *Biblioteca «Patria»*, que tuvo en cuenta la obra de Sinués para formular uno de los tipos femeninos de la colección: el “ángel del hogar”, con las características anteriormente expuestas.

Una mujer así era la que el Patronato quería plantear como tipo que debía emularse para mantener una sociedad patriarcal que hundía sus raíces en la idea de lo nacional que defendía Menéndez Pelayo quien, en su *Historia de los heterodoxos españoles*, amparaba su razonamiento por “la consustancialidad de la

nación española y de la fe católica, y la necesidad de salvaguardar el pensamiento nacional de las ideas y herejías extranjeras” (Marco Sola, 2009: 110). Sin embargo, quienes ganaban los premios no siempre estaban de acuerdo con la ideología de conjunto, aunque asumieran sus postulados mediante modelos indirectos que sufrían castigos antes de adaptarse a los moldes que el Patronato pretendía fijar en el imaginario colectivo. Este será el caso de Antonio de Hoyos y Vinent y de las protagonistas de *El encanto de envejecer* y *El seguro contra naufragio*, ambas novelas de tesis, con todo lo que esto implica desde el punto de vista ideológico.

#### 4. LOLÓ FREGENAL: ARQUETIPO CONTRARIO AL “ÁNGEL DEL HOGAR”

*Loló* Fregenal es una aristócrata de vida frívola que teme envejecer. Pasa los días acompañada de sus amigas y amigos entre su casa –con luz mortecina y ambiente decadente– y los bailes y fiestas de la alta sociedad. Uno de los asiduos a sus tertulias, el marqués Jaime Torrente, le dice que está enamorado de ella desde hace tiempo, pero *Loló* no se rinde a sus encantos. En una velada, este se envalentona ante la concurrencia y afirma que finge estar enamorado de la Fregenal para darle una lección. Esto lo escucha su hijo Luis –el “Nene”, como ella lo llama– y lo reta a un duelo por atacar su honor. La madre intenta que no se batan, pero nadie la ayuda. Cuando Luis vuelve tras el lance, casi herido de muerte, ella, acompañada por su prima Oliva, absolutamente contraria en comportamiento pero siempre dispuesta a ayudar cuando se la necesita, siente que todo ha sido por su culpa y cambia por completo de actitud, incluyendo su persona y el ambiente de su hogar. Es evidente que la marquesa *Loló* posee puntos en común con la condesa Currita de Albornoz, de la novela *Pequeñeces* (1890) de Luis Coloma, uno de los grandes referentes en la obra de Hoyos: ambas son vanidosas y superficiales, están dominadas por los convencionalismos sociales y simbolizan el estado de decadencia moral de la sociedad española, ya que siendo las dos miembros de la aristocracia no se

preocupan por dar ejemplo y han olvidado el *nobleza obliga*; de ahí su castigo y conversión posterior.

El capítulo I de la novela de Hoyos, titulado “Crepúsculo en el jardín de Armida”, comienza con una descripción en la que se identifica a la maga de *Jerusalén libertada* con *Loló*, pues ambas ejercen gran influencia sobre la voluntad de distintos hombres (Rinaldo, en el caso de la hechicera, y Luis, el hijo, en el caso de *Loló*), manteniéndolos alejados del mundo real, una en su jardín y otra en su universo de aristócratas. Así se describe el ambiente de la casa y a su dueña:

Todo era un encanto de chic, de elegancia, de riqueza, de esplendidez, pero ante todo y sobre todo inmensamente *discreto*. [...] Acogedor, apropiado; podría decirse [...] que era algo así como el estuche expofeso para la joya que había de contener. [...] Así era en efecto; aquel chic discreto, aquel estetismo tamizado, no tenía otra misión que contrastar la hermosura prodigiosa, paliar lo que de crepuscular había en la gracia admirable de *Loló Fregenal* (Hoyos y Vinent, 1919: 10-12).

Bella lo era, bella hasta la hipérbole, completa y absolutamente bella. Tal vez no conservaba nada de la prodigiosa fragilidad de *figulina* [...] que veintisiete años antes inspirara a Raimundo Madrazo uno de sus más bellos cuadros; tal vez el talle, tan leve, que mereció ser comparado por el buen don Ramón de Campoamor al de una avispa, la tez amasada con nieve y rosas, los cabellos dorados, con algo de lino y algo de oro, los ojos de porcelana azul y el cuello, que Núñez de Arce se empeñaba en que era igual al de los cisnes, habían pasado a la condición de viejo mito y en ello radicaba el secreto de por qué el retrato famoso en que aparecía sentada en la terraza de un jardín, vestida de tul rosa [...] fue relegado a un cuarto de la casa de campo donde no ponía los pies ni por casualidad, y el libro de don Ramón y el del poeta de *La Duda*, confinados a uno de los estantes más altos de la biblioteca del difunto marqués (Hoyos y Vinent, 1919: 12-14).

Se comprueba así que *Loló* vive para lo superficial, lo que facilita el contraste con la visión de su prima Oliva, que representa a la mujer mayor y ejemplar en los términos de la *Biblioteca*, frente al prototipo de la *Fregenal*, que nunca debe emularse:

Oliva dióse una vez más exacta cuenta de que, aun artificioso, el encanto era mucho. ¡Armonizaba todo tan bien! ¡Estaba tan hábilmente buscada la gama de colores, de luces, de aromas, para que nada desentonase de la belleza crepuscular de su prima, para que ni una sola nota detonante resaltase años ni impiedades del tiempo, para que nada de hórrido, de chillón o de violento proyectase una claridad impía sobre aquel atardecer convencional que el artificio trocaba en real y para que la mentira de aquel cielo azul, con no ser ni cielo ni azul, no aminorase su hermosura! Bien notaba la Fuguiña que *Loló*, que en plena luz no pasaría de ser las ruinas de una mujer muy guapa, así, en el encanto de los suaves matices, de las lámparas veladas, de los perfumes de rosa y ámbar [...] era sencillamente una mujer guapa (Hoyos y Vinent, 1919: 14-15).

El perfil de superficialidad de *Loló* se muestra al describir su carácter y se intensifica cuando se cuenta cómo acabó por olvidarse del cariño, el apoyo y el afecto que su prima le brindó cuando su marido y su hijo estuvieron enfermos:

Al ver que Dolores (a ella costábale trabajo acostumbrarse a aquel absurdo *Loló*) estaba, pese a sus ínfulas de mujer *smart* para quienes el amor conyugal es absurdo, realmente afligida, instalóse sin que nadie se lo propusiera, sin hacer aspavientos ni remilgos, como la cosa más natural del mundo [...]. Para *Loló* fue un descanso y un consuelo; en las interminables noches en que el enfermo deliraba o se quejaba, hallábase menos sola con aquella mujer al lado. Oliva era buena, abnegada sin aparentarlo, de una fuerza física y moral enormes [...]. Llegó la frívola a adorarla; prometiéndose a sí misma no olvidar nunca ser una hermana para ella y... claro es que lo olvidó (Hoyos y Vinent, 1919: 24-25).

Un día *Nene*, el pobre *nene*, el único amor verdadero, cayó enfermo. Y loca de espanto ante la presencia de la muerte que pretendía robárselo, se halló sola otra vez. Y otra vez, como si tal fuera su única razón en la vida, surgió Oliva. Curado *Nene*, la Fregenal no olvidó; aparentó, sí, que olvidaba porque recordar era cursi, vulgar, pero en el fondo, muy en el fondo de su corazón, no olvidó (Hoyos y Vinent, 1919: 26-27).

Que *Loló* representa el modelo contrario al del “ángel del hogar” se aprecia también en la educación de su hijo, al que nunca ha enseñado a comportarse de manera cristiana:

A *Nene* nadie le había enseñado a tener fe, a sentir altos y dignos impulsos, a desentrañar lo que había de noble, de bueno, de limpio, de claro en los corazones de los demás; nadie una alta y serena noción del honor, nadie una creencia. La vida era para el chiquillo un tejido de intrigas, de luchas de vanidad, de esfuerzos para la conquista de la elegancia, entre las que se mezclaban algunas cosas bajas y ruines, algunas miserias casi físicas que le producían una náusea de asco. Miraba el pecado como a cosa sin trascendencia, que no le importaba, entre la que vivía a gusto, alegre, indiferente; como algo lógico, natural para sí y para los otros, pero que se detenía al llegar a su madre (Hoyos y Vinent, 1919: 45).

Otro de los rasgos que la definen como contraria al modelo virtuoso es el de la falta de caridad. Oliva visita a su prima para pedirle que ayude a Paz, su sobrina, a la que la familia había abandonado a su suerte cuando esta se casó con un oficial del ejército; solo Oliva la ha estado amparando desde que su propia madre amenazó con desheredarla. *Loló* tampoco se ha ocupado de ella:

Pero no era aquello lo que traía por allí a la buena de Oliva. Venía realmente indignada con Dolores. Aquel lujo y aquella falsa juventud contrastaban demasiado con el cuadro de modestia, casi de escasez que había dejado atrás en el hogar de Paz Gutiérrez Lunavilla, la hija de la única hermana de *Loló*, muerta ya hacía algunos años. [...] Después de la ruina estrepitosa de *Nini* (la hermana de *Loló*) y de aquella boda que la familia [...] calificaba de *mesalliance*, como si un modesto oficial del ejército que ostentaba los apellidos de Guzmán de los Altares y Fernández Motrico no valiera y aun superara a aquel Gutiérrez al que añadieron un Lunavilla sacado de Dios sabe dónde y que no representaba sino a gentes de aluvión, enriquecidas en no sé qué trapisondas americanas (Hoyos y Vinent, 1919: 30-31).

El deseo de Oliva es reconciliar a Paz y a su familia con *Loló* para que esta les ayude. Al insinuarle Oliva su menesterosa situación, *Loló* le espeta: “¿Muy mal?... Hija, ellos lo han querido... No decían que con el amor tenían bastante, pues que con él se contenten” (Hoyos y Vinent, 1919: 34).

Un aspecto más a tener en cuenta en el personaje es el del galanteo, contrario al modelo del “ángel del hogar”. El primer capítulo termina con una

escena en que el “adorador” invita a *Loló* a ir a su casa mientras intenta convencerla, con ilusión de colegial, de que para él no hay mujer más guapa y que solo puede quererla a ella, pero esta se burla diciendo que irá con una amiga. A pesar del equívoco planteado y de que aparta su mano del tenorio al ver llegar a su hijo, a *Loló* le gusta el coqueteo: “No le quería y estaba decidida a que *aquello* no pasase nunca de un liviano devaneo de salón, pero al mismo tiempo, el cortejo del hombre elegante, del tenorio a la moda, le halagaba y era una patente de juventud” (Hoyos y Vinent, 1919: 36).

Como la Fregenal tiene tanto miedo a envejecer, está encantada de que su “tenorio” esté siempre pendiente de ella, porque eso la hace sentirse joven. En una de las fiestas a las que acude, se encuentra con Jaime Torrente, quien intenta de nuevo convencerla de que está enamorado de ella aportando su fama y prestigio como muestra de que su declaración es verdadera. *Loló* siente esas palabras como algo encantador, pues “le devolvían el elixir de la juventud perdida” (Hoyos y Vinent, 1919: 61). Por eso incluso cuando él intenta sobrepasarse, ella las escucha como “una música encantadora, italiana, frívola y pegajosa” (Hoyos y Vinent, 1919: 62). Y cuando él ya le ha cogido de la mano, ella “se sentía sin fuerzas para romper el encanto” (Hoyos y Vinent, 1919: 62); es decir, parece que está a punto de ceder a la sensualidad del tenorio, algo impensable para un “ángel del hogar”.

En la misma fiesta, las “amigas” de nuestra protagonista hablan de ella en estos términos: “¿*Loló* Fregenal? No diga usted, más vieja que un palmar, con pretensiones de guapa y si vamos a ver...” (Hoyos y Vinent, 1919: 64). Otra admite que sea “un poco *cocotte* tal vez”, otra recuerda que “no basta ser señora, sino que hay que parecerlo” (Hoyos y Vinent, 1919: 65) y una última cierra las críticas afirmando “*Loló* anda jugando con fuego y se compromete por su coqueteo con Torrente” (Hoyos y Vinent, 1919: 66). Todas ellas recuerdan los ataques que sufría Ana Ozores en *La Regenta*, mientras eran las propias amigas quienes la incitaban a llevar esa vida, tal como le ocurre a la Fregenal. Cuando

Luis, el *Nene*, oye las palabras de estas “amigas” y la burla del honor de su familia en boca de supuesto enamorado, se da cuenta de que el mundo en el que vive, en el que su madre lo tiene atrapado como la maga Armida, es falso, y que su educación no es la adecuada:

Yerto, petrificado, anonadado, había oído Luis. Hasta entonces las ideas de moral habían sido una cosa confusa, sin verdadera consistencia para él. La virtud, el honor, la pureza, eran abstracciones y se admitían en calidad de tales, pero no tenían realidad. [...] Las mujeres no eran honradas o dejaban de serlo, eran sencillamente *guapas*, tenían *más o menos partido*; nada era hondo ni trascendental, y ahora... ¡Ahora se trataba de su madre! La moral era la *moral*; las cosas cobraban extraña consistencia y las ideas vagas y confusas, de la calidad de mitos se transformaban en dogmas, que tenían perfecta aplicación a la realidad. ¡Su madre una mujer fácil y liviana! (Hoyos y Vinent, 1919: 66-67).

Luis, el hijo querido, oye por casualidad al salir de la fiesta una conversación en la que Torrente se burla del honor de su madre. Varios hombres están jugando al póker y Pólito, uno de ellos, le dice a Jaime que lo vio muy “amartelado” con ella y que nunca lo había visto tan enamorado. Para herirlo en su amor propio le pregunta: “¿Qué, sigue *Loló* empeñada en representar la *role* de Lucrecia (1) que tan mal encaja en sus facultades?” (Hoyos y Vinent, 1919: 68). Jaime, al que creíamos enamorado de la Fregenal, responde humillándola: “¿*Loló*? No me dedico al arte retrospectivo ¡gracias!” (Hoyos y Vinent, 1919: 68). Y añade: “¿Yo loco por la Fregenal? Pero si es más vieja... Lo hago para darle una lección, para ver si le quito esas ínfulas de Ninon (2) eternamente joven...” (Hoyos y Vinent, 1919: 69). Tras estas palabras, Luis entra en el salón y, sintiéndose herido en su honor, ataca así al fingido enamorado: “¡Es usted un miserable! ¡Ofende a una señora! Yo soy su hijo y le digo que lo que acaba de hacer es una canallada de la que me dará cuenta” (Hoyos y Vinent, 1919: 69). El hijo, creyendo que solucionará el problema de forma rápida, reta a un duelo al tenorio sin saber que tal actuación hará que su madre

acabe en ese estado “rayano en la locura”. La madre no ha observado el modelo de comportamiento que de ella se esperaba y esta actuación del hijo hará que los mecanismos a través de los cuales se neutraliza la transgresión asociada a su comportamiento aparezcan en la novela.

La Fregenal está preparándose para otra fiesta cuando llega su amiga Gorita anunciándole el duelo de su hijo con Jaime. Aunque esta intenta darle detalles, ya nada importa:

¡Era el castigo! Su hijo iba a morir... Loca de horror mordió el pañuelo para no gritar; luego, en una crisis de desesperación, arañóse el rostro, queriendo destrozar aquella belleza maldita que iba a costar la vida de su hijo. ¡Qué le importaba ser fea, vieja, ridícula!... Quería a su hijo, su hijo solo, aunque hubiera de dejarlo todo y salir a mendigar por los caminos (Hoyos y Vinent, 1919: 82).

*Loló* prefiere ser vieja y fea, prefiere tener que mendigar antes que ver morir a su hijo, pues eso sería mucho más terrible para ella. Tras la descripción de la habitación de su hijo, *Nene*, el “marquesito”, llena de “retratos de mujeres, actrices muy bellas, artistas del arte coreográfico, damas anónimas” (Hoyos y Vinent, 1919: 84-85), *Loló* se da cuenta de que la educación de su hijo no ha sido la correcta; acaba de comenzar la recuperación de su alma, que tendrá lugar al final de la novela para que esta esté de acuerdo con los postulados de la *Biblioteca*. Y la escena se cierra con el avance que deja entrever que Luis no va a morir, pues entre todas las imágenes de su habitación “en un rincón, atado al lecho con un lazo azul vio un esmalte ruso, una Virgen del Perpetuo Socorro, y por un momento una luz de esperanza se encendió en su corazón atribulado en las tinieblas” (Hoyos y Vinent, 1919: 85). Esta “luz” lleva a la Fregenal a pensar que si visita las casas de sus amigas y amigos, alguien la ayudará, pero no lo hacen; la consuelan, le dicen que no pasará nada y que no se preocupe. La madre va poniéndose cada vez más nerviosa, hasta llegar a la casa del “tenorio” implorando su perdón para que no se batan. Recordando las palabras galantes

que en otro momento le dedicara, le pide: “¡No me mates a mi hijo! Es un niño... ¡Es mi hijo! [...] ¡No lo mates, por piedad, no lo mates!” (Hoyos y Vinent, 1919: 103). Cuando él le responde “¡No voy a dejar matarme por el capricho de un chiquillo, [...] por algo *que ni siquiera es verdad!*” (Hoyos y Vinent, 1919: 103-104), la Fregenal “sintió todo lo que de innoble, de vergonzoso, de feo, tenía aquella claudicación y calló hundiendo la barba en el pecho” (Hoyos y Vinent, 1919: 104). Después de este encuentro, la madre vuelve al hogar y el narrador, a partir de ese momento, la llama por su nombre real, “Dolores”, pues va a comenzar el cambio. Como había ocurrido en las ocasiones anteriores en que se había sentido sola y sin ayuda, llega Oliva para ayudarla. Comienza la madre a sentirse cada vez peor al ver que pasa el tiempo y no hay solución; le matan a su hijo y ella tiene la culpa:

Hubo una larga pausa, que fue para Dolores como esas treguas que en el sufrimiento demasiado agudo de la enfermedad, entre dos crisis que hacen aullar de dolor. De pronto este agudizóse y repitió con desesperación: — ¡Me lo matan, Oliva, y yo tengo la culpa! La vieja mimóla como a una niña: — ¡Qué habías tú de tener, pobretina! Son las circunstancias, el ambiente (Hoyos y Vinent, 1919: 111).

Oliva intenta mimar y cuidar a su prima en el terrible lance. *Loló*, ahora Dolores, ha cambiado ante sus ojos: “La Fuguiña miraba con honda pena a su parienta y contrastaba el horrible bajón, el desplome en la vejez, súbito, definitivo, el desmoronamiento de la belleza y de la juventud” (Hoyos y Vinent, 1919: 111). Las propias palabras de Dolores muestran que no ha educado a su hijo correctamente: “más que mi hijo, ha sido mi amigo, mi compañero, [...] no le he pedido ni respeto, ni esfuerzo, ni sacrificio, no le he pedido si no alegría y cariño” (Hoyos y Vinent, 1919: 112). La intervención de su prima es clave para ver cómo comienza el castigo de Dolores, cuyo comportamiento ha transgredido las normas que se suponen asociadas al “ángel del hogar”:

Ahí está el mal. Un hijo no puede ser nunca un camarada; la juventud de una madre [...] no puede ser un motivo de orgullo para un hijo. Han de existir vínculos de fe religiosa, de respeto; ha de existir una confianza ciega [...]. La maternidad es un sacrificio, inefable como todos los sacrificios, pero un sacrificio y como tal penoso. [...] ¡Felices los hijos que creen en su madre! ¡felices los que se nunca se avergonzarán de ella! (Hoyos y Vinent, 1919: 113).

Estas palabras encienden el pundonor de Dolores, que afirma haber sido siempre una mujer honrada, a lo que Oliva le dice que “por eso puedes levantar la cabeza en presencia de él ahora” (Hoyos y Vinent, 1919: 113) y se erige en juez al afirmar: “Tú has sido honrada y tu hijo volverá a tus brazos. [...] No has sido sino ligera, Dios es bueno y el castigo sería demasiado grande; volverá” (Hoyos y Vinent, 1919: 114). Ninguna de las dos quiere acostarse y ambas se ponen a rezar en cuanto Oliva quita de la habitación del *Nene* a las mujeres ligeras de ropa, a las que augura “tizonazos en el infierno” (Hoyos y Vinent, 1919: 115) y pone la Virgen sobre la mesa para arrodillarse ante ella y rezar el rosario. Esta es la escena que Oliva presencia cuando se despierta:

Dolores caía en el suelo, arrodillada, [...] dormía. Parecían haber pasado muchos, muchos años por ella. Tenía el rostro lívido y chupado, las mejillas demacradas, el cabello despeinado, los labios pálidos crispados en una mueca de dolor y de los ojos cerrados, hundidos en profundas ojeras negras, resbalaba de vez en cuando una lágrima (Hoyos y Vinent, 1919: 119).

Es decir, el cambio sigue su curso, y llega el momento del máximo castigo para quien no ha seguido las normas. Al despertarse, Dolores mira a Oliva con ansiedad y sufrimiento y pregunta por su hijo. En ese momento se oye el ruido de un automóvil y las dos “se precipitaron a la ventana con una loca esperanza de que fuera él” (Hoyos y Vinent, 1919: 120). Al ver que es él, la descripción del *Nene*, que ahora ya es Luis, es terrible:

Por fin, con ayuda de todos, apareció Luis. Rígido, la cara de palidez cadavérica, contraído por el dolor, los ojos cerrados y los labios secos y rugosos; traía la cabeza envuelta en blancas vendas que aparecían manchadas de sangre. Sostenido por todos, dio algunos pasos vacilantes, y al fin quedó roto, inerte, como un muñeco de trapos, mientras ya en volandas y ayudado por los criados que habían surgido, le llevaban a la casa (Hoyos y Vinent, 1919: 120-121).

La visión del hijo medio muerto tras el “lance de honor” hace que la madre llegue a tal estado de excitación que no puede soportarlo y cae desmayada al verlo así:

Dolores, hierática, tan pálida como el herido, los ojos dilatados de horror, los dientes muy apretados, clavadas las uñas en el brazo de Oliva que la sostenía, contemplaba con espanto rayano en la locura el cuadro que se ofrecía a su vista. Súbitamente se serenó, pareció crecer, y un grito ronco se escapó de su pecho: —¡Hijo mío! Luego, vacilante, llena de pena, quiso aun correr, gritar, salir al encuentro del hijo moribundo, pero le faltaron las fuerzas y rodó por tierra (Hoyos y Vinent, 1919: 121).

El hecho de que *Loló* haya vulnerado aquellos patrones de comportamiento hace que en el último capítulo de la novela se aprecien los cambios en el personaje, pues, a pesar de su vejez, “estaba guapa aún con las ruinas de una belleza que fue suave, aterciopelada y armoniosa” (Hoyos y Vinent, 1919: 125) y el ambiente de su casa, ya que ha acogido a Paz, su sobrina, y a su gran familia. Y allí llegan algunas de sus amigas, que siguen comportándose como antes del accidente del hijo, y se preguntan cómo *Loló* ha permitido aquella atmósfera llena de luz y de gente aburrida. Clotilde, obsesionada con ocultar el paso del tiempo, dice cuando va a visitarla: “¡Qué espanto y qué tristeza ver correr la vida sabiendo cuál es la meta infranqueable [...] Lo único que hace llevadera la existencia es la idea de tenerlo todo, de gozarlo todo” (Hoyos y Vinent, 1919: 128), a lo que objeta Oliva: “Eso será para los que no tengan más ideal que el placer material; pero hay además el placer de amarnos en nuestros hijos, de saber que hemos hecho una labor útil, que nos

recordarán después de muertos... y hay sobre todo la esperanza en otra vida mejor... de felicidad eterna" (Hoyos y Vinent, 1919: 128). Este personaje defiende los ideales que el Patronato quiere marcar como modelos a seguir; por eso el hijo de Dolores vivirá, para que su madre pueda ser perdonada y él la recuerde como una mujer buena.

Luis va mejorando muy poco a poco; su madre, Oliva y Paz están pendientes de él mientras creen que va a perder el juicio o a quedarse ciego. "Y en todas aquellas crisis, la madre había implorado misericordia del cielo, había ofrecido el holocausto de su juventud, de su belleza, de sus apoteosis de mundana" (Hoyos y Vinent, 1919: 126). Varias veces había pedido Dolores que Dios le diera la peor de las suertes si su hijo sobrevivía al duelo y a sus consecuencias. De ahí que al percibir la mejoría,

Dolores pensó que había un encanto inefable en envejecer, en dejar que la naturaleza siguiese sus leyes, en no vivir en un constante sobresalto de angustias, tratando de detener al tiempo que traicionaba siempre, que huía veloz, que se escapaba de entre las manos como agua en cestillo: un placer de serenidad en saborear el momento así, el momento que, sin la angustia de la arruga o de la cana que traiga consigo, prolongábase lento y sedante (Hoyos y Vinent, 1919: 129).

La protagonista ha cambiado por completo: después de haber infringido las normas que marcaban el modelo del "ángel del hogar", ve que el único y verdadero amor de su vida, su hijo Luis, puede morir a causa de su mal comportamiento, por lo que no le importa envejecer ni sentir todo el peso del castigo si su hijo se salva. El final de la novela, con un Luis recobrando fuerzas "para revivir en otra nueva vida" (Hoyos y Vinent, 1919: 130) y los niños de Paz correteando por el jardín, verdadero "locus amoenus", muestra que esa tranquilidad es la que conseguirá quien, a pesar de quebrantar las normas exigidas por la sociedad, acabe por aceptarlas y se adhiera a esa forma de ver el

mundo y la conducta que de ella se deriva, ambas en consonancia con los dictados del Patronato Social de Buenas Lecturas.

##### 5. MARÍA, *MARUJA* - *MARIUCHA*: ARQUETIPO CONTRARIO AL “ÁNGEL DEL HOGAR”

Paco y Marcelina, matrimonio que prefiere los blasones a las talegas, se van lejos de su patria. Allí, aunque todo les sale mal —Paco sufre de tisis, el trabajo no les da dinero para sobrevivir— tienen una hija, María. El matrimonio intenta sobreponerse, pero solo mejoran cuando vuelven a Cantiles, su pueblo natal, en Cantabria. Allí les espera la tía Casta, solterona y tacaña, aunque bien considerada porque parece que siempre ayuda a los débiles. Un día en que madre e hija discuten por las distintas visiones que cada una tiene de la vida de Maruja —Marcelina cree que debe ser pura y casarse para tener hijos, Maruja considera que tiene que divertirse y no pensar en nada de eso y rechaza que su familia quiera casarla con un joven de buena familia del pueblo— aparece en Cantiles el famoso yate “Argos”. En la tertulia de la tía Casta, la nobleza más rancia —aunque solo tenía el título— pensaba que la sociedad estaba perdiendo las buenas costumbres así que las mujeres que no las siguieran debían ser castigadas de forma ejemplar. Será una de las tertulianas la que introduzca en sociedad al rico propietario del “Argos”, Jack Williams. Maruja cae deslumbrada ante él y todo lo que lo rodea y sus amigas la odian porque es la elegida por el rico. Ella quiere casarse para irse de aquel pueblo cerrado pero al darse cuenta de que Jack es protestante, todo queda en suspenso. Maruja pide consejo a la tía Casta, quien entiende su amor, pero que rechaza su relación al saber que él no es cristiano, pues su familia ha sido siempre muy devota. Pasando por encima de todos, Maruja se casa con Jack y se va con él a viajar por el mundo. Pronto le llega la noticia de la muerte de su madre, disgustada al ver casarse a su hija con un protestante. Maruja pasa feliz tres años y después se siente sola y abandonada por todos, incluso por su marido, que ahora juega en

el casino con una desconocida y acaba por pedirle el divorcio sabiendo que su esposa no se lo dará por sus creencias religiosas. Jack prepara un viaje en avión con su nueva amante y cuando ya están en el aire, la aeronave acaba ardiendo y estrellándose, con lo que Maruja se queda viuda, sola y con un montón de deudas, aunque logra salvar lo justo para sobrevivir y volver a Cantiles. No tiene miedo a que allí la odien sino a que la ignoren, como habían hecho siempre. En el pueblo está todavía la tía Casta —el seguro contra naufragio— que acaba por abrirle sus brazos, al lado de los cuales está Ramón Marzales, aquel al que Maruja había rechazado antes de irse con “Jasón” a recorrer el mundo.

Poco después de comenzada la primera parte de la novela, en la conversación entre madre e hija en la que queda claro el diferente tipo de ocio de que se disponía en la juventud de una y otra, ya anuncia el narrador que la madre, tras las quejas de la hija por sentirse “admitida, como la pariente pobre, como se admite a un intruso a quien compadecemos” (Hoyos y Vinent, 1930: 21),

Instintivamente espantada en su clarividencia aldeana de la explosión de aquel carácter, confirmada ahora en su creencia de que la hija sabía demasiado, leía demasiado, pensaba demasiado, protestó afectuosamente: —No digas eso, nenita. Cualquiera que te oyese yo no sé lo que creería. No tienes derecho a quejarte; no hay fiesta, ni concurso deportivo, ni merendona por aquí en los alrededores a que no te lleven. Todos te guardan muchísimas consideraciones, te miman y te cuidan. Si en mis tiempos hubiésemos tenido esa suerte... (Hoyos y Vinent, 1930: 21-22).

La madre ya pensaba que la hija había avanzado demasiado con respecto de las mujeres de su época y que se quejaba sin razones, y ya comprobamos que el “ángel del hogar” no debe tener demasiados conocimientos, debe ser el hombre quien los tenga, si es la mujer se la considerará fuera de los prototipos que la *Biblioteca* quiere promocionar. Para ahondar en los distintos modelos —el de Marcelina es el que las mujeres deben seguir, el de Maruja es el que se debe

evitar—, la madre le dice a Maruja: “Como sabíamos resignarnos, éramos más felices. Poníamos la fe en Dios y aguardábamos algo que acababa por llegar... o que no llegaba nunca” (Hoyos y Vinent, 1930: 23); mientras la hija le reprocha: “Entonces teníais... algo de que ahora carecemos, una idea casi supersticiosa de las jerarquías, el valor de vivir, no ignorándolo, sino al margen de ello, con un respeto humilde para los derechos de los otros. Verlo todo, pasar al lado de todo y... ¡no tener nada!” (Hoyos y Vinent, 1930: 23). Esas visiones tan distintas se van enconando y la madre advierte a Maruja que “con esas ideas, que no sé de dónde sacaste, no podrás ser feliz. Mira, para ser feliz hay que ser buena, que ser señora, que ser cristiana, que todos te respeten y te estimen” (Hoyos y Vinent, 1930: 23). Ante la pregunta sarcástica y amarga de la hija: “¿De qué me servirá el respeto y la estima de ellos?” (Hoyos y Vinent, 1930: 24), la madre se escandaliza ante la rebeldía de su hija e inmediatamente piensa que “la rebeldía llevó para siempre a Luzbel a los antros del abismo” (Hoyos y Vinent, 1930: 24) y enseguida le responde a Maruja: “Te servirá para vivir tranquila en el amor de Dios. Para ser quien eres, para casarte y tener hijos que sean tu bendición” (Hoyos y Vinent, 1930: 24). La hija, tras la visión antigua de la madre, se ríe de esta y de sus intenciones: “¿Casarme?... ¿Con quién?... ¿Con Ramoncito? Y ser una señora de aldea, gorda y ridícula, que espera que vuelva el marido que fue de caza. Y todo con Marzales, tan tontito, tan meticuloso, tan ordenadito... ¡Por nada, mamá, por nada!” (Hoyos y Vinent, 1930: 24). Esta conversación entre madre e hija resulta clave para entender el posterior castigo de Maruja, que no quiere tomar el modelo de su madre: poco inteligente, obediente, creyente, en fin, una mujer tal y como el Patronato y su *Biblioteca «Patria»* pretendían poner como ejemplo a seguir.

El capítulo II muestra a las viejas nobles del lugar encendidas contra el impúdico ambiente que se vive en Cantiles, así nos lo hace saber doña Casiana Ferreiros, viuda de Andarín: “Debían, debían... azotarlas por descocadas, emplumarlas, pasearlas desnudas montadas en un burro, para ejemplo y

escarmiento” (Hoyos y Vinent, 1930: 29), incluso después prosigue: “Es... ¡bochornoso! Aunque yo no voy nunca a la playa porque no se me ha perdido nada allí, pasé el otro día camino de casa de la Revereido de Pallarés que se le había muerto la suegra, y ¡no quiero decirles a ustedes lo que vi! Todas andaban en paños menores o poco menos” (Hoyos y Vinent, 1930: 30), lo que hace que alguna de las viejas lo considere “paganismo” y doña Casta añada:

Es indudable que las modas actuales, además de feas son deshonestas. Se ofende a Dios y al buen gusto. Pero las pobres nenas no tienen la culpa... Tal vez sus padres, más por debilidad, que les hace acatar las modas que lanzan en París sin temor de Dios, que por malicia (Hoyos y Vinent, 1930: 32).

Estos comentarios vienen a reforzar las opiniones de Marcelina, la madre de Maruja, con lo que el modelo de “ángel del hogar” queda perfectamente dibujado, frente al modelo que prefiere la joven, más liberal y lejos de los modelos cristianos que se mostraban en estas novelas, causa por la que será cruelmente castigada al final de la obra.

Al final del capítulo III, con el que se cierra la primera parte de la novela, la joven va hasta casa de la tía Casta para pedirle consejo sobre su matrimonio con Jack. Aunque la vieja solterona va cediendo poco a poco ante las virtudes que Marucha va desgranando sobre su amado, hay algo que no puede consentir, que no tenga la misma religión que la joven:

Entonces —fue explicando con gran cariño la solterona—, entonces si te quiere de verdad, no hay más que un medio; ¡convíértelo!  
Pero el dominio de la rebeldía animaba el espíritu de la chiquilla.  
—Y si no quiere...  
—No te cases— fue la respuesta sin apelación.  
Pero no cedió.  
—Puede cada uno conservar su fe.  
—¡Nunca, oyes, nunca!— apostrofó indignada, incorporándose. —La hija de tu padre, la que lleva nuestro nombre, no se casará jamás con un hereje, y si se casa... si se casa... —balbuceó llenándose de indignación— habrá

muerto para nosotros, será como si la hubiesen llevado a quemar en Valladolid con corona y sambenito (Hoyos y Vinent, 1930: 56-57).

Maruja no consiente en que la vieja la obligue a hacer algo que no quiere y se va de la casa, y la tía Casta pide misericordia a Dios para que la ayude en este trance. Está claro que la vieja no va a permitir que Maruja se case con un “hereje”, pues para ella lo más importante es la fe que profesa el extranjero, ya que si no es cristiano, no puede entrar en la familia, y si la joven se lo permite, será como si ya no existiera en la familia, tal y como se lo dice la vieja con reminiscencias de la Inquisición. La joven Maruja ha roto con uno de los pilares fundamentales de la mujer de la época, y no digamos con el modelo de “el ángel del hogar”, por lo que será castigada con verdadera saña.

Al comenzar el capítulo IV, primero de la segunda parte de la novela, se nos presenta a una Maruja Williams completamente dominada por el lujo de su esposo y solo preocupada por la belleza y la riqueza, a la que se compara con la Venus de Boticelli o con la Judit veterotestamentaria:

La Williams, Maruja, vaciló un momento en la terraza del casino, y luego, alzando, con un gesto distraído, sobre sus hombros el arbitrario albornoz de gasas rieladas de oro y agobiadas de pieles —portentosas chinchillas que valían cientos de miles de francos—, oprimiólo sobre las marmóreas carnes que, casi desnudas entre los crespones blancos, hacían resaltar sobre su ambarino dorado los hilos de portentosas perlas y, decidiéndose, descendió hasta el jardín.

Estaba muy bella Maruja, pero era otra Maruja diferente de aquella que avanzaba por la carretera bordeadora de los cantiles cantábricos. A esta sí que podía aplicársele el paralelo con la heroína boticellesca. No solo era leve e ingrávida, no solo avanzaba danzante y airosísima, sino que, acrecentando aún el parecido que subrayaban las estofas magníficas y las pesadas joyas, sus ojos eran duros, fríos, y en sus labios había la misma mueca cruel y ambigua que en lo de la matadora de Holofernes (Hoyos y Vinent, 1930: 60-61).

Esta nueva Maruja, cruel, fría, solo preocupada por la riqueza y el poder que le dan su nueva posición, será castigada ya justo después del fragmento anterior: pasados ya tres años de su boda “aquella boda que *anatematizaban los suyos*, y tras la que ella, con un gesto magnífico de desdén, partiera para siempre con su marido” (Hoyos y Vinent, 1930: 61), en un puerto de Florida le llega la noticia de la muerte de su madre “como si no pudiese resistir lo que para ella era *el bochorno de aquella boda*; la pobre mujer, en muy pocas horas, murió de un ataque cardíaco” (Hoyos y Vinent, 1930: 61), y “ella había vivido su momento feliz cuando decidida, pasando por encima de todos y de todo, emprendió su absurda aventura matrimonial” (Hoyos y Vinent, 1930: 62) pero

los desprecios que tapaban envidias, los odios ocultadores de concupiscencias, los desdenes que tapaban el deseo, los anatemas que ansiaban perdonar, formábanle una apoteosis, un triunfo que podía compararse con el de Lucifer, el Ángel Malo, el expulsado de los cielos para empuñar el cetro del reino de las tinieblas (Hoyos y Vinent, 1930: 62)

y enseguida Maruja se da cuenta de lo que ocurre en su matrimonio, se acuerda de su madre y de la tía Casta, que espera que la perdonen si algún día vuelve a Cantiles y se pregunta a sí misma si es feliz, y se responde así:

Pasado el primer momento de pasión, de deseo, decía ella ahora con la clara visión de las cosas, una visión demasiado cruda quizás, habíale *sentido* vivir junto a ella. Era un aventurero con *yatch*, con una incógnita de millones. Perseguía fantásticos negocios y explotaciones casi inverosímiles. ¿Para qué se había casado con ella? Formulábase la pregunta, serena, claramente; segura de que *ya* la respuesta no podía cambiar el curso de su vida. ¿Amor? [...] No era una de esas pasiones que llenan una vida. ¿Dinero? No lo tenía; quizás él, mal informado, creyera en aquellas fantásticas explotaciones que iniciara su padre, pero no bastaba tampoco. ¿Posición social? [...] No era suficiente para cimentar una gran posición. ¿Entonces? (Hoyos y Vinent, 1930: 65)

Tras estas preguntas, Maruja se da cuenta de que no es feliz: “El vacío atroz de aquella vida de trapos, joyas, automóviles, aviones, barcos, la soledad

en compañía de un mundo que no era el suyo, que ni la quería ni la estimaba, que la miraba como a un bicho exótico o como una charada que hay que descifrar, le abrumaban” (Hoyos y Vinent, 1930: 65-66). Y a todo eso hay que añadir que su marido, pasados esos tres años, ya está en el casino con su amante, y que Maruja es cortejada por un conde polaco mientras no deja de perder su fortuna en el mismo casino. Jack, una vez descubierto por Maruja, le pide el divorcio, aunque sabe que ella nunca se lo dará por sus creencias cristianas, que nunca perderá y que serán su camino hacia el “seguro contra naufragio”. Tras la conversación entre ambos en la que Jack le dice que sus negocios están yendo muy bien pero que pueden fracasar, Maruja lo pone ante una elección directa: “O esa mujercuela o yo” (Hoyos y Vinent, 1930: 77) y él, desconcertado, le pregunta: “¿Te he faltado algo? ¿No te guardo todas las consideraciones debidas?” (Hoyos y Vinent, 1930: 77). En este momento, Maruja decide por sí misma y en contra de su marido, totalmente en contra del modelo de “el ángel del hogar”, y “se expresó firme, severa, inexorable: —Yo no soy feliz, no he nacido para esto, no puedo vivir así. Mi marido es... mi marido, ante Dios y los hombres” (Hoyos y Vinent, 1930: 77). Él no acepta los “resabios provincianos” (Hoyos y Vinent, 1930: 78) de Maruja y vuelve con su amante, que se llama Medea —aunque en la historia de Homero, a la que se alude continuamente en la novela de Hoyos, se llama Glauca—, una cantante del casino con la que va a organizar un vuelo en aeroplano para mostrar a todos su última conquista. Maruja se encuentra en el aeródromo viendo cómo su esposo vuela con su nueva amante, pero el vuelo, tras varias piruetas, se envuelve en llamas y se estrella: “de improviso una llamarada vivísima envolvió el aparato e hízola cerrar los ojos. Al volver a abrirlos, vio el aeroplano que bajaba raudo envuelto en fuego y, tras cruzar el aire como una exhalación, iba a estrellarse contra el suelo” (Hoyos y Vinent, 1930: 84).

El Epílogo comienza con una visión totalmente bíblica: “Llovía a mares; el agua, que caía sin fin del cielo gris y uniforme, encharcaba las calles, azotaba

las hojas de los árboles y resbalaba por los cristales” (Hoyos y Vinent, 1930: 85) en la que el falso diluvio que está cayendo en la ciudad norteña sirve para mostrar que el agua limpia todo, pues Maruja, ya viuda y pobre, ha limpiado sus pecados y ya se encuentra en Cantiles, ha naufragado en su vida y su vuelta la llevará a su “seguro”, la tía Casta, “el puerto de arribada” (Hoyos y Vinent, 1930: 86). A mitad del Epílogo se ve claramente cuál ha sido el castigo infligido a Maruja, la soledad:

La infeliz sintióse triste hasta la muerte. De todas las atroces sensaciones que había experimentado en aquellos meses, el espanto de la tragedia, el rápido derrumbamiento de todo, la miseria, el abandono, la hostilidad, la mala fe y mala voluntad, la peor era aquella, la de su soledad. Porque estaba sola, atrozmente sola, inhumanamente sola. Cortó las amarras, y el barco de su vida, que vagara primero majestuoso y magnífico, había naufragado (Hoyos y Vinent, 1930: 86).

Incluso Maruja piensa que no solo estará sola y pobre, como la ha dejado Jack, sino que en Cantiles “ni aun la odiarían, la *ignorarían* que era peor. Había jugado su vida a una carta y había perdido. Tenía que pagar, que conformarse e irse por el mundo a engrosar la falange de aquellas a quienes una deidad inexorable condenaba a errar sin descanso” (Hoyos y Vinent, 1930: 88).

## 6. CONCLUSIONES

Considerando que el objetivo prioritario del Patronato Social de Buenas Lecturas al publicar la *Biblioteca «Patria» de obras premiadas* era la educación de las mujeres—bastión fundamental de la familia y de la sociedad católica que preconizaban sus obras— desde un punto de vista paternalista, considerándolas inferiores, queda claro que tanto *Loló* Fregenal como Maruja deben ser castigadas porque su comportamiento no ha sido la que se esperaba de un “ángel del hogar”; además, han transgredido muchas de las normas que deberían haber tenido en cuenta. Este objetivo se aplica en ambas protagonistas de manera clara: a *Loló* se la presenta como una mujer únicamente preocupada

por sus propios intereses —belleza, juventud, galanteos, apariencias—, con una vida frívola y superficial, que nunca piensa en ayudar a los demás pero que pide ayuda quejándose amargamente en cuanto tiene el mínimo problema; a Maruja se la presenta como caprichosa, maleducada y que pasa por encima de las enseñanzas y deseos de su familia y de la sociedad.

La Fregenal y Maruja acaban por darse cuenta de que su vida ha sido un error: hasta entonces, cuando alguien se quejaba, *Loló* siempre pensaba que era algo teatral, que no era importante y que aquella persona solo quería llamar la atención, por eso cuando ella pide ayuda nadie está dispuesto a comportarse de manera amigable; todos creen que tener a su hijo en ese trance la hace comportarse de manera distinta a la habitual, no es la *Loló* a la que todos conocían; no es muy distinto el caso de Maruja, que no tomó en consideración ni la religión, ni a su familia, ni a la gente del pueblo donde vivía ni su propio papel como mujer y se decidió a irse con “el nuevo Jasón”.

La colección pretendía difundir cómo debían comportarse las mujeres —es obvio, entonces, que solo aspira a presentar prototipos—. Por eso *Loló* es castigada primero con la enfermedad de su hijo y después con el duelo y las heridas recibidas porque es la persona a la que más quiere; y por eso Maruja, la nueva Medea, es abandonada por ese Jasón, y debe volver a Cantiles para aceptar los dictados de la matrona, la tía Casta, que la unirá a Ramón, de quien nunca debía haberse separado. Mujeres como ellas no servían en absoluto como modelo, eran todo lo contrario a lo que se esperaba de ese tipo virtuoso: mujeres superficiales solo interesadas en el mundo de las apariencias; sin ningún tipo de educación moral y que se dejan llevar por los galanteos del primer hombre que les dice algo. Las mujeres que así se comportan deben ser castigadas por no conducirse de forma modélica, y el castigo debe ser “ejemplarizante”, por eso a *Loló* no le importa ser vieja, fea e incluso pobre; su hijo es todo lo que tiene en el mundo y no quiere perderlo; y por eso Maruja decide volver a Cantiles y aceptar la vida cristiana junto a la tía Casta, el famoso

“seguro contra naufragio” y su vida junto a Ramón Marzales, pegado a los brazos de la solterona.

Estos correctivos ejemplares implican cambios radicales en ambas. Por lo que se refiere a *Loló*, a partir del momento en que Luis vuelve a casa y comienza a ponerse mejor, Dolores ya ha dejado de ser *Loló*, es caritativa, se dedica al cuidado de los enfermos, acoge en su casa a su sobrina Paz y a toda su gran familia además de a su prima Oliva. Abandona la frivolidad, sus amigas ya no quieren ir a visitarla porque en su casa todo está lleno de luz y se aburren; incluso Dolores hace labor sentada al lado de su hijo. Los nervios y el estado de excitación terrible por los que ha pasado desde que se enteró de la noticia del duelo hasta que la vemos ya tranquila en su casa se aprecian muy bien cuando su amiga Clotilde Molinar la describe casi al final de la obra:

Ponía sus cinco sentidos en ello y poco a poco iba viéndola tal y como se mostraba ahora. Estaba guapa aún con las ruinas de una belleza que fue suave, aterciopelada y armoniosa. El cutis era bonito, un poco marchito; la boca y los ojos cansados, aunque con una gran expresión de dulzura; la cabellera había perdido su fulva magnificencia, y el oro pálido entretejido con la plata de algunas canas daba un tono mieloso; el cuerpo, en la sencillez del traje sobrio, de seda gris, conservábase airoso. Quedábale sí una huella del atroz sobresalto de aquellos días, pero era más ternura y fervor que otra cosa. Habían sido horas crueles de prueba las pasadas (Hoyos y Vinent, 1919: 125-126).

El cambio físico que ha sufrido *Loló* es la consecuencia de su “maldad”, de no haberse comportado como se esperaba de una noble como ella. Pero el cambio no solo ha sido físico, su comportamiento ya no es el mismo, tal y como anuncia el narrador:

Clotilde se aburría. Claro que al ir allí sabía que ya no era la misma casa, que a *Loló* le habían entrado manías, que era una especie de santa de aquellas que se iban al desierto a hacer penitencia, y hasta se la figuraba andando por su casa metida en un saco y con la cabeza llena de ceniza.

«Hija, hasta dicen que se azota con unos zorros» habíale contado Pólito (Hoyos y Vinent, 1919: 126)

Para su amiga aburrirse en casa de la marquesa *Loló* era algo impensable; de ahí sus palabras y las exageraciones de ambos. Pero el cambio físico afecta también a su hijo:

Dentro de la estancia, Luis Fregenal, muy pálido y débil aún, mostraba la frente surcada por la cicatriz del sablazo recibido en el duelo. Habíase dejado en la convalecencia barba y bigote, que le daban un aspecto nazareno; perdido el aire ingenuo y turbulento de *nene*, tenían su rostro y su gesto una melancolía grave y reposada (Hoyos y Vinent, 1919: 124-125).

Ambos han recibido el castigo moral y material, pero, como ocurre en todas las novelas de la *Biblioteca «Patria»*, será la mujer quien cargue con el más duro de los correctivos: *Loló* no solo ha tenido que afrontar el cambio físico, ser vieja y fea, sino que también ha tenido que perder su vida social y adaptarse a una existencia más familiar para poder recibir un castigo parcial, es decir, no el que se esperaban las lectoras más conservadoras y cristianas: la muerte del hijo. *Nene*, por el que su madre ha sufrido los momentos más duros de su vida, se queda solo con una cicatriz y, en el ámbito actitudinal, su única modificación es la pérdida de la ingenuidad.

En el caso de Maruja, el castigo ha sido terrible: no solo ha perdido a su marido, que la ha engañado con otra antes de morir, sino que ha perdido a su madre y lo único que le queda es la tía Casta, pues piensa que ni siquiera Ramón estará esperándola con todo lo que la amaba:

¡Y no quedaba nada! La pobre mamá había muerto lejos de ella; Ramón la había olvidado y estaría casado con alguna damisela pueblerina, de la que tendría hijos que fuesen su razón de vida, las amigas de su infancia santiguaríanse al pronunciar su nombre como el de un réprobo; las de los días felices, la recordarían sonriendo irónicas: tía Casta... Sintió una ola de ternura invadirla. ¡Pobre tía Casta! Tal vez habría muerto ya, y si no, ni querría oír hablar de ella. Sin embargo, tía Casta la quería; con dulzura

filial recordó la casita, la figura de la vieja, sus palabras... (Hoyos y Vinent, 1930: 87).

Pero el final de la novela lleva a Maruja a su salvación, una salvación que la condena a vivir como ella nunca había querido. Se sentía sola

¡Y ni una mano amiga que le ayudase a cruzar aquel río de sombras! Bajó la cabeza dejando resbalar una lágrima por la mejilla marchita. De improviso sonó una voz maravillosa en la cóncava opacidad, porque era una voz timbrada de amor:

—Vamos, chiquita, no llores, que aquí tienes a la pobre tía Casta.

Y como en un sueño vio ante sí adorable y grotesca, ridícula y enternecedora, patética y burlesca, la persona de la vieja.

Maruja irguióse trabajosamente, dio unos pasos vacilantes, y se desplomó en los brazos que se le tendían.

La Parca benévola, más vieja, más fez, más extravagante que nunca, volvióse a la puerta.

—Ramón, hijiño, espera un ratito a que se me calme esta criatura (Hoyos y Vinent, 1930: 89).

Quedan claras, entonces, las implicaciones ideológicas que se ponen de manifiesto en ambas novelas de Hoyos y que se repetirán en gran parte de las obras de la colección: las mujeres deben tener una educación moral intachable mientras los hombres pueden cometer errores, pues nunca serán juzgados de forma tan cruel como ellas. Por lo demás, tales implicaciones patriarcales no son sino uno de los aspectos de la moral cristiana por la que velaba el Patronato Social de Buenas Lecturas a través de la publicación de sus colecciones *Biblioteca de Cultura Popular* y *Biblioteca «Patria» de obras premiadas*.

## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (Y NOTAS)

- Alfonso García, M<sup>a</sup> del C., *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del decadentismo hispánico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española, 1998.

- Álvarez Chillida, G., *El antisemitismo en España. La imagen del judío (1812-2002)*, Madrid, Marcial Pons, 2002.
- Álvarez Junco, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.
- González Sanz, A., "Domesticar la escritura. Profesionalización y moral burguesa en la obra pedagógica de María del Pilar Sinués (1835-1893)", *Revista de escritoras ibéricas*, 1 (2013), pp. 51-99. Internet. 03-09-15. [revistas.uned.es/index.php/REI/article/download/5353/10389](http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/download/5353/10389)
- Hoyos y Vinent, A., *El encanto de envejecer* (Laureada con el Premio Domecq), Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1919.
- Hoyos y Vinent, A., *Seguro contra naufragio* (Laureada con el Premio Domecq), Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1930.
- Marco Sola, L., "El catolicismo identitario en la construcción de la idea de nación española. Menéndez Pelayo y su *Historia de los heterodoxos españoles*", *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 14 (2009), pp. 101-116.
- Molina Puertos, I., "La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el «ángel del hogar» de Pilar Sinués", *Pasado y memoria, Revista de Historia Contemporánea*, 8 (2009), pp. 181-197.
- Pereda, J. M<sup>a</sup> de, *Blasones y talegas* (introducción de Enrique Menéndez Pelayo), Madrid, Biblioteca «Patria» de obras premiadas, 1908.
- Romero Tobar, L., "María Pilar Sinués, de la provincia a la capital del reino", *Arbor*, 190 (767), 2014. Internet. 02-09-15. [arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1943/2242](http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1943/2242)
- Sinués, María del Pilar, *El ángel del hogar*, 6<sup>a</sup> ed., Tomo I. Madrid, Librerías de A. de San Martín, 1881. Internet. 01-08-2015. [www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primer--0](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primer--0)
- -----, *El ángel del hogar*, 6<sup>a</sup> ed., Tomo II. Madrid, Librerías de A. de San Martín, 1881. Internet. 01-08-2015.

**NOTAS:**

(1) Se refiere a Lucrecia Borgia, la hija del Papa Alejandro VI, famosa por sus muchos amantes y por mostrarse cruel con ellos; al rechazar *Loló* tantas veces a Jaime, parece como si se comportase con él como esta mujer.

(2) Ninón de Lenclós fue una escritora francesa, cortesana y mecenas de las artes, defensora de la filosofía epicúrea y cuya mentalidad se relacionó con una liberación moral preocupada por la condición de las mujeres, criticando tanto a aquellas que solo se preocupaban por la belleza y el coqueteo careciendo de cualquier inquietud intelectual como a las que tenían como único objetivo la fidelidad conyugal y eran esclavas de una moral rígida como la jansenita. Jaime creía que *Loló* era de las primeras y quería vengarse de las ínfulas que mostraba ante él, ya que pensaba que se mostraba superior por creerlo enamorado.

## LA ARGUMENTACIÓN EN EL AULA: ALGUNAS PROPUESTAS

M<sup>a</sup> del Carmen Lasén Pellón  
Catedrática de Lengua castellana y Literatura. IES José M<sup>a</sup> de Pereda, Santander

Hoy más que nunca, el profesor de Lengua tiene ante sí una complicada tarea, pues cada vez es más frecuente encontrarse con alumnos que presentan dificultades en comprensión y elaboración de textos de uso cotidiano, carecen de un léxico adecuado, son incapaces de algo tan sencillo como puntuar correctamente, y no quiero entrar en la cuestión de los errores ortográficos. Pero otra cosa que me parece igualmente preocupante es la falta de destrezas necesarias para razonar, argumentar mínimamente sus ideas u opiniones. Sobre esta cuestión se han escrito buenas columnas (recuerdo en este momento a Javier Marías, Miret Magdalena, Fernando Savater y otros), y no solo como un problema que afecte exclusivamente a los adolescentes, sino que también puede observarse en los discursos políticos, programas de debate, tertulias televisivas y radiofónicas, situaciones en las que es poco frecuente que los interlocutores se escuchen y se respondan de forma razonada y coherente.

Resulta complicado encontrar la fórmula mágica que nos permita ya no alcanzar, siquiera aproximarnos hacia objetivos tan ambiciosos como los que planteo, pero de alguna forma hay que empezar. Quizá, más que centrar el interés de nuestra materia en la gramática o la sintaxis desde un enfoque normativo o descriptivo, como suele ser en la práctica habitual, convenga servirse de ellas, usarlas como medio, no como finalidad. En otras palabras, utilizar la reflexión sobre cómo usamos el idioma y con qué fines para mejorar la comprensión y la elaboración de textos de forma que nuestros alumnos desarrollen las habilidades necesarias para lograr que puedan exponer sus ideas de forma ordenada y razonada.

Los nuevos campos de estudio de la Lingüística nos han proporcionado la posibilidad de utilizar otras herramientas, otros enfoques en el estudio de la Lengua. No se trata de volver a exponer en clase teorías lingüísticas, como se hizo en otro tiempo (recordemos las farragosas exposiciones sobre los conceptos de Saussure: *lengua/habla*, la arbitrariedad del signo, los árboles de Chomsky, etc). Pero el profesor de Lengua debe conocer estos nuevos campos y disponer de una buena variedad de procedimientos y textos, para servirse de ellos en función de la edad o de las características del grupo, algo que suele variar mucho de año a año. Ahora más que nunca conviene buscar otras formas de enseñar Lengua para hacerla más atractiva y encaminarla a las necesidades del mundo actual. Y esto puede hacerse igualmente extensivo a la enseñanza de la Literatura. Siempre recordaré el ejemplo de don Emilio Alarcos tan magnífico profesor de Lengua como autor de ensayos literarios. Nunca expuso un método de comentario, pero en sus estudios literarios puede apreciarse la perfecta forma de combinar el análisis lingüístico con el estilístico como dos facetas que se complementan y permiten captar la totalidad de los textos y su eficacia como transmisores de ideas y emociones. Y es en este campo, el del comentario de los textos, donde me interesa hacer hincapié como método más idóneo de enseñanza de la Lengua y la Literatura.

De todos los nuevos campos de investigación lingüística, desde los estudios sobre el Análisis del Discurso, la teoría de los Actos de Habla, la de la Relevancia, me han interesado particularmente los que se refieren a la Argumentación y la Cortesía, ya que considero que son los que pueden tener mayor posibilidad de aplicación en nuestra tarea docente. No para explicarlas como teorías, como antes he mencionado, sino por el interés que puede despertar el estudio del modo en que usamos el lenguaje, lo cual permite reflexionar sobre los procesos por medio de los cuales los seres humanos producimos e interpretamos los mensajes en diferentes situaciones comunicativas, es decir, cómo configuramos nuestros mensajes para obtener el

efecto deseado. Desde este ángulo cabe todo lo que llevamos tiempo haciendo: el estudio de la morfología, de la sintaxis, del significado de las palabras, de los mecanismos de cohesión, de las formas del discurso y, en general, la valoración de la expresión lingüística tanto en su uso cotidiano como en su faceta estética y literaria.

En otras palabras, se trata de trabajar textos en los que, de alguna manera, los hablantes tratan de sostener una tesis u oponerse a las tesis ajenas, persuadir o presentar su punto de vista crítico respecto a algún problema de la actualidad, y estudiarlos desde un punto de vista lingüístico. Hay que tener en cuenta que hoy se valora más el éxito comunicativo, es decir, saber transmitir mensajes, obtener resultados con ellos que hablar correctamente de acuerdo con las normas lingüísticas. Además, a través del lenguaje no solo intercambiamos mensajes; también establecemos relaciones, pues, al fin y al cabo, se trata de una forma de socialización. Y creo que, desde estas perspectivas aplicadas tanto a la Lengua como a la Literatura, podemos persuadir sobre la conveniencia de poner atención en lo que se dice o se escribe con más posibilidades de éxito, al tiempo que se puede conseguir que la parte referida al estudio de la lengua, siempre considerada árida, resulte más atractiva y amena.

No voy a entrar en una exposición profunda sobre lo que es la argumentación, sus tipos, los elementos que la componen. Tampoco entraré en el fenómeno pragmático de la cortesía, que me parece un campo muy interesante para tratar en nuestra materia. Para conocer estos ámbitos lingüísticos recomiendo los estudios de los expertos que aparecen en la bibliografía que adjunto. Mi propuesta se queda en la mera aplicación de algunos de los conceptos y herramientas de trabajo que ellos me han aportado a algunos textos que me llamaron la atención por su originalidad o por sus posibilidades en el análisis lingüístico. Desde esta perspectiva, y teniendo en cuenta que los avances tecnológicos (ordenadores, proyectores, internet) nos han facilitado mucho la tarea de acceder y utilizar en el aula procedimientos y

textos de diversas fuentes, mi propuesta es dar cabida en la clase de Lengua y Literatura a todo tipo de texto que pueda resultar atractivo para conseguir lo que verdaderamente buscamos: que nuestros alumnos mejoren su capacidad expresiva, oral y escrita, y que valoren la importancia que tienen hoy en día la lengua como medio de comunicación y la literatura como modelo y forma de desarrollo de su sensibilidad estética.

Empezaremos por una breve aproximación a los rasgos más característicos de la **argumentación** y la **cortesía**, para pasar a una selección de textos de diferente naturaleza escogidos entre los muchos que se pueden encontrar en la prensa escrita o en cualquiera de las muchas actividades que forman parte de nuestra vida cotidiana.

- **Argumentar:** ofrecer razones que lleven al oyente, a través de la lengua, a una conclusión. Se puede dar en cualquier tipo de texto: conversación cotidiana, discurso político, anuncio publicitario, recetas de cocina, prospectos, etc.
- **Componentes:**
  - ✓ **Argumentos** → caracterizados por su **orientación** y su **fuerza**.
  - ✓ **Supuestos** → conocimientos compartidos por la comunidad que permiten establecer esa relación; suelen ser de orden **cultural, moral, religioso...** y con frecuencia están ocultos o **implícitos**.
  - ✓ **Contexto** → entorno o marco en el que es válida esa relación.
- En la argumentación concurren todas las dimensiones de la **Pragmática**: actos de habla, principio de cooperación, relevancia, polifonía, cortesía, etc.
- Es uno de los medios para manipular a través del lenguaje: la **persuasión** suele ser uno de sus principales fines.

- **Texto argumentativo:** aquel que utilice medios lingüísticos para orientar la opinión o la conducta del interlocutor o receptor, hacerle llegar a unas determinadas conclusiones valiéndose de:
  - a) marcas lingüísticas
  - b) intencionalidad y subjetividad del hablante
  - c) contexto: situación comunicativa, momento histórico y cultural, entorno práctico, empírico, etc.
- Cualquier texto puede presentar encadenamientos argumentativos por medio de **recursos lingüísticos** (léxicos, fónicos, entonativos, sintácticos, informativos, etc); depende de cómo se organice el texto y de su adecuación al entorno.
- Puede utilizarse para influir en otros, dominarlos e imponer un punto de vista sin que se den cuenta.

También puede ser entendido como un mecanismo de responsabilidad (en el sentido de ayudar a formar una opinión sobre un tema con razones) y de autodefensa.

### **Las voces del texto: la polifonía comunicativa**

- En los textos es muy frecuente que bajo la figura del **emisor** se escondan tres figuras: el *sujeto empírico* (autor real del enunciado), el *locutor* (a quien remite la 1ª persona) y el *enunciador* (ser que se expresa a través de la enunciación).
- Un caso de desdoblamiento del locutor lo tenemos en la **cita** con todas sus variantes (estilo directo, indirecto, ecos, etc).
- También la figura del **destinatario** puede sufrir disociación: *receptor* y *destinatario*.

- Una modalidad de la polifonía se encuentra en los **textos irónicos**: el locutor presenta la enunciación como un punto de vista de un enunciador distinto de él, con el que no se siente identificado.
- La **ironía** puede responder a una intención crítica o de simple burla.
- Tiene un fuerte valor **argumentativo** y de gran **eficacia** ya que trata de orientar las creencias de los hablantes.

### La cortesía verbal

- Es un fenómeno **pragmático** que surge en la interacción comunicativa para asegurar su éxito.
- Se compone de **estrategias** y **mecanismos** que se utilizan en cada cultura para conseguir un fin cortés (alabar la imagen del receptor) o descortés (agredirla), siempre con un fin argumentativo claro: **conseguir el éxito** en la interacción verbal.
- Está muy vinculada al concepto de **imagen**: es una estrategia utilizada tanto para expresar una imagen positiva de sí mismo como para defenderse ante los ataques del otro.
- En esta dimensión pragmática, el **tipo de discurso** y el **contexto sociocultural** influyen de manera determinante: pueden atenuar o invertir los efectos de determinados mecanismos.
- Esta función tiene dos polos: **positivo** (cortesía) y **negativo** (descortesía); entre ambos está el punto central o punto cero que representa lo considerado como **apropiado**.

Veamos a continuación una serie de textos seleccionados por su estructura argumentativa y por presentar características susceptibles de ser utilizadas como objeto de reflexión lingüística.

## TEXTO 1. La columna de opinión.

### Para vivir

Si uno deja de fumar no es para vivir más años, sino para vivir mejor ahora mismo y no tener que resollar como una foca al subir veinte peldaños. Si uno come en pequeña cantidad comida sana y no ingiere grasa animal, hamburguesas con carne de perro y gallinejas fritas con aceite de motor, no es para adelgazar o bajar la tripa, sino para respetar el propio cuerpo y no someterlo a la humillación de tener que digerir semejante basura. Si en lugar de apoltronarse ante el televisor para recibir indefenso su descarga diaria de estiércol, uno se mueve, camina una hora al día o se machaca en el gimnasio, no es para exhibir en la cama un pecho de lagarto o presumir de bolas ante las amigas en el bar, sino para sentirse flexible y no verse obligado a gemir una blasfemia al salir del taxi o al levantarse del sofá. Si se renuncia a habitar espacios cerrados que huelen a aliento fétido, y se inspira aire fresco y limpio hasta el fondo de los pulmones, esta actitud sólo tendrá sentido si además de purificar las células con oxígeno verde, uno busca que la naturaleza entre a formar parte del espíritu. No fumar, comer sano y hacer ejercicio, sirve para ofrecerse al placer de ahora mismo, puesto que la eternidad cabe entera en el día de hoy, sin esperar al mañana. Mientras uno vive de forma saludable sigue siendo inmortal. Los últimos años que te resten de tu paso por esta tierra, si te has convertido ya en un desecho humano, puedes regalárselos al sepulturero. Estas reglas sólo atañen al cuerpo, pero hay que acompañarlas de una sencilla disciplina espiritual si se pretende llegar más allá. El ambiente degradado por los insultos que se infieren mutuamente los políticos es mucho más venenoso que el óxido de carbono. Prohíbete respirar ese aire. Aléjate del pesimista que sólo busca amargarte el día, y usa tu nuca como basurero psíquico para depositar en ella su frustración. Nunca discutas con el creyente que lleva el fuego del infierno incluso en el mechero. Su fanatismo es peor que la carne de perro. Guárdate del que pretende darte lecciones con una verdad absoluta o con un bate de béisbol. Son dos formas de partirte la cabeza. Y si un moralista con halitosis te señala con el dedo, huye y no te detengas hasta que veas que en el horizonte arden las palmeras.

MANUEL VICENT (*El País*)

## COMENTARIO AL TEXTO 1.

La peculiar construcción de este texto constituye un buen ejemplo de cómo la sintaxis puede utilizarse para explicar la organización global de su contenido. El de M. Vicent toma como base la reiteración paralelística de 8 enunciados de tipo condicional, con algunas diferencias en su estructura y en su función que forman una original cadena argumentativa:

1ª: *Si uno deja de fumar no es para vivir más años sino para vivir mejor ahora mismo...*

2ª: *Si uno come [...] comida sana no es para adelgazar... sino para respetar el propio cuerpo...*

3ª: *Si [...] uno se mueve, camina [...] no es para exhibir... sino para sentirse flexible...*

1ª final coordinada:

2ª final coordinada:

Negación

+

Corrección



1º: “La gente deja de fumar para vivir más años”.  
2º: “La gente come comida sana para adelgazar y bajar tripa”.  
3º: “La gente hace ejercicio para exhibirse en la cama o ante las amigas”.

Se niegan unos supuestos contextuales (negación polémica)

Nos encontramos ante un tipo de construcción sintáctica que Salvador Gutiérrez Ordóñez denomina **estructuras ecuandicionales** o estructuras sintácticas de énfasis:

*Tu padre vendrá. → Si alguien viene será tu padre.*

*Tu padre trabaja para ti. → Si para alguien trabaja tu padre es para ti.*

Estas construcciones se caracterizan por:

- separan un segmento de su secuencia originaria para realzarlo;
- cualquier función sintáctica puede ser sometida a este realce;
- llevan el verbo SER como enlace entre dos segmentos;
- participan de la naturaleza y funciones de las construcciones hipotéticas y de las ecuacionales (“perífrasis de relativo” con SER).

En estas estructuras no tiene sentido hablar de Sujeto y Atributo; no son atributivas prototípicas.

Otros gramáticos, como Alcina-Blecua, las denominan “estructuras de relieve con SER”. También Estrella Montolío las llama “**condicionales explicativas**”. En ellas, la prótasis funciona como argumento, con carácter ecoico (remite a un supuesto contextual que se evoca como un "eco"), para derivar la conclusión (apódosis), que presenta la explicación como una base para anular otras inferencias posibles.

El ejemplo que tenemos en este texto respondería a este modelo de estructuras ecuandicionales en el que la parte enfatizada (el complemento de finalidad) aparece organizada como dos posibilidades en contraste, dos adversativas (antiorientadas, es decir, en contraste) del tipo: **no .... sino...**; la primera (esperable para el lector por ser la más frecuente) se niega y la segunda corrige la anterior, añadiendo mayor fuerza argumentativa. Es decir, mediante esta estructura ecuandicional combinada con la de contraste se focaliza la finalidad: una se rechaza y otra se afirma. El constituyente focalizado no se gemina en la condicional, como es habitual en estas construcciones, por tratarse de un complemento no argumental (CC de finalidad) y, por tanto, eliminable (en causales y finales es donde más veces se eliminan):

*Si uno [hace tal ejercicio] [para algo] no es para..... sino para.....*

Por otra parte, el indefinido *uno*, que aparece repetido anafóricamente, se tiene que interpretar como un juego de ocultación del YO.

Veamos ahora cómo se desarrolla el proceso argumentativo del texto. En primer lugar, hay que tener en cuenta que toda argumentación se apoya en unos supuestos (**tópicos** de Ducrot) compartidos por los que intervienen en el discurso. En este caso se trataría de los supuestos o tópicos que se rechazan en las expresiones de finalidad que van precedidas de la negación (vid. esquema expuesto arriba). La estructura ecuandicional, ejerce una función pragmática de **foco** o **realce** que trata de captar la atención del receptor rompiendo sus esquemas respecto a la finalidad habitual que tienen las actuaciones que se describen en las tres primeras oraciones del texto (*dejar de fumar, comer comida sana, hacer ejercicio...*) y que aparecen negadas, para destacar, con más fuerza argumentativa, las que aparecen después del **SINO**. Este objetivo es el que persigue la función fática del lenguaje y que, sirviéndose de la repetición paralelística de esta construcción en el comienzo del texto, conseguiría ese primer efecto sorpresa.

A partir de aquí, conseguido este primer efecto, podemos seguir la cadena argumentativa tomando como referencia las construcciones condicionales que nos presentan una cadena de supuestos con los que se refuerza el carácter irónico del texto. Predomina el tipo de **condicional antepuesta**, que presenta las siguientes características:

- Crea un **marco discursivo** (de carácter temporal, por eso suelen equivaler a *cuando*) con respecto al cual se interpreta la información que sigue, en este caso, para contrastar suposiciones o posibilidades diferentes y las respectivas consecuencias que se derivan.
- Tienen una **función textualizadora** → relacionan y traban diferentes partes del discurso: la prótasis se relaciona con el discurso previo (Tema, Soporte) sobre el que la apódosis aporta una nueva información (Rema, Aporte).
- En todos los casos, el verbo de la prótasis está en **Indicativo** → consideración de los hechos como factibles en el momento temporal en que

los presenta: coincidencia entre mundo real y mundo posible, expresado por la condicional.

Veamos ahora cómo continúa la cadena argumentativa en las siguientes oraciones:

(4) *Si se renuncia a habitar espacios cerrados [...] y se inspira aire fresco [...], esta actitud sólo tendrá sentido (5) si además de purificar las células [...], uno busca que la naturaleza entre a formar parte del espíritu.*

En la 4ª oración, la prótasis presenta un contraste entre dos situaciones en **oposición léxica**: 'lo que se deja de hacer' (*se renuncia*) y 'lo que se hace en su lugar' (*se inspira*) que crean el marco discursivo respecto al cual se ha de interpretar lo expresado en la apódosis (una **evaluación** de lo expresado en la prótasis: *esta actitud sólo tendrá sentido*), que se completa en otra construcción condicional (5ª oración), esta vez en **posición pospuesta**, con diferente función discursiva: justifica lo afirmado en la oración anterior incorporando un argumento nuevo al señalado por el grupo adverbial introducido por *además de* para apoyar un razonamiento: al beneficio para el cuerpo se añade un beneficio para el espíritu; tiene valor **especificativo, modificador** de la principal ('si eso es lo que se pretende alcanzar'):

*si además de purificar las células [...], uno busca que la naturaleza entre a formar parte del espíritu.*

**La 6ª oración:**

*Los últimos años [...], si te has convertido ya en un desecho humano, puedes regalárselos al sepulturero.*

En esta parte del texto se observa, en primer lugar, un cambio de orientación. Se pasa del enfoque impersonal (3ª persona, reforzada por el indefinido *UNO* que oculta y distancia al YO) de las líneas anteriores a la 2ª

persona, con apelación directa al receptor, como se puede apreciar en los pronombres (*te*) y formas verbales (*has convertido, puedes*). Esta orientación se va a mantener en el resto del texto: reproduce un acto de habla interactivo en el que el autor se dirige al lector para darle un consejo, una recomendación (deícticos de 2º persona e imperativos, formas características de la **función apelativa**: *Prohíbete, Aléjate, Nunca discutas, Guárdate, huye y no te detengas*). Esta apelación directa al receptor constituye una forma de invitación a seguir las normas que se proponían en las líneas anteriores como forma de defensa de purificación del espíritu; refuerzan, por tanto, el argumento presentado en la oración antes analizada.

En segundo lugar, la **focalización** del CD que se repite anafóricamente como pronombre enclítico de la perífrasis modal que funciona como núcleo de la apódosis (*los últimos años... puedes regalárselos*) y que tiene un valor de proyección hacia el futuro.

En tercer lugar, la **posición intermedia de la condicional**, tras pausa, presenta un **contraargumento** respecto de la afirmación que se contiene en la oración anterior:

*vida saludable → inmortalidad/desecho humano → “muerte” (sepulturero)*

En síntesis, estos recursos realizan una **función textualizadora**, pues dan paso a una diferente parte del texto: ha explicado las normas que se pueden seguir en relación con el cuerpo; a continuación se señalan las que se refieren al espíritu, como se explica en la oración siguiente.

La 7ª **oración** presenta una **condicional en posición pospuesta**, con diferente función discursiva; en este caso, justifica el valor de obligación que tiene la perífrasis *hay que...*, reforzada argumentativamente por el *pero*, que matiza lo afirmado en la primera parte del enunciado restringido por el adverbio *solo*, y en todo el texto anterior → señala partes del texto y refuerza la oposición *cuerpo/espíritu*.

Estas reglas **solo** atañen al cuerpo, **pero** hay que acompañarlas de una sencilla disciplina espiritual si se **pretende llegar más allá**.

Finalmente, podemos encontrar una **8ª oración**:

**Y si un moralista [...], huye y no te detengas hasta que....**

El conector aditivo **Y** señala la conexión de esta oración con la cadena de suposiciones que vertebra todo el texto, al tiempo que orienta sobre la finalización de esta cadena argumentativa. La **condicional antepuesta** que aparece a continuación tiene carácter de justificación: señala la circunstancia en la que es válida, por adecuada, la sugerencia expresada en la apódosis, que tiene **valor exhortativo** → “si te encuentras en esta situación, sal corriendo”.

Este proceso argumentativo que hemos podido analizar siguiendo lo que podríamos denominar “conexión sintáctica”, tiene su correspondencia en el nivel semántico. Como podemos comprobar en este esquema, a lo largo del texto se presenta un contraste semántico entre términos (muy frecuentes los infinitivos) referidos a “acciones” con **connotaciones positivas** frente a otros asociados con **connotaciones negativas**.

### PARA EL CUERPO

#### POSITIVAS

*vivir mejor ahora mismo*

*comida sana*

*caminar*

*machacarse en el gimnasio*

*purificar las células*

*respirar oxígeno verde*

*buscar la naturaleza*



#### NEGATIVAS

*resollar como una foca*

*comer grasa animal, hamburguesas [...], gallinejas....., basura*

*apoltronarse*

*recibir estiércol [metáfora]*

*gemir una blasfemia*

*habitar espacios cerrados*

*oler aliento fétido*



*vivir de forma saludable* → *convertirse en un desecho humano*

---

**PARA EL ESPIRITU** (sencilla disciplina espiritual)

“acciones de prevención”	contra	“ambientes degradados”
<i>Prohíbete, Aléjate, No discutas</i>	→	<i>ambiente degradado por los insultos, venenoso</i>
<i>no respirar ese aire</i>		<i>amargar, basurero psíquico, frustración,</i>
<i>alejarse de</i>		<i>los pesimistas,</i>
<i>Guárdate</i>		<i>creyente, fuego del infierno, fanáticos, fanatismo,</i>
<i>Huye, no te detengas</i>		<i>bate de béisbol, moralista con halitosis, señalar con el dedo</i>

Las acciones positivas encaminadas a conseguir una “*vida saludable*” se resumen en el término general *estas reglas* (línea 20) y se refieren al *cuerpo* en oposición a las destinadas a la salud del *espíritu* (debajo de la línea horizontal). Es decir, el texto juega con los contrastes: “*acciones saludables / no saludables*”, para el “*cuerpo*” / “*espíritu*”.

Otras oposiciones semánticas que también aparecen en el texto: *eternidad, inmortal / sepulturero* (metáfora); *ambiente degradado / horizonte en que arden las palmeras* intensifican el contraste. Este procedimiento, sistemático en el texto, se produce sobre todo en el **nivel de la coherencia** (tema y su desarrollo en el texto) y en el de la **adecuación a la situación comunicativa** compartida por el autor y sus lectores (efectos de ironía y de empatía). A esto último contribuye el uso de términos pertenecientes a un **registro coloquial**: *resollar, apoltronarse, machacarse, presumir de bolas*. Mediante esta combinación de registros (culto-coloquial), el autor expresa así mismo su valoración positiva o negativa, es decir, modaliza, impregna lo que dice de su tono irónico y crítico.

La cadena argumentativa que hemos seguido a través de la conexión sintáctica y semántica se cierra al final del texto con una imagen poética:

*no te detengas hasta que veas que en el horizonte arden las palmeras.*

La dimensión poética puede utilizarse con un fin argumentativo, como un medio de enfatización de la información para aumentar la capacidad de recepción del oyente (función apelativa). En este caso, la imagen sugiere una especie de “paraíso”, al que se puede llegar llevando a cabo las *reglas* a las que antes se aludía (*si se pretende llegar más allá*), y que expresarían la tesis implícita del texto: “es necesario cuidar el cuerpo y el espíritu para alcanzar esa felicidad”. Tenemos aquí, por tanto, el tópico de “*Mens sana in corpore sano*”, con una pequeña modificación irónica. Esta ironía procede de la confrontación con el contexto. En la primera parte del texto se ha insistido en las normas de conducta destinadas a la mejora de la salud corporal, algo que en nuestra época se considera indiscutible; a partir de la línea 17 se proponen otras destinadas al beneficio espiritual, como objetivo más ambicioso y que no resulta tan aceptado por la mayoría de las personas. Para alcanzarlo es necesario alejarse del ambiente de crispación, pesimismo y fanatismo que nos rodea y que se considera “tóxico”, pero frente a cuál no se toman las mismas precauciones. Hay, pues, una ligera inversión del tópico antes mencionado: además del “corpore sano” hay que conseguir la “mens sana”, al que, según se infiere de la argumentación del texto, se atiende en menor medida. De esta inversión surge lo que hemos denominado “efecto irónico” del texto, y que también constituye uno de los tópicos de Manuel Vicent presente también en otros conocidos artículos suyos (“Veneno”, “Aire limpio”).

**TEXTO 2. Texto periodístico informativo.**

### **Urdangarín exculpa a la Casa del Rey**

“No opinó, asesoró, autorizó o avaló las actividades que yo desarrollaba en el Instituto Nóos”, asegura el duque • Se escuda en que hizo lo que le recomendaban sus asesores

ANDREU MANRESA Palma de Mallorca

El yerno del Rey, Iñaki Urdangarín, imputado por supuesta corrupción, declaró ayer durante cuatro horas en el juzgado de Palma de Mallorca donde se instruye el *caso Nóos*. Pero antes de contestar a las preguntas del juez y del fiscal, en una estudiada estrategia de sus asesores, leyó un alegato para desmarcar al Rey y a la Casa del Rey de cualquier actuación de amparo a sus negocios sucios con fondos públicos, por los que está acusado de hasta ocho delitos. “La Casa de S. M. el Rey no opinó, asesoró, autorizó o avaló las actividades que yo desarrollaba en el Instituto Nóos”, aseguró.

De este modo, Urdangarín quiso salir al paso de lo que llamó “un proceso público al pretendido papel de la Casa Real”, tras la divulgación de sus correos electrónicos y las declaraciones de su antiguo socio Diego Torres. Este había dicho que nada se hacía en Nóos que no fuese avalado o conocido por La Zarzuela. El yerno del Rey afirmó que las aportaciones de correos y las manifestaciones judiciales de su antiguo aliado correspondían a una maniobra de “desplazamiento del foco de esta instrucción”.

El esposo de la infanta Cristina lanzó su proclama en el juzgado y, de inmediato, la agencia Efe la divulgó. El texto ocupó durante horas las portadas de las páginas webs. Hasta media tarde se ignoró el contenido del interrogatorio, que era secreto. En apenas 170 palabras, el antiguo deportista del Barca de balonmano quiso cargar con las posibles responsabilidades públicas pero el texto no tiene ninguna trascendencia en el proceso penal, según fuentes judiciales. El comunicado, que también exculpa a la Infanta, es semejante a otro del año pasado. No fue leído por el yerno del Rey ante la nube de medios de comunicación que cubrían su comparecencia, sino a puerta cerrada, ante el juez José Castro y el fiscal Pedro Horrach.

Según su relato, cuando La Zarzuela tuvo conocimiento de “la existencia de reproches políticos” por los contratos con la Generalitat valenciana y el Gobierno de Baleares (5,8 millones de ingresos para el Instituto Nóos), “la Casa de S. M. el Rey me trasladó las recomendaciones oportunas para que dejara de realizar una actividad que no consideraba adecuada para mi estatus institucional. Y así lo hice”.

El esposo de la Infanta y su abogado, Mario Pascual, cuestionaron la validez de los correos hechos públicos por Diego Torres. Urdangarín dijo que

no contestaría sobre su contenido. Pero en el largo interrogatorio **asumió** preguntas sobre episodios y hechos contenidos en los correos. **Habló** de los *e-mails* de Corinna zu Sayn-Wittgenstein, amiga del Rey, y de la Fundación Laureus. Pero no recordó por qué, en 2005, la aristócrata alemana le pidió su cuenta corriente y la de la Infanta.

Asumió la propiedad de los diferentes dominios de correos de Internet, menos uno que es de Telefónica. En manos de Diego Torres existe más material delicado sin aportar a la causa, que están en el disco duro del servidor de la malla de empresas que creó Nóos, con 500 de gigas de capacidad informática.

“Yo no he cobrado nada de esto”, fue una de las frases más repetidas desde el banquillo de la sala judicial por Iñaki Urdangarin, según distintas fuentes. La táctica defensiva, tras levantar con el comunicado un dique de contención ante La Zarzuela, fue encastillarse en su inocencia, en una función institucional, altruista, en proyectos deportivos y eventos de impacto turístico.

Afrontó las preguntas del juez, del fiscal y de la Abogacía del Estado sobre los posibles delitos contra la Hacienda Pública. El interrogatorio aludió en buena parte a los tres nuevos delitos fiscales que se le atribuyen, en 2007 y 2008 por impagos en su renta por cobros en Aizoon y en 2008 por no abonar el impuesto de sociedades del Instituto Nóos. Se escudó en que hacía lo que le recomendaron o señalaron sus asesores fiscales y **dijo** que aportará expedientes de la inspección tributaria a la que está sometido.

“¿Por qué facturó trabajos que usted realizó a su empresa Aizoon compartida con la Infanta?”, **insistió** el fiscal Horrach. Ese es uno de los puntos clave de los supuestos delitos. Defraudó, supuestamente, casi medio millón de euros en dos ejercicios. Cobró grandes cantidades de empresas de las que es asesor y consejero e hizo pasar esos abonos como trabajos desde su empresa, donde tenía empleados sin cualificar para fingir una actividad laboral. **Dijo** que había trabajadores que le ayudaban en sus asesorías empresariales. “¿En qué?” No contestó, como tampoco **dijo** cómo consiguió entrar en los consejos de Administración de Altadis, Motor Press, Pernod y Aceros Bergara, entre otros.

## COMENTARIO AL TEXTO 2.

Tenemos aquí un modelo de texto periodístico de información. De todas las características que habitualmente se analizan en este tipo de textos vamos a considerar un aspecto particularmente significativo como es la inserción de las

citas en la información que transmite el periodista, lo que se conoce como **recursos polifónicos** (Asunción Escribano, Graciela Reyes).

Los textos informativos (en particular los titulares o encabezamientos), los textos políticos y los textos publicitarios disponen de diversos **recursos polifónicos** (que introducen voces propias o ajenas) con finalidad persuasiva, es decir, para convencer, favorecer una determinada imagen de un personaje o vender.

Lo normal es que la persuasión, siempre de carácter ideológico, se sirva de recursos lingüísticos no explícitos (*opinión implícita*). Esto es cada vez más frecuente, en particular, en los textos periodísticos, incluso en los de información, los que, teóricamente, se consideran más objetivos.

Entre los recursos empleados por los periódicos está la intensificación de los artificios lingüísticos que buscan transmitir una determinada perspectiva de los sucesos, focalizando el interés informativo sobre una parcela concreta de la realidad.

Un ejemplo muy significativo es la transmisión de las declaraciones de los políticos, uno de los mejores modos de orientación ideológica del lector que utilizan los medios de comunicación. El periodista interviene, en primer lugar, seleccionando la parte del discurso ajeno (**cita**) que más le interesa por diversos motivos (contiene palabras “conflictivas”, toca temas de actualidad o provoca en los lectores reacciones a favor o en contra). A continuación, incorpora estas citas a su discurso escogiendo la forma verbal (verbos *dicendi*) que, por su intensidad ilocutiva, está más cercana a sus intereses ideológicos y eligiendo la forma de incorporación que más le interesa:

- ✓ En Estilo Directo: selecciona un párrafo de las declaraciones y las incorpora respetando su literalidad, aunque hay que tener en cuenta que están fuera de su contexto;

- ✓ En Estilo Indirecto: reconstruye el discurso ajeno interpretando su intención, y centra en la forma verbal la valoración que el periódico hace del responsable de esas declaraciones;
- ✓ En forma de discurso pseudodirecto, que resulta de la combinación de los otros dos. Hace un resumen de las declaraciones e intercala en el mismo algunos fragmentos literales entrecomillados.

En la selección del verbo *dicendi* también se puede valorar el grado de intervención del periodista. No es lo mismo la elección de un verbo neutro como **dijo**, que otros que describen el desarrollo del acto o la intención del hablante como **insinuó, afirmó, denunció, insistió, exigió**, etc.

De esta forma, se puede analizar la supuesta neutralidad de los periódicos y valorar el grado de intervención del periodista en la información que transmite. Esta tarea permite, además, reflexionar sobre aspectos relacionados con nuestra materia, como la importancia que tiene la selección de palabras (connotaciones positivas o negativas), la complejidad de la organización sintáctica de las oraciones en que se incrustan esas citas, etc.

El texto que tenemos en este caso es un tipo de texto periodístico de información, noticia. Podemos analizar en él una serie de rasgos que lo identifican.

1. Inicio del texto → En la primera oración se recogen los principales datos de la información: **Quién** (el yerno del rey), **Qué** (declaró), **Cuándo** (ayer), **Dónde** (en el juzgado de Palma), **Por qué** (por supuesta corrupción).

El resto del artículo se centra en el proceso de la declaración del personaje a la que ha tenido acceso el periodista, que alterna la información objetiva con algunos elementos que manifiestan su opinión. Por ejemplo:

2. Citas o declaraciones → ocupan un lugar importante en el artículo como complemento de la información. Se incorporan con diversos **verbos dicendi**; estos verbos a veces reproducen la fuerza ilocutiva con que el enunciador realiza la unidad discursiva, es decir, matizan el tono o las circunstancias de estas declaraciones. Los elige el periodista, luego pueden estar cargados de intención, de valor argumentativo:

- *Dijo* → el más neutro; aparece en cuatro ocasiones, con más frecuencia al final del artículo;
- *Afirmó, aseguró* → añaden a las palabras la certeza, el compromiso del declarante con la verdad;
- *Asumió* → en el sentido de “aceptar la realidad de algo, especialmente de carácter negativo”;
- *Cuestionaron* → “poner en duda algo”;
- *Llamó* → “considerar, hacer una estimación de algo”;
- *Habló de...* → “tratar un determinado tema”;
- *Insistió* → “mostrar especial interés al decir algo”.

El periodista incorpora a la información algunas de las palabras literales de los personajes (citas en Estilo Directo, entrecomilladas). Pero en otras ocasiones recoge el contenido de las declaraciones en Estilo Indirecto, alternando este procedimiento con la selección de algunas expresiones utilizadas por el declarante (que aparecen también entrecomilladas) y manteniendo el verbo introductor (ejemplos en el 2º y 3º párrafo). Otras veces describe la actitud adoptada por el personaje o las circunstancias que afectan a su comportamiento: *afrontó las preguntas del fiscal, se escudó en que..., la táctica defensiva... fue encastillarse en su inocencia..., etc.*

3. Adjetivos valorativos, muchos de ellos antepuestos o intensificados: *imputado, estudiada estrategia, negocios sucios, acusado de hasta ocho delitos, antiguo socio,*

*antiguo aliado, antiguo deportista, posibles responsabilidades, largo interrogatorio, posibles delitos, nuevos delitos, supuestos delitos, grandes cantidades, más repetidas.*

4. Léxico connotativo (de valoración positiva o negativa): *alegato, desmarcar, avalado, maniobra, cuestionaron, delicado, banquillo, táctica defensiva, altruista, afrontó, se escudó, defraudó, fingir.*

5. Frases hechas de uso coloquial, con valor expresivo: *salir al paso* (“cerrar o cortar algo”); *lanzó su proclama* (“notificación pública”); *empleados sin cualificar*; *puntos clave.*

6. Metáforas: *nube de medios de comunicación, malla de empresas, dique de contención, encastillarse en su inocencia.*

7. Eufemismos irónicos: *amiga del rey.*

8. Interrogativa final: “¿En qué?”. *No contestó, como tampoco dijo cómo consiguió entrar en los consejos de Administración de Altadis, Motor Press, Pernod y Aceros Bergara, entre otros.*

En este último caso, en realidad, el periodista ha tratado de describir el acto de habla en que se produjo esa frase interrogativa (suponemos que formulada por el fiscal), para destacar la ausencia de respuesta por parte del interrogado a esta y a las demás preguntas que se reproducen posteriormente en estilo indirecto.

Como vemos, el análisis de estos pocos recursos es suficiente para observar el grado de intervención del periodista en la información que transmite, como forma de orientación de la opinión y con finalidad persuasiva. Resulta, además, muy adecuado para trabajar todos los niveles de estudio de los elementos lingüísticos recogidos en el esquema anterior.

TEXTO 3. Un texto "publicitario". *El País*, 26 de enero de 2016

**SE BUSCA:**

# PRESIDENTE DEL GOBIERNO

**DESCRIPCIÓN DEL PUESTO:**  
Máxima responsabilidad en la gestión de un equipo formado por 46.500.000 personas, repartidas en 17 Comunidades Autónomas y dos ciudades autónomas, que tienen la intención de mantener sus avances democráticos y defender el Estado de Bienestar.

- **Empresa:** España
- **Número de vacantes:** 1
- **Lugar de Trabajo:** Madrid, disponibilidad para viajar.
- **Remuneración:** 75.000 € Brutos/anuales + dietas
- **Complementos:** Aforamiento, casa, vehículo oficial y escolta.
- **Duración:** 4 años, con posibilidad de renovar otros 4. **IMPORTANTE:** sin opción de puerta giratoria


**REQUISITOS:**  
Buscamos una **persona honesta, responsable**, capaz de vertebrar y gestionar un modelo de Estado sobre consensos políticos, sociales y territoriales. El candidato ha de trabajar en equipo, aguantar bien la presión de los lobbies e impulsar la Seguridad Jurídica.


**ABSTENERSE LOS SIGUIENTES CANDIDATOS:**


- Personas **capaces de arruinar a las 62.000 familias españolas** que invirtieron todos sus ahorros en el desarrollo y producción de energía fotovoltaica.
- Los que estén **dispuestos a destrozar la Seguridad Jurídica** de un país por mantener los privilegios de unas pocas compañías.
- Aquellos perfiles que **pretendan perpetuar tecnologías energéticas tóxicas y/o peligrosas.**
- Aquellos que traten de ocultar la realidad de nuestro modelo energético con **falsas acusaciones** al sector de las energías renovables.
- Aquellos que **no promuevan una efectiva separación de poderes.**


**DESCRIPCIÓN DE LA ENTIDAD:**  
Territorio con un enorme potencial de crecimiento y con elevada capacidad para crear riqueza y bienestar social, con la generación de miles de puestos de trabajo, sobre la base de un nuevo modelo energético renovable, sostenible y social.


**Comentarios sobre la oferta a @ANPIER\_Asoc con la etiqueta #sebuscapresidente**

 Anpier

 @anpier\_Asoc

 Canal ANPIER

 www.anpier.org



anpier

Asociación nacional  
de productores  
de energía fotovoltaica

TRANSCRIPCIÓN DEL TEXTO 3.

**SE BUSCA:**

**PRESIDENTE DEL GOBIERNO**

## DESCRIPCIÓN DEL PUESTO:

Máxima responsabilidad en la gestión de un equipo formado por 46.500.000 personas, repartidas en 17 Comunidades Autónomas y dos ciudades autónomas, que tienen la intención de mantener sus avances democráticos y defender el Estado de Bienestar.

- **Empresa:** España
- **Número de vacantes:** 1
- **Lugar de Trabajo:** Madrid, disponibilidad para viajar.
- **Remuneración:** 75.000 € Brutos/anuales + dietas
- **Complementos:** Aforamiento, casa, vehículo oficial y escolta.
- **Duración:** 4 años, con posibilidad de renovar otros 4. **IMPORTANTE:** sin opción de puerta giratoria

## REQUISITOS:

Buscamos una **persona honesta, responsable**, capaz de vertebrar y gestionar un modelo de Estado sobre consensos políticos, sociales y territoriales. El candidato ha de trabajar en equipo, aguantar bien la presión de los lobbies e impulsar la Seguridad Jurídica.

## ABSTENERSE LOS SIGUIENTES CANDIDATOS:

- ✓ Personas **capaces de arruinar a las 62.000 familias españolas** que invirtieron todos sus ahorros en el desarrollo y producción de energía fotovoltaica.
- ✓ Los que estén **dispuestos a destrozar la Seguridad Jurídica** de un país por mantener los privilegios de unas pocas compañías.
- ✓ Aquellos perfiles que **pretendan perpetuar tecnologías energéticas tóxicas y/o peligrosas**.
- ✓ Aquellos que traten de ocultar la realidad de nuestro modelo energético con **falsas acusaciones** al sector de las energías renovables.

- ✓ **Aquellos que no promuevan una efectiva separación de poderes.**

## **DESCRIPCIÓN DE LA ENTIDAD:**

**Territorio con un enorme potencial de crecimiento** y con elevada capacidad para crear riqueza y bienestar social, con la generación de miles de puestos de trabajo, sobre la base de un nuevo modelo energético renovable, sostenible y social.

**Comentarios sobre la oferta a @ANPIER\_Asoc con la etiqueta  
#sebuscapresidente**

## **COMENTARIO AL TEXTO 3.**

Como una primera aproximación al texto, consideremos el género al que se podría adscribir. Y empecemos por responder a la pregunta: ¿qué se entiende por **género textual**? Un género es un marco discursivo, una forma de configurar un mensaje. Cada texto posee unas características formales, estructurales o semánticas que permiten identificarlos y que responden a patrones ya fijados.

El que tenemos aquí apareció publicado en el periódico y fecha que se indica, a toda página. Adopta la forma de un anuncio de oferta de trabajo de los que aparecen en los periódicos. Pero, como veremos enseguida, persigue otros fines que los propiamente publicitarios. Para conseguirlo, cualquier texto debe tener en cuenta la **adecuación** como requisito para conseguir su **efectividad**.

Empezaremos por fijarnos en el **diseño del mensaje**. El primer paso de un texto publicitario, para que sea efectivo, es que el destinatario se fije en él; esta primera fase de comunicación fática es esencial. En el caso que nos ocupa destaca la ubicación del mensaje, que ocupa toda una página de un periódico de ámbito nacional, con un fondo de color salmón con que suelen aparecer las páginas de ofertas de trabajo. A esto hay que añadir el tipo de letra utilizado, más grande, de color blanco sobre una cinta de fondo negro, el marco negro que rodea todo el texto, etc. Esta especial disposición destaca por su carácter

mimético (imita un modelo de texto ya conocido) y por su originalidad, ya que la singularidad de su composición busca provocar sorpresa, llamar la atención.

Veamos ahora la organización del texto. En todo texto publicitario se pueden distinguir dos partes:

a) el texto mayor, es decir, el eslogan que condensa el sentido que se desea transmitir y que se destaca tipográficamente;

b) el texto menor, o letra pequeña de los anuncios.

Si trasladamos estos conceptos a nuestro texto, observamos que se ha buscado el efecto irónico mediante la focalización informativa tanto en el texto mayor (tamaño y tipo de letra, forma, uso de negritas), como en el texto menor, donde se condensa toda la fuerza argumentativa y toda la ironía.

1. TITULAR. El puesto de trabajo que se oferta aparece en letra muy grande y en blanco sobre fondo negro. Es lo que más llama la atención a primera vista, además de la frase verbal *SE BUSCA* que lo precede (con ciertas resonancias de carteles de *western*). Esta primera línea, como los titulares de noticias pretende llamar la atención (función fáctica) y focaliza el contenido más importante desde el punto de vista informativo. Y lo que primero que sorprende por su originalidad es el tipo de trabajo que se ofrece; ¡nada menos que Presidente del Gobierno! Es lógico que el lector se vea impelido a continuar leyendo el anuncio en los siguientes apartados.

2. DESCRIPCIÓN DEL PUESTO. Los datos que se ofrecen son fácilmente identificables como los propios de un país, España: 46.500.000 personas, 17 Comunidades Autónomas y dos ciudades autónomas. Ya en este primer enunciado se aprecian expresiones con valor argumentativo, como el adjetivo evaluativo positivo *máxima* antepuesto al sustantivo *responsabilidad*, la consideración del país como un *equipo* (en el sentido de 'grupo organizado de personas'), la alusión al interés por *mantener y defender avances democráticos* o el

*Estado de Bienestar*, que señalan acciones y objetivos valorados positivamente en nuestra sociedad. Se cuenta con la complicidad del lector que, evidentemente, ha de compartir estos intereses. Vemos, por tanto, en este primer apartado el primer movimiento argumentativo.

Los datos que se detallan a continuación continúan la línea iniciada y completan la información siguiendo el modelo de los textos de este género: empresa contratante, remuneración, etc. El lector, que ya ha entrado en el juego irónico, confirma sus sospechas contrastando los detalles que se le ofrecen con sus conocimientos sobre el contexto. El último punto, relativo a la duración del puesto de trabajo (con límite de 8 años), añade un aspecto destacado como “Importante” y que alude a la posibilidad de acceder a puestos de especial responsabilidad en otras empresas de la que se benefician muchos políticos y que coloquialmente se expresa con la metáfora de *la puerta giratoria*. El uso de esta expresión claramente connotativa confirma el tono irónico que venimos sospechando.

3. REQUISITOS. Se exponen aquí las cualidades del posible candidato, entre las cuales se destacan en negrita dos expresadas mediante los adjetivos valorativos positivos *persona honesta* y *responsable*. Los demás rasgos contienen expresiones conocidas y muy valoradas socialmente en el mundo actual: *vertebrar y gestionar un modelo de Estado, consensos, trabajar en equipo, aguantar la presión, impulsar la Seguridad Jurídica*.

Sin embargo, en un apartado posterior, se exponen una serie de rasgos que se oponen, a modo de contraargumento, a las cualidades antes mencionadas y que aparecen encabezadas por el epígrafe: ABSTENERSE LOS SIGUIENTES CANDIDATOS. Es este el grupo de datos que más se entienden como una alusión directa a la política seguida por el anterior Gobierno de Rajoy, lo cual empieza a explicar la intención de este aparente anuncio de trabajo. Cada uno de estos enunciados va precedido de expresiones anafóricas

del tipo *persona, los que, aquellos que....* y contienen muchos términos de valoración negativa que describen las actuaciones llevadas a cabo por el gobierno del PP: *arruinar a 62.000 familias españolas, destrozar la Seguridad Jurídica, energías tóxicas y/o peligrosas, falsas acusaciones*. Estos términos, además, están destacados tipográficamente por la letra negrita. El último enunciado, a modo de resumen, sintetiza el contenido negativo de los anteriores, y por eso aparece completo en negrita: *Aquellos que no promuevan una efectiva separación de poderes*. El adjetivo *efectiva* y la alusión a la “separación de poderes”, dota tanto a este enunciado como a todos los anteriores de este apartado de un tono de reproche que apunta claramente en una dirección al Gobierno que no ha respetado esta norma básica de todo estado de derecho.

El contraste entre la evaluación negativa que se destaca en este último grupo con las mencionadas en el apartado anterior (Requisitos) constituye el procedimiento argumentativo utilizado para realzar las cualidades positivas del candidato, que gozan de mayor aprecio entre la gente.

4. DESCRIPCIÓN DE LA ENTIDAD. Conecta este apartado con el 2º en que se describía el puesto de trabajo y las características de la empresa. Tenemos aquí un único enunciado en el que se concentran una serie de elementos lingüísticos que ponen de relieve las cualidades positivas de la entidad. La evaluación radica en los adjetivos antepuestos *enorme, elevada, nuevo*, los agrupados *renovable, sostenible y social*, que aluden a valores de alta consideración en el ámbito energético. También el cuantificador *miles* que se aplica a los posibles puestos de trabajo, otro aspecto de alta consideración social; sustantivos de connotación positiva como *riqueza o bienestar*. Todos estos elementos se aplican a un *territorio* que resulta ser sinónimo de la empresa o entidad que ofrece el puesto de trabajo, y tienen una importante función argumentativa ya que encarecen la calidad de la empresa y, por lo tanto, del puesto de trabajo que se oferta.

5. COMENTARIOS SOBRE LA OFERTA A... Se insertan en esta última zona del texto una dirección de correo y el *hashtag* que identifica a la Asociación ANPIER, información que se amplía en los logos que se incluyen en la cinta de fondo blanco que aparece en la parte inferior y que, como veremos, serían los responsables últimos de este “anuncio”.

Una vez analizado el texto en sus componentes, tratemos ahora de interpretar su intención, puesto que, como hemos visto, va más allá de ser un texto publicitario al uso. En primer lugar, conviene identificar a la figura responsable, la voz que habla y que solo se manifiesta en el enunciado del apartado REQUISITOS bajo la forma verbal *Buscamos* (1ª de plural). Es este un texto muy adecuado para explicar la diferencia entre las figuras del **locutor** y el **enunciador**.

La teoría polifónica de la enunciación (Ducrot, 1984) distingue dos tipos de figuras en los mensajes polifónicos:

- a) el **locutor**, responsable de la enunciación, quien otorga la palabra a otras figuras;
- b) los **enunciadores**, seres que se expresan a través de la enunciación y que representan diferentes puntos de vista.

La contraposición de diferentes voces, cada una de las cuales representa un punto de vista, da como resultado el texto polifónico a través del cual, en la mayoría de las ocasiones, se produce el efecto irónico.

En el texto que tenemos aquí podemos diferenciar dos niveles enunciativos:

1º nivel. El emisor-**enunciador** es la entidad o empresa que pone el anuncio cuyo nombre figura en la columna destacada con un fondo más oscuro: **España**. El destinatario primero (alocutario) sería cualquier persona cualificada que cumpla los requisitos que se exponen en el apartado siguiente.

2º nivel. En este nivel hay que fijarse en el verdadero emisor-**locutor**, responsable del anuncio, la Asociación nacional de productores de energía fotovoltaica (ANPIER). Los destinatarios finales (figura del receptor) serían todos los lectores del periódico, pero, como hemos comprobado en el trasfondo argumentativo del análisis anterior, podría ir dirigido a Mariano Rajoy y a su Gobierno, responsable de una política energética que se quiere censurar.

Del contraste entre estos dos niveles se extrae la dimensión irónica del texto. Tendríamos así que, lo que parecía un anuncio de oferta de trabajo tiene una clara función argumentativa: una forma de crítica, acusación o reproche al Gobierno saliente (téngase en cuenta la fecha en que se publicó, un mes después de las primeras elecciones generales). Su valor argumentativo no se queda ahí, puesto que el destinatario mayoritario y más directo sería el lector habitual, al que, en principio, se pretende arrancar su sonrisa, pero al que también se pide su comprensión o incluso su adhesión.

Aunque en el texto no aparezcan marcadores ni operadores argumentativos, el peso de la argumentación recae en la originalidad del género textual elegido, en la especial disposición de la información y, sobre todo, en el léxico valorativo que contienen sus enunciados. Pero también, se cuenta con los conocimientos compartidos por los lectores (**supuestos**) respecto la política energética seguida por el Gobierno del PP y que provocó el enfrentamiento con los productores de energía fotovoltaica que habían recibido subvenciones y promesas por parte del anterior gobierno de Zapatero. El texto tendría como finalidad presentar la opinión, el punto de vista sobre esta cuestión del grupo que figura al final del anuncio y que sería su **locutor-responsable**. El movimiento argumentativo definitivo sería algo así como: “Queremos otro Presidente del Gobierno”.

#### TEXTO 4. La cita como recurso irónico.



#### COMENTARIO AL TEXTO 4.

La viñeta humorística es un género textual menor que combina la representación gráfica con el mensaje lingüístico. En ella todos los detalles son importantes. Normalmente presenta personajes prototípicos, caracteres sociales fácilmente identificables e intervenciones lingüísticas lacónicas.

Desde el punto de vista periodístico, aportan una visión ideológica complementaria a la de las informaciones y opiniones del periódico en que se insertan. Por tanto, se puede afirmar que son un tipo de columna de opinión en el que el razonamiento está implícito, y que suele estar en consonancia con el ideario del medio en que aparece.

En el caso de las viñetas de Forges, se repiten unos rasgos más o menos fijos que podemos observar en la que tenemos delante:

- constan de una ventana;
- reproducen escenarios simples, con trazos gruesos: una sala familiar con un sofá, un perchero de donde cuelga un abrigo;

- presentan una estructura dialogal entre dos personajes: una pareja formada por un hombre y una mujer que intercambian tres enunciados insertos en los bocadillos;
- situaciones previsibles y familiares: el hombre acaba de llegar, abre el correo y lee el contenido de una carta comercial a la mujer;
- caracterización de rasgos físicos que denotan la posición de los interlocutores: el hombre parece que acaba de entrar en casa pues aún no se ha quitado la bufanda y la mujer se encuentra tumbada en el sofá en zapatillas leyendo un libro electrónico o una tableta. Es esta una posición muy frecuente en las viñetas de ambiente familiar de Forges; en ellas, la mujer suele quedar identificada como la persona culta de la pareja, siempre leyendo, frente al hombre que suele adoptar actitudes más desinteresadas (dormita, ve la televisión, sobre todo partidos de fútbol, etc).

Salvador Gutiérrez Ordóñez considera este tipo de viñetas como auténticos artículos de opinión ya que son el vehículo de un mensaje, de un punto de vista deducible de los signos (icónicos y lingüísticos) que lo componen. Hemos señalado ya los que componen la escena; analicemos ahora los enunciados lingüísticos de los dos personajes.

El primer enunciado funciona como ampliación del acto que realiza el personaje masculino: abre una carta que ha recogido del correo y lee su contenido a la mujer. La primera parte de este enunciado tiene una función informativa pues identifica la procedencia de la carta: *Es una carta del banco*. Los dos puntos que separan esta parte de la siguiente señalan el paso del discurso del personaje al de otro enunciador (en este caso el director o jefe comercial del banco) que se inserta mediante un tipo de construcción en que se omite el verbo **dicendi**: [dice] pero permanece el transpositor que introduce el discurso en

estilo indirecto (**oblicua indirecta**): *que si deposito 20 € a plazo fijo de 6 meses el interventor me besará con lengua.*

Lo significativo de esta parte del enunciado en su sentido irónico, que el lector debe captar por la vía de la inferencia. Para lograr que esta interpretación sea efectiva se acude a la exageración, a la **hipérbole**, que en esta parte del enunciado recae en el contraste entre la exigua cantidad de dinero que ha de depositarse y la desmesurada reacción que se obtendrá del responsable del banco. El lector debe lograr la interpretación de este mensaje acudiendo a su conocimiento del mundo, en este caso de la situación de crisis financiera que provocó la desconfianza de los usuarios en las entidades bancarias y que explicaría el contenido de la carta: cualquier cantidad que se deposite, por pequeña que sea, será bien venida. El contenido de la carta, por lo tanto, se puede considerar como un **ofrecimiento** a través de la cual el banco pretende captar o mantener clientes a cambio de un agradecimiento un tanto exagerado.

El comentario de la mujer, *...Y menos mal que tenemos “la banca más saneada del mundo”*, enlaza con la información aportada por el personaje masculino, como se observa en los puntos suspensivos y el conector aditivo que inician el segundo enunciado. Le sigue el **operador de modalidad** emotiva *menos mal que tenemos*, que enfatiza y da fuerza argumentativa al segmento que va a continuación entrecomillado porque se trata de un caso de **cita polifónica**, que incrusta una frase conocida por haber sido pronunciada, al comienzo de la crisis financiera, por el entonces gobernador del Banco de España, Miguel Ángel Ordóñez y por el expresidente Zapatero. Es decir, en este enunciado tendríamos dos enunciadores:

1. La mujer, responsable del comentario *Y menos mal que tenemos...*
2. Los responsables de la frase *tenemos “la banca más saneada del mundo”* (Ordóñez y Zapatero).

La relación entre este enunciado y el primero emitido por el personaje masculino es irónica, en el sentido de que evoca la situación en que fue emitida esa frase y pone en cuestión su validez, precisamente porque los hechos (la carta del banco lo demuestra) la han destruido. De esta forma, el comentario de la mujer se puede interpretar como un rechazo del ofrecimiento del banco justificándolo con un argumento de sentido contrario al expresado por la frase *tenemos “la banca más saneada del mundo”*; es decir, “no podemos confiar nuestro dinero al banco porque no tenemos la banca más saneada del mundo”. De esta forma, una cita textual de otro enunciador (lo que se denomina referencia *de dicto*) se utiliza como un recurso irónico para crear un discurso polifónico con función argumentativa.

El último enunciado, emitido por el hombre, no es más que una confirmación asertiva del comentario hecho por la mujer. El esquema del diálogo sería:

ofrecimiento-rechazo motivado-confirmación del rechazo.

La ironía posee valor polémico. Es una argumentación contradictoria que refleja una posición contraria del locutor respecto al enunciador que queda así desautorizado. En las viñetas, como en el teatro, hay varios niveles locutivos. En un primer plano tenemos a los personajes-actores y las palabras explícitas que se intercambian en el diálogo. Pero en un segundo plano se halla el verdadero **locutor**, que habla a través de sus personajes, y el destinatario real de la viñeta, al que se pretende persuadir mediante la ironía. Estos dos planos son necesarios para entender cómo surge el humor.

En esta viñeta los personajes representan unos papeles y una situación a través de los cuales el humorista (**locutor** responsable) se dirige al lector (**receptor** final) para transmitirle su punto de vista sobre una de las causas de la crisis financiera que hemos padecido. En concreto, se ponen en cuestión no solo los actos de las entidades bancarias sino también la deficiente actuación de los

organismos estatales de control, el Banco de España y el mismo Gobierno. La intención crítica del humorista se dirige más contra estos últimos mediante la destrucción irónica de la frase que entonces emitieron y que pone en evidencia su incapacidad para reaccionar a tiempo a una situación de crisis.

#### TEXTO 5. Viñeta de El Roto.



#### COMENTARIO AL TEXTO 5.

El planteamiento inicial para el comentario de esta viñeta será similar al caso anterior de la viñeta de Forges. En primer lugar, hay que considerar el **marco** o escenario deportivo: un concurso hípico, por ejemplo, ya que los escasos elementos que lo componen así lo sugieren (un poste que podría representar un obstáculo de este tipo de competiciones). También los personajes, un jinete y un caballo, llevan un atuendo que parecen responder a este ambiente. Sin embargo, la posición de los personajes es jerárquica: el jinete se sitúa en una posición superior al caballo, es su amo, quien lo dirige.

Si aceptamos, por otro lado, la incongruencia de que el caballo hable (pensemos en las fábulas literarias), el diálogo propio de este tipo de textos se establece entre estos dos personajes y va a constituir nuestro objeto de análisis.

El primer enunciado, emitido por el hombre, *Si obedeces y te esfuerzas, te darán una copa*, tiene la función propia de una **orden** o **exhortación**. Toda orden se considera un acto descortés porque exige un esfuerzo en nuestro interlocutor. Por ese motivo, de acuerdo con las normas de la cortesía verbal, se atenúa, dulcifica con expresiones que mitigan su contenido para proteger la imagen positiva del interlocutor. En nuestro caso se acude a una fórmula de compensación del esfuerzo, que sería el ofrecimiento de un premio: una *copa*, del que se hace responsable a un sujeto plural desconocido, pero que no incluye al hombre que habla (**enunciador principal**; si se incluyera hubiera dicho *daremos*). De esta manera, este personaje, pese a su posición de dominio respecto al caballo, resulta ser un mero intermediario de otros que permanecen en el anonimato.

Además, la estructura condicional que encabeza el enunciado suaviza el contenido imperativo que tiene el significado léxico de los verbos que la componen: “obedecer” y “esforzarse”. Tenemos, por tanto, un enunciado emitido, en principio, por el personaje humano de la viñeta, pero en el que resuena otra voz (polifonía), la de ese sujeto plural de identidad desconocida (ellos), que el jinete reproduce (referencia de *re*, ya que no se hace responsable de su literalidad al no estar entrecomillado).

La respuesta del caballo, *Gracias, no bebo*, se justifica por la ambigüedad creada por el valor polisémico que tiene la palabra *copa*:

1. “premio que se concede en certámenes deportivos”,
2. “vaso con pie para beber”,
3. metonímicamente, “líquido que contiene, normalmente, vino”.

El primer enunciado ha activado el significado 1, mientras que la respuesta del caballo activa el significado 3. El humor surge de la respuesta del caballo que interpreta el primer enunciado no como una orden sino como una **invitación**, a la que responde con un **rechazo**, también mitigado, como exigen las normas de la cortesía, por la fórmula de agradecimiento y la justificación del rechazo, *no bebo*.

Veamos ahora el trasfondo irónico que tiene esta viñeta. Si tenemos en cuenta, como hemos mencionado antes, que el **locutor** responsable de este mensaje se dirige al **destinatario**-lector para manifestarle su punto de vista respecto a algo, analicemos de qué puede tratarse. La viñeta ha creado una situación de ambigüedad que no se limita al marco deportivo en que se produce el diálogo. El enunciado emitido por el jinete tiene resonancias polifónicas, que remiten a otros contextos más allá de los deportivos.

En la sociedad actual, más en concreto, en los últimos años, se ha extendido el argumento del “esfuerzo” y la “obediencia” como forma de lograr el éxito (la *copa* del significado 1). Este discurso, que se ha aceptado como un valor indiscutible (pensemos, por ejemplo, en la importancia que se concede a estos conceptos en las últimas leyes educativas), es sometido a crítica por el humorista mediante el juego irónico provocado por el choque entre el tipo de respuesta que el lector espera y la que ofrece el personaje-caballo. De ese choque surge el humor corrosivo que esconde esta viñeta y que responde a la intención de juzgar negativamente, incluso destruir la validez de esta norma de vida tan bien considerada socialmente.

## TEXTO 6. Texto literario

No digáis que agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira.  
Podrá no haber poetas, pero siempre  
¡habrá poesía!

(G.A. Bécquer, *Rima IV*)

## COMENTARIO AL TEXTO 6.

Hemos podido comprobar cómo la dimensión argumentativa permite trabajar textos de muy diferente naturaleza. Pero podría pensarse: ¿es posible aplicarla igualmente al texto literario? Emilio Alarcos siempre defendió que el análisis lingüístico del texto es imprescindible para la comprensión de cualquier obra, incluyendo la literaria. Su método formalista, expuesto en muchos de sus magníficos comentarios, partía de esta premisa fundamental:

*“Sigo pensando que toda obra literaria es un objeto artístico fabricado con una materia que es la lengua y que, por ello, es el punto de vista lingüístico el más apropiado para acceder a su esencia.”* (“Notas a *La Regenta*”, 1984).

El que nos proponemos analizar desde esta dimensión es la primera estrofa de una conocida rima de Bécquer, que se diferencia de las estrofas que aparecen a continuación por su extensión más breve (solo 4 versos) y por presentar una organización sintáctica diferente, como se conoce sobradamente.

Lo que nos interesa observar aquí es la función que desempeña esta estrofa en el conjunto de la rima, cómo condiciona la organización del conjunto del poema. En primer lugar, comienza con una forma verbal característica del imperativo negativo *No digáis* que identifica a los interlocutores a quienes se dirige el Yo poético; es decir, crea un **marco** o **situación comunicativa** de diálogo entre un Yo y sus interlocutores VOSOTROS. La forma verbal va seguida de una subordinada con QUE mediante la cual se cita la opinión de esos interlocutores sobre la situación de la poesía en aquel momento: ha agotado sus temas, ya no tiene nada que decir. Según la *Teoría de los marcos* de Lakoff, cuando negamos un marco, los estamos evocando, reconstruyendo. De esta manera, esta pequeña estrofa ha recreado un contexto de discusión en que se oponen dos puntos de vista. Al decir el poeta *No digáis*, mediante esta negación está creando un contexto polémico en el que cita las palabras de sus

contrincantes: “algunos han dicho que...”, para refutarlas, como hace en los versos 3º y 4º; tras la pequeña concesión expresada por la perífrasis de posibilidad y el futuro de conjetura *podrá no haber poetas*, se afirma con rotundidad, como señala el segmento precedido por *pero*, que adquiere así mayor fuerza argumentativa: *siempre ¡habrá poesía!* La exclamación indica la emoción, la intensidad que el poeta añade a la afirmación que se opone a la tesis ajena.

Esta tesis opuesta se refuerza en las estrofas siguientes (las encabezadas por las estructuras paralelísticas con *mientras*), en las que se detallan los diferentes ámbitos en que la poesía podrá encontrar temas que cantar. En otras palabras, la rima tiene una estructura argumentativa, en la que se evoca inicialmente una opinión ajena, citándola, para luego rechazarla, apoyándose en argumentos que se explican poéticamente en las cuatro estrofas siguientes.

Esta dimensión argumentativa no elimina sino que complementa el análisis estilístico que se ha venido haciendo hasta ahora. Al fin y al cabo, el texto literario está hecho con la misma materia lingüística que los mensajes con que nos relacionamos. Por otro lado, también la **función poética** trasciende el ámbito de lo que normalmente se entiende por *poesía* o *literatura*. Puede aparecer en cualquier mensaje, oral o escrito, que tenga como objetivo llamar la atención o destacar algún elemento concreto del mismo. Para conseguirlo se recurre a cualquier procedimiento (fónico, construcción sintáctica, morfológica o léxica) que resulte original, sorprendente, diferente de lo esperado. Estamos entonces ante un *recurso poético* sin duda alguna que en muchas ocasiones aprovecha la publicidad. La interpretación del lenguaje figurado (pensemos en la metáfora o la ironía) exige un esfuerzo inferencial en el receptor, pero, por otro lado, le proporciona beneficios cognoscitivos que aumentan su capacidad intelectual.

Un análisis de este tipo podría aplicarse también a otros fragmentos de las obras literarias con la que trabajamos habitualmente: novelas, cuentos, obras

de teatro. Este último género, dado su carácter dialógico, ofrece, además, muchas más posibilidades de reflexión sobre las cuestiones que hemos pretendido sugerir aquí: cómo usamos el idioma, cómo la dimensión argumentativa está presente en todos los ámbitos de nuestra vida y cómo se puede conseguir que nuestros mensajes sean más eficaces y adecuados a la situación comunicativa en que nos encontremos.

Incorporar a la clase de Lengua estos procedimientos para el análisis de textos puede resultar muy rentable ya que pueden aplicarse tanto a textos de “lengua” como los “literarios”, si mantenemos la tradicional división. Al fin y al cabo, el objetivo es persuadir a los alumnos de la necesidad de mejorar su competencia lingüística, en el sentido de, a través del conocimiento de su lengua materna, comprender los variados mensajes que reciben, y desarrollar las habilidades suficientes para elaborar aquellos que les permitan comunicarse con éxito en el futuro.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- ALARCOS LLORACH, EMILIO: “Notas a la Regenta”, en *Ensayos y estudios literarios*, Júcar, Madrid-Gijón 1976.
- *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de Fr. Luis de León*, Cátedra, Madrid, 2006.
- *Eternidad en vilo. Estudios sobre poesía española contemporánea*, Cátedra, Madrid, 2009.
- ALBELDA MARCO, Marta y BARROS GARCÍA, M<sup>a</sup> Jesús: *La cortesía en la comunicación*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española 117, Madrid, 2013.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Noemí: *Conectores discursivos en textos argumentativos breves*, Arco/Libros, Madrid, 2007.
- ESCRIBANO, Asunción: *Las voces del texto como recurso persuasivo*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española 106, Madrid 2009.

- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina: *Diccionario de conectores y operadores del español*, Arco/Libros, Español/LE. Materiales complementarios, Madrid, 2009.
  - FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina y ALCAIDE LARA, Esperanza R.: *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española 95, Madrid, 2007.
- *Mecanismos lingüísticos de la persuasión*, Arco/Libros, Bibliotheca Philologica, Madrid, 2002.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina y BRENES PEÑA, Ester: *Comentarios de textos corteses y descorteses*, Arco/Libros, Comentario de Textos nº 25, Madrid, 2013.
  - GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador: “Sobre la argumentación” en *De pragmática y semántica*, Arco/Libros, Madrid, 2002.
- “Presentación de la Pragmática”, Lección inaugural del curso académico 1996-97, Universidad de León, 1996. (Incluido también en el libro anterior)
- “Estructuras ecuandicionales”, en *La oración y sus funciones*, Arco/Libros, Madrid, 1997.
- *Comentario pragmático de textos polifónicos*, Arco/Libros, Colecc. Comentario de textos nº 2, Madrid, 1997.
- *Comentario pragmático de textos publicitarios*, Arco/Libros, Colecc. Comentario de textos nº 1, Madrid, 1997.
- *Comentario pragmático de textos de desecho*, Arco/Libros, Colecc. Comentario de textos nº 10, Madrid, 2000.
- *Comentario pragmático de textos literarios*, Arco/Libros, Colecc. Comentario de textos nº 11, Madrid, 2000.
- HAVERKATE, Henk: *La cortesía verbal*, Gredos, BRH, E. y E. 386, Madrid, 1994.
  - LO CASCIO, Vincenzo: *Gramática de la argumentación*, Alianza Universidad, Madrid, 1991.

- MONTOLÍO, Estrella: “Las construcciones condicionales”, en *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, RAE, vol. 3, pp. 3643-3730.
- REYES, Graciela: *El abecé de la pragmática*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española V, Madrid, 1995.
- *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española O, Madrid, 1994.
- *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, BRH, EyE 340, Madrid, 1984.
- *Cómo escribir bien en español. Manual de redacción*, Arco/Libros, Madrid, 1998.
- SANTIAGO GUERVÓS, Javier de: *Principios de comunicación persuasiva*, Arco/Libros, Cuadernos de Lengua Española 86, Madrid, 2005.

# *LA DECONSTRUCCIÓN DEL AMOR ROMÁNTICO EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA*

M<sup>a</sup> Socorro Suárez Lafuente  
Catedrática de Filología Inglesa. Universidad de Oviedo.

Mi propuesta es que el amor, como se entiende en nuestro entorno, es el principal problema a la hora de que las mujeres ocupen el puesto que les correspondería en la sociedad actual si su mente estuviera libre de actitudes aprendidas que la subordinan, en demasiadas ocasiones, a hombres que las someten, las maltratan y, con una frecuencia que debiera mover a actuar a las autoridades competentes, las asesinan. Para llevar a cabo la deconstrucción contemporánea del amor romántico tenemos que comenzar por deconstruir el término fundamental en esa frase, el amor y su derivación; hemos de entender cómo lo experimentamos, con el verbo “enamorarse” y el conocidísimo “fall in love” de las canciones pops de las últimas décadas. En español lleva tal verbo un reflexivo muy sospechoso: *enamorarse*, que indica que la acción recae de nuevo sobre el sujeto, por lo tanto que **me** enamoro de lo que yo construyo. En inglés, el verbo es más fuerte aún, pues su traducción significa, literalmente “caer en el amor”, es decir, que el proceso es incontrolable, peligroso y coloca al sujeto en un estado de vulnerabilidad. Así que, si la lengua es tan explícita, hemos de preguntarnos por qué no le hacemos el menor caso y seguimos soñando y cayendo. La respuesta es muy simple, porque el discurso dominante nos enseña que el amor romántico es positivo y bueno para nosotrAs (sic) y las mujeres que no se rinden ante él son mujeres incompletas, feas o sosas. Feminizo el proceso y enfatizo el femenino de “nosotras” porque el enamorarse no es una característica cultural necesaria para que los hombres alcancen la cima de sus posibilidades vitales. Esperanza Bosch, en una investigación colectiva de 2007 sobre el amor romántico y la violencia contra las mujeres en

pareja, cita, a su vez otro estudio donde se resume la situación secular a que nos llevó el mito del amor romántico:

Moreno Marimón, Alba González y Marc Ros (2007) observan que las chicas se caracterizan por mostrar una idealización del amor y una entrega incondicional a la relación amorosa, una valoración de la autorrenuncia para satisfacer a la otra persona, un elevado sentimiento de protección y cuidado del otro por encima de la satisfacción de sus propias necesidades e intereses, un concepto del amor que implica sacrificio del yo, identificación con el otro y entrega total a sus deseos, y un deseo de conservar los vínculos de pareja por encima de cualquier otro tipo de consideraciones. En cambio, los chicos muestran una disposición mucho menor a la renuncia total, el sacrificio personal y la entrega y una mayor contención emocional. (15)

Analizada someramente la experiencia del amor, pasamos a indagar en el significado de “romántico”. Según el Diccionario de la Real Academia, una persona romántica es sentimental, generosa y soñadora (énfasis mío). El Diccionario de Oxford define con el término a una persona que no es realista ni práctica, que cree que las cosas son más emocionantes de lo que son; de nuevo, una persona dada al ensueño y la ilusión. Un buen ejemplo de cómo se sustancia esto en literatura lo encontramos en la novela de Jeffrey Eugenides *The Marriage Plot / La trama nupcial* (2011):

Madeleine quería ser como todas las chicas y se convenció de que estaba enamorada de él. El caso requería también emoción, así que Madeleine empezó a decirse que él no era aburrido, es que era educado. Y no es que estudiara poco, es que era intuitivo. Por eso le ayudaba con los trabajos de antropología (bueno, vale, se los escribía) y cuando él sacó sobresaliente Madeleine se convenció de que era un chico inteligente. (36)

La cita resume todas las trampas sociales que nos abocan al “amor romántico”; la primera frase explica lo que decíamos al principio y viene subrayado por la forma reflexiva del verbo “convencerse”. Desde ahí, el proceso de auto-engaño y enamoramiento va *in crescendo* hasta llegar a la

parodia, admitida en las palabras del paréntesis. Esto ya nos lo explicó Francois de la Rochefoucauld hace cuatrocientos años: “La gente no se enamoraría si no hubieran oído hablar del tema”.

Si ponemos juntas estas pocas elucubraciones sobre el amor, apreciamos que el balance es más bien negativo, ya que al enamorarnos perseguimos una idea puramente subjetiva, no indagamos sobre la persona con quien queremos formar pareja. Por tanto, debiéramos dar el paso con una conciencia clara de qué somos y qué queremos, ya que, si no, nos lanzamos sin pensar a un futuro incierto, cuando no directamente peligroso. Sólo tenemos que pensar en el mito de Cupido, materializado en un niño sin raciocinio aún, con los ojos vendados, lanzando sus flechas del amor sin ningún control. Hay citas aparentemente cínicas, pero muy realistas, como la de Anthony Trollope en el siglo XIX: “En el amor romántico no existe la felicidad; excepto al final de las novelas”. Unos años después, el inglés Somerset Maugham ironiza de forma cruel: “El amor es lo que sucede entre un hombre y una mujer que no se conocen (énfasis mío)”. Un escritor mucho más cercano en el tiempo, Alain de Botton, actualizaba esta idea en *The New York Times* del 28 de mayo de 2016 con las palabras siguientes: “Parecemos normales solamente a aquellos que no nos conocen bien” y sobre esta premisa basaba su teoría de que la pareja no funciona porque nos acercamos a ella con un planteamiento equivocado.

Así las cosas, tan obvias a poco que nos paremos a pensar, una se pregunta quién pudo haber inventado la ficción del amor romántico, y, sobre todo, por qué. La respuesta es fácil, el mito del amor fue construido por lo que denominamos sociedad patriarcal o discurso dominante, porque el poder prefiere a las masas que siguen lo que les dictan y no a personas individualizadas que piensan y, por lo tanto, existen y son capaces de cambiar, subvertir y deconstruir. Esta construcción social es lo que llamamos “Género”, que divide a la gente en hombres y mujeres al nacer y les predefine en dicotomías muy claras: al hombre (persona con órganos sexuales masculinos) se

le adjudica el uso de la mente, el orden y la inteligencia, características de lo que entendemos por Cultura, ámbito “natural” de los seres superiores. A la mujer (persona con órganos sexuales femeninos) se le adjudica un cuerpo físico que la lleva al caos emocional, porque el cuerpo femenino está dominado por la Naturaleza, lugar de los seres inferiores, regidos por el instinto y sometidos al pensamiento (patriarcal). Si una persona no encaja bien en una columna u en otra, se considera un problema individual, una perversión de alguien que es una persona rara, asocial, homosexual, etc. Aunque, afortunadamente, hay una frase navegando por internet que deconstruye esa dicotomía: “Si no encajas en este mundo, tienes la oportunidad de crear otro”.

Para asegurarnos de que no nos manipule el discurso dominante necesitamos parar, pensar, entender, reflexionar, decidir, proyectar y actuar y darnos cuenta de nuestro propio poder. “Darnos cuenta” es la traducción de la palabra inglesa “awareness”, un término crítico en sí mismo, que constituye la palabra mágica que nos permite conformar nuestra identidad y nuestra subjetividad. Gracias a ella, a que nos damos cuenta, entramos en el terreno del ser, opuesto al estar; estar es fácil y estamos desde que nacemos, pero no somos hasta que no decidimos, con pleno conocimiento, cómo queremos que sea nuestra vida. Al ser, entramos en el terreno de la subjetividad, la igualdad, la equidad, la ciudadanía, y solamente con este bagaje podemos acercarnos a la vida en pareja con posibilidades de éxito. El filósofo Friedrich Hegel escribió en un fragmento sobre el amor, posiblemente en 1797, que “La verdadera unión, que podemos llamar amor, existe solamente entre seres que son semejantes en poder, de tal manera que se reconocen recíprocamente a todos los efectos como personas” (304).

Y así, llegamos a otra palabra mágica: el empoderamiento, que se da cuando nos convertimos en sujeto de nuestros verbos, cuando ya no admitimos como natural el “me trae”, “me lleva”, “quiere que yo”, “me dice que”. Ahora soy Yo la que voy o vengo, la que visto lo que Yo quiero, la que decido lo que

hago, etc. Y, al ser Yo mi propio sujeto, Yo decido a quién quiero tener en mi vida, qué pareja y qué amistades. El “amor” que domina tu vida, el que dirige tus movimientos, controla tu tiempo, tus amigos, tus gustos, lo que llevas puesto, la persona que te llama por teléfono constantemente, te insulta, aunque sea medio en broma, y te quiere someter es un amor tóxico, de una persona tóxica. No es eso lo que queremos. La novelista sueca Asa Larsson nos ofrece un ejemplo esclarecedor en *La senda oscura* (2011):

Voy a dejar de pensar en él -se ordena a sí misma. Me atonta. La cabeza entera ocupada por un hombre, sus manos, su boca y todo lo demás. Pueden pasar meses sin que una tenga un pensamiento sensato. El amor romántico es como estar poseída por un demonio. La voluntad se derrite como la mantequilla, el cerebro se llena de agujeros y parece que no se puede evitar. (8. Énfasis mío)

A causa de las dicotomías construidas en el Género los hombres tendieron a creer que eran superiores a las mujeres y que éstas, por tanto, dependían de ellos, les pertenecían; de ahí que reaccionen violentamente cuando descubren que no es así. Las mujeres, consecuentemente, aprendieron durante siglos a callar y servir. Ambos casos son perniciosos, para las personas y para la sociedad. Por tanto, es hora de desenmascarar al discurso dominante, subvertirlo, eliminarlo de nuestras vidas y vivir en libertad, en igualdad y sin más cortapisas que las inevitables (accidentes, enfermedades y muerte). Es hora de que seamos, hombres y mujeres, sujetos empoderados.

La literatura nos ayuda en este proceso, pues constituye un campo de trabajo esencial. Ernesto Sábato decía que escribir es una forma de exorcizar los demonios interiores: sacas tus miedos de dentro, los expones a la luz y te liberas. La literatura nos ayuda mostrándonos otras maneras de pensar y de actuar, y lo hace cambiando los cuentos y los mitos que nos conformaron culturalmente, dando voz a personajes históricos que no la tuvieron, bien porque perdieron la guerra, porque eran mujeres, porque eran de otra raza o

porque eran pobres, ofreciéndonos posibilidades que no se nos habían ocurrido o que no habíamos considerado, etc. Cuando hablamos de literatura, no hay límites para las opciones que podemos tomar, pero cuando hablamos de subversión en la vida diaria hemos de tener una guía ética y dejarnos llevar por el sentido común, porque, si no, todo lo dicho hasta ahora no tiene sentido.

El escritor inglés Charles Kingsley nos legó un cuento memorable, *Los bebés acuáticos*, publicado en 1863, en el que las niñeras que cuidan y educan a los bebés se llaman Mrs. Haz-como-quieres-que-te-hagan y Mrs. Te-hacen-como-tu-hiciste; la primera les hace repetir, cada vez que la llaman, la regla dorada de la convivencia y de la ética, la segunda es una advertencia de la responsabilidad que conllevan tus actos. Es decir, que tenemos que ser sujetos de nuestra vida y dejar a las personas que nos rodean que sean sujetos de la suya. Así, podremos elegir con que persona/sujeto queremos convivir. Porque no queremos personas dependientes a nuestro lado, queremos vivir en igualdad con seres pensantes que enriquezcan nuestra vida para que levantarse por las mañanas merezca la pena.

La subversión literaria viene, fundamentalmente, de la mano de las mujeres, porque son éstas, como grupo minorizado, las que sufren las desigualdades estructurales. Las categorías sociales de clase o raza son secundarias respecto a la de Género porque dentro de ellas las mujeres son un subgrupo minorizado: ser mujer pobre o ser de una raza minorizada, o ambas cosas, es estar doblemente o triplemente subordinada. Todas las subversiones literarias construyen mujeres libres no sometidas a la predefinición patriarcal o configuran parte del camino hacia la igualdad y la equidad, ya que las mujeres que piensan son seres independientes, responsables de sí mismas y permiten a sus parejas serlo también. Deconstruyen el amor romántico sin complejos ni rodeos y, con ello, eliminan el abuso y la violencia en su entorno. Una de las muchas frases emblemáticas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) es

que “Una mujer libre es justo lo contrario de una mujer fácil”; por eso el viaje hacia la libertad está resultando tan largo y tan complejo.

En la crítica y la literatura occidental tenemos muchos ejemplos de subversión literaria. En mi artículo “La mujer como tema intertextual en la literatura contemporánea en lengua inglesa”, publicado en 1996, hace ahora veinte años, ya recogía una amplia nómina de obras literarias de subversión. Reseñaba a autoras que subvertían los mitos iniciáticos que tanta influencia tienen y tuvieron en la culturización de las mujeres, como es la subversión de la Eva primordial en el jardín del Edén o la figura de la virgen María. Hubo y hay, así mismo, reescrituras de los cuentos tradicionales, donde los niños aprendían a ser valientes y arriesgados y las niñas a ser calladas y contenidas. Está también la subversión de la literatura canónica, un grupo de obras clásicas elegidas por las fuerzas intelectuales masculinas que, con sus mujeres arquetípicas, refuerzan el poder de la sociedad patriarcal.

En estas dos últimas décadas, la lista de críticas, autoras y subversiones literarias ha crecido exponencialmente. Las mujeres ya tenemos el vocabulario adecuado que nos permite desmontar los mitos y leyendas que nos configuraban y, en algunos casos, contamos hasta con leyes que protegen nuestros derechos. El problema reside en que sólo somos la mitad de la población y una buena parte de la otra mitad se resiste a ampliar sus miras; también es un gran obstáculo demoler una cultura dominante fraguada a lo largo de los siglos y apuntalada con la palabra “divina”, “inteligente” y “funcional”. Esta cultura dominante, de la que participamos ciegamente hasta que somos sujeto, construye a hombres y mujeres como seres separados, enfrentados y enquistados, objetos ideales para una sociedad de consumo, capitalista y enrocada en el poder y el dinero (inútil). Vamos a ver, a modo de ejemplo, de punta de iceberg, la obra contemporánea de varias autoras que exponen situaciones tan corrientes que constituyen llamadas de atención para

que no nos engañemos y no caigamos en la trampa del amor romántico o en la del “buen marido”, que se disculpa y trae flores después de ningunearnos.

Marina Mayoral es la autora española contemporánea que mejor subvierte la situación secular de las mujeres de nuestro país; para hacer tal afirmación me baso en la “normalidad” de sus historias, cuajadas de ironía, que mueven a pensar porque conmueven los cimientos “respetables” de nuestra sociedad. En su novela *Casi perfecto*, publicada en 2007, explica, *mutatis mutandis*, la base de su ficción: “Cuando yo era joven (años 60) las chicas listas se hacían las tontas con los chicos para no espantarlos, porque, en cuanto se daban cuenta de que los superabas intelectualmente, salían haciendo fu como los gatos” (194-95).

La subversión lleva aparejadas, como vimos, muchas reflexiones, incluso confesiones, sobre los problemas y las sinrazones que surgen en la convivencia diaria de los miembros de una familia. El título de la novela alcanza así todo su significado: no hay persona que no sea, por definición, «casi» perfecta o, lo que es lo mismo, desde el punto de vista de quienes lo esperan todo de ti, que sea «imperfecta». Cuando la vida deja al descubierto los primeros desacuerdos, surgen las imperfecciones ajenas, que son un reflejo de las propias, con lo que la convivencia se complica, y si la mujer, que reside, por definición cultural, en la parte social y económicamente débil de la pareja, no tiene una autoestima bien afincada, su mundo se vendrá abajo.

Atenta a esta situación, Marina Mayoral vuelve a darnos, como en todas sus novelas y narraciones breves, el relato de una mujer con capacidad para pensar y elegir, con la convicción de que tiene todo el derecho del mundo a equivocarse e, incluso así, seguir adelante con su vida. Los personajes de Mayoral son siempre humanos, normales, casi perfectos. El personaje principal de esta obra tiene dos defectos físicos notorios: es tuerta y coja, lleva un parche en un ojo y un alza en un zapato, lo que nos hace recordar a una tuerta ilustre, la princesa de Éboli, a quien se hace referencia en la novela, en la que también

se menciona el único ojo del mítico Polifemo. Este único ojo puede indicar que a las mujeres se les priva de la vista cultural suficiente para que no vean más allá de lo que es conveniente, o puede subrayar la autocensura que practican muchas mujeres para no ver lo que les daña. También puede ser una representación simbólica que lleva a cabo Mayoral para que no olvidemos que sus personajes están marcados por los mismos prejuicios, ignorancia y ceguera moral que la sociedad en que se mueven. En todo caso, estamos ante otra mujer en el proceso de desentrañar la tela de araña a que la lanzó su subordinación al mito del amor romántico.

La alusión implícita en el título a la frase comúnmente usada nos sitúa en el escenario de un crimen y, por tanto, de una novela de detectives. Y algo hay de eso en *Casi perfecto*, aunque queda claro que el mayor crimen es el ejercido por la sociedad sobre la individualidad femenina. En todo caso, las novelas “negras” pueden ofrecer interesantísimos ejemplos de subversión del amor romántico. La autora inglesa Ruth Rendell, por citar un ejemplo, nos ofrece un caso arquetípico en *Las llaves de la calle*, publicada en 1996. La trama secundaria de la novela trata del maltrato y posterior acoso de una joven que no cuenta con familia ni amigos, que es extremadamente tímida y no está acostumbrada a imponer su opinión ni a dirigir su vida. Paulatinamente, Mary se da cuenta de que se está convirtiendo en una víctima y este conocimiento le lleva a buscar maneras de reforzar su autoestima; una de ellas es explicarse a sí misma y entender que el vivir en pareja es un contrato en igualdad y no una relación de sometimiento a los gustos de la otra persona en aras de complacerla “por amor”. Mediada la novela, Mary se sorprende a sí misma reaccionando ante una orden más de su ex-novio, incrédula ante el hecho de que hubo un tiempo en que le halagaba aquella conducta arrogante, que le dijeran lo que tenía que hacer y acabara la frase con una pregunta como si no fuera capaz de comprender una simple orden: “Aunque te parezca extraño, Alistair –respondió ella, intentando no alzar la voz-, se cuidar de mí misma” (185-186).

Al tratarse de una novela de detectives, que tiene como atracción configurar un ambiente tenso, amenazado por peligros desconocidos, la relación insana entre Mary y Alistair se prodiga en situaciones tristemente reales. Él disfraza su acoso en interés por el bienestar de ella, puesto que Mary “no sabe lo que quiere”, y ella pone en palabras el problema fundamental del amor romántico:

¿Siempre había sido (Alistair) tan arrogante? Cuando se salía con la suya, no. Por supuesto que entonces no. Y cuando estaban juntos, casi siempre, por no decir siempre, se había salido con la suya. Si nunca le hubiera puesto la mano encima, ahora sería una sumisa casada (188).

Este razonamiento no evita el miedo que Mary siente ante la insistencia de Alistair, que le impone su presencia una y otra vez. Pero le ayuda a seguir considerando las situaciones que la habían llevado al límite de renunciar a su individualidad. Especialmente esclarecedor es el párrafo en que ella medita sobre las relaciones sexuales que ha mantenido en su vida, y que constituyen una metáfora de la vida de muchas mujeres a las que no se les ha brindado la oportunidad de “ser” personas:

[H]abía tenido que enfrentarse a una verdad universal: el hecho de que sus deseos y necesidades específicas no eran aceptadas por los hombres. Aunque no se mostraran violentos o agresivos, resultaban insistentes, exigentes, decididos a marcar las reglas, seguros de lo que estaba bien y lo que no. [...] Todos la habían llamado frígida cuando habían perdido el control. (198)

Hay un tema que se repite en la literatura de subversión, que tiene que ver, precisamente, con el ideal romántico de la perfección de la persona amada y, como comentábamos al principio, con el componente altamente reflexivo de los términos lingüísticos empleados. El tema de la perfección, del ideal de belleza femenina, del arquetipo de la mujer inmaculada, de la musa, es, posiblemente, tan antiguo como la propia literatura. Uno de los primeros pasos

para deconstruir la aparente benevolencia de tal fijación lo tenemos ya en la narración breve del autor estadounidense Nathaniel Hawthorne, “Rapaccini’s Daughter” (1844), donde el supuesto enamorado acaba con la vida de su joven esposa en un intento de suprimir la mancha que, según él, marraba la belleza de la mujer. En la novela de Mayoral vimos que el personaje principal es tuerta y coja, “casi perfecta”, como todo en la obra y en la vida. En la novela de Rendell, Alistair se basa en la pequeña cicatriz que “estropea” el cuerpo de Mary después de donar ella médula contra la opinión de él para pasar del maltrato psicológico al físico: “Me has decepcionado” – respondió él y, sujetándole fuertemente el rostro con unos dedos que se le clavaron en la carne, le pegó un bofetón con la palma de la otra mano, el golpe más fuerte que [ella] había recibido en su vida”. (51)

Este “me decepcionas” lleva implícito un carácter altamente egocéntrico, quiere decir “no estás a la altura de *mis* expectativas de lo que debes ser *tu* y cómo tienes que ser”. No es de extrañar que la frase sea recurrente en la literatura que inscribe la experiencia vital desde la perspectiva de las mujeres. De manera literal y tristemente reiterativa aparece la frase en la novela de Sara Suárez Solís *Blanca y radiante*, que fue Premio Ateneo de Valladolid en 1988. En aquel momento de la historia, sin la posibilidad de divorciarse ni de tener experiencias prematrimoniales, Chelín se ve atrapada en un matrimonio que, nada más volver de la fiesta nupcial, queda desposeído de todo vestigio de romanticismo y, lo que es peor aún, de la ficción del amor. El título de la obra, frase tomada del imaginario común devenida en canción romántica, sigue sonando para adormecer los cerebros entumecidos de las mujeres y nos estalla en las manos cada vez que cogemos la novela.

Gioconda Belli, novelista nicaragüense, en *El intenso calor de la luna* (2014), juega, desde el título, con la naturaleza supuestamente arquetípica de la “mujer” generalizada, simplificada y, por tanto, invisibilizada como persona individual e irrepetible. Las mujeres son adoradas como un bello continente de

hormonas femeninas dirigidas por la luna, quienes, allá por el medio siglo de vida, se diluyen en sofocos y pierden la gracia de la juventud y la admiración masculina. Emma, inmersa en su burbuja de esposa de hombre rico, ha de superar su dependencia de la imagen social moderna y juvenil y enfrentarse a los errores que la llevaron a perder el control de su vida. Su mente "la alada, la infinita, la que nunca envejece" tiene que ganarle el pulso a la definición por el físico, hasta encontrar su yo.

La novela está planteada en positivo y tiene un final esperanzador, abierto a una vida aún posiblemente larga, activa y productiva. En la obra se alude, en términos intertextuales, a que estar en el umbral del siglo XXI nos permite aspirar a finales más felices que el de Emma Bovary (1856) y trocar, de la mano de la propia Betty Friedan, "el malestar que no tiene nombre" (*La mística de la feminidad*, 1963) por una celebrada "edad de la sabiduría y la madurez" (*La fuente de la edad*, 1993). Por eso, al final, Emma, que conoce y cita tales obras, puede demostrar que la vida de la luna "subordinada al sol, misteriosamente autónoma y quieta" esconde otra cara posible, "loca, tierna, falible", porque las personas son "mucho más que una fábrica de humores". Este rito de paso hacia otra relación con el propio cuerpo y la ruptura de la rutina de una vida matrimonial burguesa les abre ventanas, afortunadamente, a otras perspectivas sociales, a otras amistades y a otros mundos circundantes insospechados.

Tenemos tan implantado en nuestra cultura occidental y cristiana, capitalista y bastante desnortada, que necesitamos el amor para sobrevivir y que este sea un amor único, fiel, inmortal y dedicado, que son innumerables las obras literarias que lo tienen, sino como tema principal, siempre como fondo de la trama. Como vimos, de manera superficial, en el siglo XXI hay ya posibilidades reales, si bien escasamente utilizadas, de subvertir el aspecto romántico y reductor del amor, y no debemos cansarnos de llamar la atención de los más jóvenes para que no queden atrapados en sus redes patriarcales.

Se han tratado unas pocas novelas que puedan servir como guía para iniciar una fase de lectura crítica y textual de la literatura. Pero quiero terminar con unas líneas de sendos poemas de Vijaya Singh, poeta india contemporánea, que son todo un retrato de las actitudes que practicamos en nuestra vida cotidiana si no nos paramos a reflexionar:

Un poema es una manifestación pública  
y algunas cosas deben ser excluidas  
no solo del poema sino  
de la memoria misma  
no vaya a ser que surjan  
subrepticamente.  
Los sueños y los deseos  
deben ser editados también  
para adaptarlos.  
(Chakraborty 93. Mi traducción)

Se trata, sin duda, de un poema en clave irónica, donde los términos “manifestación pública” de la primera línea niegan el mensaje del resto de la estrofa. El título mismo, “Poema: editado y des/editado”, indica que se trata de un proceso a seguir, de una deconstrucción personal de una construcción cultural (“pública”) previa. El siguiente poema, también de Singh, nos invita a utilizar “El Tercer Ojo”, aquel que nos provee con una percepción de lo que ocurre que va más allá de lo ordinario. Este tercer ojo equivale a las ideas citadas de empoderamiento identitario y de darnos cuenta de la construcción de Género que quieren que seamos, que no sea precisamente la que más conviene a nuestra individualidad, para poder iniciar el proceso de deconstrucción:

Habiendo entrado en un callejón sin salida

¿qué se debe hacer?

[...]

Incapaz de creer que esto sea a donde  
se dirigía el camino.

Te darías de bofetadas por no ver  
que esto era a donde todo te llevaba.

[...]

Concéntrate en el medio de tu frente  
para despertar al tercer ojo  
que, al abrirse, disolverá todas las inadvertencias para siempre.

(Mi traducción)

## OBRAS CITADAS

- Belli, Gioconda (2014). *El intenso calor de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- Bosch Fiol, Esperanza (2007). *Del mito del amor romántico a la violencia contra las mujeres en la pareja*.  
<http://centreantigona.uab.cat/izquierda/amor%20romantico%20Esperanza%20Bosch.pdf> (consultado 07.01.2016)
- Botton, Alain de (2016). "Why You Will Marry the Wrong Person". *The New York Times*, 28.05.2016.  
[http://www.nytimes.com/2016/05/29/opinion/sunday/why-you-will-marry-the-wrong-person.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/05/29/opinion/sunday/why-you-will-marry-the-wrong-person.html?_r=0) (consultado 28.05.2016)
- Chakraborty, Kaustav (2015). *Deconstructing the Stereotype*. Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- Eugenides, Jeffrey (2011). *La trama nupcial*. Barcelona: Anagrama.
- Friedan, Betty (1963). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.

- Hegel, Friedrich (1797). “Fragment on Love”.  
<http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Hegel-Fragment-on-Love.pdf> (consultado 18.03.2014)
- Larsson, Asa (2011). *La senda oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- Mayoral, Marina (2007). *Casi Perfecto*. Madrid: Alfaguara.
- Rendell, Ruth (1996). *Las llaves de la calle*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Singh, Vijaya (2013). *Poems by Vijaya Singh*.  
<http://beingpoet.blogspot.com.es/2013/07/poems-by-vijaya-singh.html>  
(consultado 21.06.2016)
- Suárez Lafuente, M.S. (1996). “La mujer como tema intertextual en la literatura contemporánea en lengua inglesa”. *Scriptura*, nº 12, 153-172.  
[www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/download/94769/142672](http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/download/94769/142672) (2006)  
<http://www.destiempos.com/n19/suarez.pdf> (2009)
- Suárez Solís, Sara (1988). *Blanca y radiante*. Oviedo: KRK Editorial.

## **LA ÚLTIMA FRONTERA: CUERPO Y TRASFONDO QUEER EN LA NOVELA *DESEO, PLACER*, DE BEATRIZ GIMENO**

Luis León Prieto  
Universidad de Oviedo

(...) lo que verdaderamente le gusta a la directora de un hombre es el culo, porque el culo es la frontera que marca el territorio propio y el ajeno, la frontera que siempre está ahí por conquistar y traspasada la cual no se sabe lo que viene, porque pocas mujeres han estado dentro. El culo es la frontera de la masculinidad y, después de penetrado, lo es de la masculinidad vencida. (Gimeno, 2009: 172)

Las líneas que encabezan este texto proceden de *Deseo, placer* (2009), la segunda novela publicada de Beatriz Gimeno hasta la fecha. Gimeno es una autora española que, en los últimos tiempos, ha construido una trayectoria de facetas múltiples. Esta se podría resumir, por un lado, en su labor de activista, tal y como señala ella misma en la biografía de su página web<sup>1</sup>, de tipo “social, feminista, por la diversidad sexual y por los derechos de las personas con discapacidad”, que ha desembocado en su puesto actual de diputada en la Asamblea de Madrid por el partido político Podemos; por el otro, continuando con la descripción de la propia Gimeno, el tiempo que no dedica a su labor militante e institucional lo hace a la escritura, de diverso tipo: colaborando de forma periódica con medios de comunicación digitales o a través de la publicación de obras ensayísticas o de ficción, como poemarios, libros de relatos y novelas, entre las cuales se encuentra esta que voy a utilizar para mi estudio.

El objetivo del mismo es analizar el esquema subversivo sobre el que se construye esta obra, así como los elementos con los que se sostiene el punto de partida de la autora, haciendo especial referencia a las representaciones corporales y cómo se aplican planteamientos en consonancia con la Teoría *Queer* y análogas líneas de pensamiento. A través de la reivindicación feminista y del deseo de transgredir las diferentes jerarquías sobre las que se asienta la

sociedad actual, así como las personas que la conforman, con el propio cuerpo como símbolo de las mismas, Gimeno presenta una parodia posmoderna de las relaciones *hombre-mujer* y *jefe-subordinado*, jugando con los roles así como con las propias categorías que acogen estas construcciones dicotómicas. Gimeno también ha abordado de modo teórico esta temática, en un artículo para la revista *Pikara* llamado “Deseo queer (*sic*)” (2013). En este, deja constancia de esa clase de deseo, que va más allá de las prácticas concretas o de la orientación sexual de cada persona, aunque esta no se identifique en sí como *queer* (2013: 26-27). Entre estos deseos “raros” o “no normativos”, que según la autora pueden mezclarse con diversas identidades, orientaciones, roles o prácticas, Gimeno pone como ejemplo a los hombres heterosexuales que buscan mujeres transexuales con genitales masculinos funcionales y por lo general solo las encuentran en el ámbito de la prostitución (2013: 26). La autora cuestiona la creencia de que dichos hombres no sean más que homosexuales que no asumen su condición, puesto que esta clase de deseo *queer* resulta independiente de la orientación sexual, y eso es algo que mantiene en el argumento de su novela.

Además, este tipo de deseo es transgresor de por sí y pretende, consciente o inconscientemente, derribar barreras establecidas. El eje mismo de la trama en esta obra se estructura en torno a uno de los mayores tabúes de la sociedad occidental y judeocristiana, pilar de una masculinidad que, en un contexto moderno, está dando paso al surgimiento de diversas masculinidades, resquebrajándose el tótem falocéntrico que la protagonista tratará de socavar utilizando todos sus medios, incluso aquellos propios de la sociedad capitalista cuyos valores ella pretende subvertir. En conclusión, con mi análisis intentaré demostrar cómo esta novela representa nuevas perspectivas en el ámbito de las manifestaciones afectivas y / o sexuales, de la consideración de los órganos del cuerpo y de las posibles consecuencias que en un futuro cercano estas variantes en deseos y placeres pudieran suponer.

## ¿PARODIA POSMODERNA PROSPECTIVA?

El argumento de esta novela resulta sencillo, no así su profundidad. En una gris ciudad de provincias, la protagonista, cuyo nombre no nos es revelado, una mujer poderosa y directora de una gran empresa, aspira a cumplir su mayor deseo: penetrar analmente a un hombre. No es lesbiana, le interesan los varones pero no para dejarse someter en una posición erótica pasiva, que es lo que se espera de ella. Cuando aparezca en escena un nuevo y atractivo subordinado, Horacio, dedicará todos sus recursos e influencia a comprar literalmente la voluntad de este para satisfacer su búsqueda, en un juego de roles y dominación en el que se desliza la ambigüedad a la hora de saber cuál de las dos figuras está realmente al mando.

Cuando esta novela apareció publicada, faltaban solo dos años para que hiciera lo propio el primer volumen de la saga *Fifty Shades of Grey* (E.L. James, 2012). Esta obra, así como el fenómeno sociocultural que produjo, con sus numerosas imitaciones y la adaptación cinematográfica que a día de hoy continúa llevándose a cabo, pudiera dar la impresión de ser el original que Gimeno pretendiera parodiar, si no fuera porque, en el momento de la aparición de su novela, la onda expansiva de las “cincuenta sombras” aún tardaría algunos años en iniciarse. Así, como en un ejercicio de clarividencia por parte de la autora, *Deseo, placer* cabría ser considerada la parodia posmoderna prospectiva de una obra que ha superado los márgenes de lo literario y que, entre otras razones, ha provocado una amplia polémica por la popularización de una serie de valores y roles establecidos que son, precisamente, los que Gimeno pretende subvertir en su novela. La parodia es una herramienta crucial en la narrativa posmoderna, que la autora parece utilizar con plena conciencia de sus efectos. En su artículo “La política de la parodia postmoderna” (1993), Linda Hutcheon declara, a este respecto, que “la parodia -a menudo llamada cita irónica, pastiche, apropiación, o simplemente intertextualidad- es

considerada comúnmente un fenómeno que se halla en el centro del posmodernismo” (1993: 187). La inversión y subversión de roles que Gimeno lleva a cabo con la pareja protagonista de su novela se correspondería con esta intención paródica.

Si no fuera por la quizá excesiva aliteración de sonidos, podría añadirse al rótulo que encabeza este epígrafe otra etiqueta, de la “post-porno”, que no porno tradicional. La trilogía de E.L. James fue catalogada con el nombre de un nuevo sub-género, el de “porno para mamás”, que ya de por sí refleja una visión patriarcal acerca del tipo de lectora al que deba ir dirigido. El erotismo de estas obras, básicamente la relación dominante entre un ejecutivo millonario y una estudiante en la que cumple sus fantasías sexuales, en realidad responde al tipo de pornografía más normativo, que no altera el estatus quo de una sociedad basada en la preeminencia de la heterosexualidad y la relación asimétrica entre hombres y mujeres. *Deseo, placer*, por su parte, muestra el reverso de esa fórmula *hombre de negocios / joven inexperta* y la deconstrucción de las relaciones sexuales tradicionales es un elemento que se muestra con profusión a lo largo de sus páginas. El trasfondo del relato se acerca más al ámbito de la post-pornografía, en cuanto a que, a diferencia de lo que suele suceder en las representaciones pornográficas más heteronormativas, en la novela el sexo no toma a la mujer como objeto para el disfrute voyeurístico, sino que ella misma se empodera para acceder a un terreno vedado, de cara al cumplimiento de sus propias fantasías. En *Coño Potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos* (2015), Diana J. Torres indica: “Si entendemos la pornografía como una forma subjetiva de representar la sexualidad humana, la postpornografía sería esa misma representación (...) pero desde puntos de vista feministas y no normativos” (2015: 140). Este es el enfoque que Gimeno plantea en su obra.

## *TÓTEM Y TABÚ*

La figura fálica aparece ya en la primera página de la novela, como el tótem central de la sociedad de patriarcado y capitalismo salvaje que representa la protagonista. La metáfora del edificio en cuya cumbre ostenta esta sus dominios la utiliza la propia autora desde las líneas iniciales:

Horacio ha llegado hace apenas unos días a este edificio que es la sede de la empresa y que es mucho más que un edificio, que se alza como un enorme falo erecto sobre las vidas de unas gentes que por depender tanto de él le deben mucho, y lo reconocen por eso como el principal símbolo de poder de la ciudad. (2009: 15)

El signo del poder establecido domina desde las alturas una ciudad sin nombre, a sus habitantes sin nombre e, incluso, la detentadora de ese poder y figura central del relato permanece innominada, dentro de un proceso de deshumanización que hace resaltar el contraste con el objeto de su deseo, único personaje que sí es otorgado con un nombre propio: Horacio, que resulta significativo por sus raíces clásicas. De hecho, el joven es retratado con rasgos efébricos, representa el vitalismo frente a la grisura y mediocridad en que está inmersa la pequeña urbe. En esa anónima “ciudad provinciana” (2009: 16), en que “las leyes del sexo están muy ligadas a las leyes del poder” (2009: 23), este poder plenipotenciario del que dispone la directora parece encontrar un único pero sólido obstáculo: satisfacer el deseo que choca frontalmente con los valores que la mantienen en la cúspide de su edificio: “El deseo nunca da tregua” (2009: 34).

El tótem del falocentrismo se yergue frente al tabú que la protagonista pretende traspasar, que la sociedad le ha impuesto. Según Freud, en la obra que da título a este epígrafe, “el tabú no es una neurosis, sino una construcción social” (2011: 99). Este autor habla de cómo, en las sociedades en que el sistema de tabúes permanece vigente, la transgresión de estos implica el riesgo de su

naturaleza contagiosa. Si un individuo consigue satisfacer su deseo reprimido y no es castigado de inmediato, el efecto de imitación se puede transmitir al resto de miembros de la comunidad. Es por ello que, como afirma Freud en otro fragmento de su obra, “el temor es más fuerte que el deseo” (2011: 49).

Por lo que respecta a la protagonista de esta novela, su posible temor a represalias queda amortiguado al constituirse ella misma en cabeza visible del Poder. Cabría afirmar que se trata de una mujer fálica y, con la ironía que puede desprenderse de la concepción paródica antes citada, aborrece el falo, hasta el punto de dirigirle estas palabras a Horacio: “No me gusta tu polla, ninguna en realidad. No me gusta nada de ellas, ni verlas, ni tocarlas y, mucho menos, sentir las” (2009: 192-193). El personaje, que ha alcanzado su posición a través de un férreo estatus jerárquico, se dispone a trastocar el orden de otra jerarquía, la de los órganos del cuerpo humano, entre los cuales el falo es el rey. En realidad, el falo no tiene estatus de órgano, tal y como señala Elisabetta Leslie Leonelli en *Las raíces de la virilidad. Guía al misterio masculino* (1986). El verdadero órgano sería el pene pero, en su versión erecta, “se convierte en un signo triunfal. El falo es el dios, el cetro del rey, el obelisco que apunta hacia el cielo para afirmar su superioridad sobre la naturaleza que aflige a la mujer; es más, la propia naturaleza es femenina” (1986: 19).

Podemos observar cómo la autora alude a la idea ya expresada de la figura fálica, sea el edificio de la novela, un obelisco o similar enseña triunfal. En todo caso, en la novela el tótem fálico es derribado de su trono y su lugar lo ocupa una de las partes consideradas más abyectas dentro de esa imaginaria escala de valores corporales. Porque la obsesión de la directora no se limita al exterior, las nalgas, cuya exuberancia sí podría merecer una admiración estética, sino que desciende hasta el ano en sí, símbolo de lo oscuro, lo fecal y, en el sentido en que ella lo busca, de lo prohibido. Los musculares glúteos, específicos del género humano tal y como remarca Desmond Morris en *The Naked Man* (2009), podrían ser considerados como una parte noble y

característica de nuestra anatomía si no fuese por la cercanía del ano, que les otorga una pátina de ridiculez, como señala el autor (2009: 224). El ridículo y el asco se entrecruzan al considerar este área, que contiene un especial tabú cuando se trata, además, de un ano masculino, tal y como se expuso en las líneas que encabezan este artículo. Si, en el caso femenino, la penetración anal no deja de ser una fantasía sexual que se repite en términos masivos dentro del ámbito de la pornografía, el ano del hombre, del verdadero varón que merezca este nombre, según la valoración general, debe permanecer impenetrable. Esta sentencia, no obstante, se encuentra con la difícil adscripción del ano a un género concreto.

Esto es lo que postulan Javier Sáez y Sejo Carrascosa en su obra *Por el culo. Políticas anales* (2011), donde es presentado como órgano sin sexo, sin género, que escapa a la retórica de la diferencia sexual (2011: 172). Paul B. Preciado, en *Terror anal* (2009), propone iniciar en el ano un proceso de “desgenitalización de la sexualidad reducida a penetración pene-vagina” (2009:171). Frente a este centralismo de la práctica heterosexual, Preciado presenta el cuerpo *queer* “(ni masculino ni femenino, ni infantil ni adulto, ni humano ni animal)” (2009:168), como aquel que escapa del proceso de normalización pedagógica y se constituye en un espacio de empoderamiento y acción revolucionaria. Si, continuando con la obra de Freud, el totemismo es un sistema que en algunos pueblos reemplaza a la religión (2011:134), entonces la directora ha escogido elevar a lo divino una parte estigmatizada por innoble.

## LOS NOMBRES DE LA ROSA

Valga el título de este epígrafe para recordar las palabras de Umberto Eco en su “Apostilla a *El nombre de la rosa*” (1984), dentro de un apartado con el título de “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno”: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse-

su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (1984: 28-29). ¿De qué manera podría la autora convertir esa zona del cuerpo, cargada de connotaciones negativas y representante de deyecciones y fluidos que se mantienen como tabú, en el icono del deseo que consume a la protagonista? Pues, en un texto poco proclive a las licencias líricas, parece llevar a cabo esa metamorfosis a través del recurso poético y, además, apelando consciente o inconscientemente a la tradición literaria española, en la línea irónica en la que Eco proponía visitar el pasado al comienzo de este párrafo. No en una, sino en dos ocasiones se refiere Gimeno al ano, abierto y desprotegido, de Horacio, utilizando una metáfora floral: “ se deja caer hacia delante y abre las piernas, dejando ante la vista de la directora la hermosa rosa abierta” (2009: 177); y, en las últimas páginas de la novela, cuando la protagonista va a consumir finalmente su acto de transgresión, “ella acerca su dedo a esa flor rosada que se le ofrece” (2009: 237).

Esta imagen del hombre joven, desnudo y robusto, simbólicamente castrado pues su falo no provoca deseo y está dispuesto a ser penetrado por otro falo, artificial, provoca un nuevo ahondamiento en la ironía y el carácter *queer* con los que Gimeno juega en su relato. Horacio, si bien mucho más experimentado (“Este culo tiene costumbre, aquí cabe lo que tú quieras meter”, llega a decir, 2009: 177), es el remedo de aquellas doncellas que en la tradición literaria, no solo española, se mostraban frágiles y deseosas de proteger su “flor”, utilizando de nuevo el símil para hablar de su virginidad o, con una semejanza más apurada, de sus órganos genitales. La flor, la rosa, es una metáfora polivalente que, a lo largo de los siglos, ha sido empleada por los poetas para glosar la parte más escondida y quebradiza de las musas o figuras femeninas que aparecían en sus composiciones. De forma premeditada o no, Gimeno hace equivalentes el ano y el clítoris a través de la rosa, ese mismo signo que Garcilaso de la Vega utilizó en su célebre poema *En tanto que de rosa y azucena*, protagonista de tópicos literarios como el *carpe diem* o el *collige, virgo*,

*rosas*. Garcilaso, en su conocido soneto, se refiere al “dulce fruto” de la primavera que hay que aprovechar, antes de que los rigores de la edad marchiten “la rosa” (1994: 23), lo que constituye la esencia del citado *carpe diem*. De forma subrepticia, se puede rastrear una alusión a esa virginidad femenina renacentista, y la frágil flor que la representaba, que deviene en esta actualización posmoderna en la misma figura como signo de la virginidad anal masculina y el verdadero “terror anal” del que hablaba Preciado, ese que sienten la mayoría de los hombres a perderla, si bien no es el caso de Horacio.

### LA ENVIDIA DEL STRAP-ON

El cumplimiento de la premisa sobre la que se cimienta el argumento de esta novela, que es la posibilidad de penetrar la ya citada “rosa”, llega con la aparición de una especie de “órgano sin cuerpo”, como aquellos de los que habla Rosi Braidotti en el primer capítulo de *Sujetos nómades* (2000): el *strap-on*. La traducción más aproximada sería la que proporciona la propia autora, como “el arnés del que cuelga el *dildo*” (2009: 235). Una especie de falo sustituto, si bien, siguiendo a Preciado y su *Manifiesto Contra-Sexual* (2002), cabría preguntarse cuál es, en realidad, el auténtico. En esta obra, Preciado propone toda una serie de prácticas no normativas a este respecto, como las que conllevan sexualizar todo el cuerpo, convirtiéndolo en falo y terminando con la tiranía genital en el monopolio del placer. El arnés que la directora se coloca, ciertamente, se proyecta como una extensión de su personalidad deseante, un dispositivo cyborg que funde carne y plástico con el objeto de apagar su deseo y extender su dominio sobre Horacio.

Su figura parece responder a las célebres teorías psicoanalíticas de Freud acerca de la “envidia del pene”, que tanto fueron criticadas por el movimiento feminista, por ejemplo por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2000). La suposición freudiana de la mujer como un varón mutilado, con la niña deseosa

de tener pene, es criticada por esta autora en su tratado. Este miembro del cuerpo, como se vio con anterioridad, no equivale al falo y, según Beauvoir, en su fragilidad difícilmente podría provocar envidia, si acaso indiferencia e incluso repulsión (2000: 104-105). La mecánica del aparato con el que la directora suple esa carencia anatómica para conseguir su objetivo no se basa en un mero sustituto, biológico y frágil, sino en una máquina que se apropia del concepto de falo y le permite revestirse del poder que, según Freud, resultaría objeto de envidia.

El poder, no obstante, es un concepto que, como otros a lo largo de la novela, se muestra relativo. Y no es ajeno a la culpa. El sustrato judeocristiano de la directora florecerá cuando, de la misma manera que suele suceder con otros placeres prohibidos, comience a sentir remordimientos mientras aún está disfrutando del suyo propio. Anticipa el castigo, la revancha de un modo u otro, “porque se ha atrevido a gozar de una manera que no se debe” (2009: 239). Por ello, la reversión de roles se produce al final, con un simple gesto: una leve caricia de Horacio que le recuerda a la protagonista en manos de quién está el poder, el único que importa (2009: 241). Tras todo el dinero, tiempo y poder empleados en adquirir su meta, la protagonista comprueba cómo el deseo que siente, lejos de extinguirse, la deja a merced de su supuesto subordinado, frente al que ya no se siente fuerte: “Te daré mi empresa, venderé mis acciones, todas, te las daré. Te daré todo lo que tengo, pero no te vayas” (2009: 242). Su indefensión constituye el último movimiento sarcástico en la historia de una mujer cuyo deseo es el obtener, especialmente, aquello que no puede comprar.

## CONCLUSIONES

Si hay algo que pueda deducirse de la lectura de esta novela, así como analizando la trayectoria creativa de Gimeno desde la iniciática o *bildungsroman* *Su cuerpo era su gozo* (2005) hasta la colección de relatos eróticos *Sex* (2008), es

cómo su escritura refleja una expansión en el ámbito de la sexualidad femenina, de la que la autora quiere dejar constancia. Más allá del ya citado fenómeno del “porno para mamás” y la mercadotecnia asociada al mismo, la obra de Gimeno, en concordancia con su activismo como feminista, expone la libertad sexual como parte esencial del ser humano, a menudo en oposición al encorsetamiento y la represión de la sociedad circundante. Si en su narrativa predomina la figura de las relaciones afectivo /sexuales entre mujeres, en *Deseo, placer* otorga protagonismo a una mujer fuertemente atraída por un hombre, pero no en la manera en la que sería previsible.

La libertad de prácticas, según este deseo *queer* que mueve a la protagonista, implica asimismo una libertad y descentralización de los órganos corporales, tal y como tradicionalmente han sido concebidos. Recuperando para el placer zonas que antes se habían constituido en tabúes, la novela no solo plantea alternativas al falocentrismo, sino que, además, ofrece fórmulas para una nueva masculinidad que se enfrente a esos mismos tabúes que han coartado su expresión física, así como su horizonte erótico. En ese sentido, no parece haber duda de que Gimeno considera el trasfondo feminista y *queer* de su obra como beneficioso también para sus posibles lectores varones.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

### 1. Primarias

Gimeno, Beatriz. 2009. *Deseo, placer*. Santiago de Compostela. InÉditor.

### 2. Secundarias

Beauvoir, Simone de. 2002. [1949]. *El segundo sexo. Volumen II. La experiencia vivida* (Trad. Alicia Martorell). Madrid. Cátedra.

Braidotti, Rosi. 2000. [1994]. *Sujetos nómades* (Trad. Alcira Bixio). Buenos Aires. Paidós.

- De la Vega, Garcilaso. 1994. *Poesía castellana completa*. Madrid. PML Ediciones.
- Eco, Umberto. 1984. "Apostilla a *El nombre de la rosa*" (Trad. Rosa Premat), en *Anàlisi*. 5-32.
- Freud, Sigmund. 1967. [1912]. *Tótem y tabú* (Trad. Luis López-Ballesteros de Torres). Madrid. Alianza Editorial.
- Gimeno, Beatriz. 2013. "Deseo queer", en *Pikara Magazine*. Año 2. Bilbao. 26-27.
- . 2008. *Sex*. Madrid. Editorial EGALES.
- . 2005. *Su cuerpo era su gozo*. Madrid. Foca.
- Hutcheon, Linda. 1993. [1991]. "La política de la parodia posmoderna" (Trad. Desiderio Navarro), en *Criterios*. La Habana. 187-203.
- James, E. L. 2012. *Fifty Shades of Grey*. London. Arrow Books.
- Leonelli, Elisabetta Leslie. 1986. *Las raíces de la virilidad* (Trad. Gloria Rossi). Barcelona. Editorial Noguer.
- Morris, Desmond. 2009. *The Naked Man*. London. Vintage.
- Preciado, Paul B. 2009. *Terror anal*. Barcelona. Melusina.
- . 2002. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid. Opera Prima.
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. 2011. *Por el culo. Políticas anales*. Madrid. Editorial EGALES.
- Torres, Diana J. 2015. *Coño Potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. Tafalla. Editorial Txalaparta.

### 3. Páginas web

<https://beatrizgimeno.es/>

## GEORGINA HERRERA, DUEÑA DE LAS PALABRAS

Aída E. Falcón Montes  
Universidad de Oviedo

### Resumen:

Esta comunicación examina la vida y obra de la poeta cubana Georgina Herrera (Jovellanos, Matanzas, 1936). Nacida en el seno de una familia humilde, comienza a publicar desde su adolescencia en periódicos y revistas de La Habana, donde se traslada con su familia desde en un intento por mejorar su situación económica.

En toda su obra aparece una enorme vinculación con la temática feminista, destacando especialmente la atención a la mujer negra, sobre cuyos orígenes investiga actualmente. Otros grandes temas en torno a los que gira su producción son: África, la maternidad, la familia y las relaciones madre-hija, desde una perspectiva feminista y vinculada a los discursos identitarios nacionales y de género. El propósito es poner de manifiesto los ejes de la poética de la autorrepresentación de la autora en el contexto socio-histórico y literario cubano contemporáneo.

Enmarcada bajo ese eje de investigación, decididamente preocupado por la literatura marginal en el que se ampara este Simposio, se seleccionan una serie de poemas de las distintas obras de la autora:

### CEDRO MÍO

Junto al costado izquierdo de la casa  
 crece mi niño vegetal; ya tiene  
 tres y media de veces mi tamaño y toda  
 esta casa interior que nadie toca  
 y le traspaso en cada abrazo oculto.

Como no puede andar, siento sus hojas  
que en los brazos del viento me acompañan  
por donde quiera que en silencio ando.  
Siempre recuerdo aquella tierra herida  
por un afán de algo entre mis manos  
para dormir entre ella y la semilla.  
Y luego  
el verde despertar alborozado  
sobre la tierra casi inadvertida,  
y la raíz que se multiplicaba  
y el modo de treparse por el aire  
ganando altura, como un siervo verde  
al que sus mismas raíces persiguieran.  
Entonces  
sonríó complacida; él está hecho  
a la medida de mi pensamiento.

(poema de su primer libro *GH*, publicado en 1962)

### **LA POBREZA ANCESTRAL**

Pobrecitos que éramos en casa.  
Tanto  
que nunca hubo para los retratos;  
los rostros y sucesos familiares  
se perpetuaron en conversaciones.

(del poemario *Grande es el tiempo*, 1989)

### **SUPE CUANDO FUI FELIZ**

Yo supe  
cuando fui feliz;  
así que ahora  
no me estrangulan diferentes soledades.  
Yo fui una vez una muchacha hermosa  
que anduvo con sus hijos:

una en los brazos, de la mano  
el otro.  
A veces los dejaba para verte,  
para que fueras dueño de mi cuerpo.  
Entonces, una mano mía  
entre las tuyas se cerraba  
y, no sé cómo, pero  
ya habías puesto en ella  
la llave del Universo.  
Para decir qué era  
busco y no encuentro las palabras.  
Sé que sobre mi cabeza  
se desplomaba la Osa Mayor,  
la más pequeña, la mediana, todas.  
Era mi felicidad.  
Luego  
regresaba a mis hijos  
y todo era mucho más que la felicidad.  
Esos momentos,  
los fui guardando. Ahora,  
al cabo de tanto tiempo, tanta ausencia  
y tanto no sé ni cuántas cosas,  
en las noches  
lo toco todo en la memoria  
como si estuviera bajo la almohada.

(del poemario *Gatos y liebres o libro de las conciliaciones*, 2009)

*LECTURAS VALIENTES: LA EDUCACIÓN AFECTIVA Y LA DIVERSIDAD EN  
EL AULA DE LENGUA Y LITERATURA.*

Mar Frieria Moreno

IES José Hierro, San Vicente de la Barquera

Sin duda uno de los aspectos de nuestras programaciones didácticas que más tiempo nos ocupa, incluidas a veces discusiones y situaciones tirantes entre los componentes de algunos departamentos, es la selección de lecturas que trabajaremos con nuestro alumnado. No es tarea fácil escoger, la oferta es muy amplia, y frecuentemente se convierte en un ejercicio de malabares, en el que, a modo de platos chinos, intentamos hacer girar criterios curriculares, atractivo, cánones más o menos aceptados, novedad... A medida que la lista se va conformando aparece un nuevo reto, cómo vamos a trabajar esa lectura, qué vamos a pedir a nuestro alumnado lector a la hora de evaluar su esfuerzo.

Si atendemos a lo que la ley de educación actualmente en vigor nos exige, el campo de acción es bastante amplio. Un contenido como: "Interpretación crítica de fragmentos u obras completas significativas del siglo XX hasta nuestros días" que aparece en el bloque correspondiente a Educación literaria del cuarto curso de Educación Secundaria es lo suficientemente abierto como para permitirnos un buen margen de libertad a la hora de proponer. De igual forma, la vinculación de una lectura denominada "obligatoria" a una prueba tipo cuestionario no es un dogma, hay muchas formas de trabajar una lectura, desde el mismo momento en que se presenta a la clase.

Afirmamos que la elección no es fácil, puesto que entre esos platos chinos de los que antes hablábamos hay uno fundamental, la visión del mundo que una lectura ofrece. Así llegamos a un punto muy delicado de nuestro trabajo, la enorme responsabilidad que supone formar personas, muy por encima de

transmitir conocimientos. Educar de forma íntegra, educar en valores que incluyen aspectos tan importantes como la educación cívica, la ecología o la paz. Entre estos valores destacaremos en esta propuesta la educación afectivo sexual y la educación para la igualdad.

Cada día observamos entre nuestro alumnado una tendencia hacia el maltrato, a veces sutil, otras de extrema dureza, llegando al acoso. Continuas muestras de falta de respeto, comentarios hirientes, bromas de mal gusto, en una búsqueda de autoafirmación que es capaz de superar casi todo y pone en serio peligro la convivencia en armonía. Adolescentes llenos de interrogantes, que se están formando como adultos independientes en una sociedad democrática, pero que a menudo no encuentran respuestas. Necesitan hablar y hablar de todo, sin miedo y con libertad, conocer otros puntos de vista para valorar la diferencia y llegar al respeto.

Nuestras aulas no son burbujas aisladas del mundo, estamos inmersos en la realidad que nos ha tocado vivir, tiempos a veces muy duros a pesar de tener al alcance casi todo, posibilidades que nuestros abuelos no habrían podido soñar. Tenemos una ley de matrimonio homosexual, personas famosas de muchos campos declaran su opción sexual públicamente, pero el paso por el instituto aún es difícil para nuestro alumnado LGTB. Nuestros móviles inteligentes nos permiten relacionarnos con nuestras amistades y tener todo el conocimiento en nuestro bolsillo, pero las redes sociales pueden ser un instrumento de control en una relación tóxica o una forma de acoso que no cesa al salir del centro. Mujeres ocupan cargos en los gobiernos, hacen avanzar las ciencias y crean obras de arte, pero cada día muchas chocan con el techo de cristal que las mantiene sometidas, hacen renuncias por el hecho de ser mujeres e incluso mueren a manos de sus parejas... Nuestro trabajo ha de tener entre sus objetivos ofrecer al alumnado de Educación Secundaria y Bachillerato una formación afectiva y sexual basada en la salud y el placer, en la libertad de elección desde el conocimiento, en el fomento de la autonomía y la autoestima,

en la igualdad de mujeres y hombres, **y en el respeto a las diferentes orientaciones sexuales.**

El sistema educativo acoge a chicos y chicas que ya están socializados en los géneros masculino y femenino a través de la familia y el entorno social. A partir de aquí lo que hace, por acción o por omisión, es reforzar, mantener y reproducir los estereotipos masculino y femenino hasta el punto de llegar a normalizarlos. Apenas se ejerce resistencia, sino más bien al contrario: hay un proceso de adaptación de los chicos y las chicas a aquello que se espera de ellos y de ellas respectivamente. Este hecho perjudica seriamente el desarrollo del alumnado, al limitar a las chicas en unos aspectos y a los chicos en otros. El profesorado colabora inconscientemente en su transmisión a través de las actitudes que mantiene, del lenguaje que emplea, de las expectativas que tiene del alumnado y de la orientación profesional que realiza (Bonaf, 1997).

Como profesorado de Lengua y Literatura, la tarea de integrar esta educación en valores es relativamente fácil; podemos incluir transversalmente cualquier tema que nos interese a través de las lecturas. La literatura refleja costumbres, ambientes, modos de pensar y problemas colectivos. Por tanto, parece obvio que la literatura sea la expresión de una sociedad. Por otra parte, la obra literaria ya concluida, se convierte en producto social, e influye, a su vez, sobre la sociedad de la cual ha surgido, suscitando reacciones en cadena, adhesiones y repulsas, contradicciones y prolongaciones, que muchas veces se expresan por escrito, dando lugar a nuevas obras literarias. Se trata, básicamente, de la interrelación "literatura/sociedad", tanto de la influencia de la sociedad sobre la creación literaria a través de muy diversos condicionamientos (circunstancias históricas, ideas religiosas, filosóficas, políticas y económicas, tendencias estéticas, gustos y modas, presión del público...) como del poder de la literatura sobre la sociedad a partir del proceso de comunicación entre autor y lector y su influencia general. Es decir, no nos hallamos ante un mero reflejo de la realidad, sino ante un elemento activo e

influyente, capaz de cambiar u orientar el destino del individuo. Es importante que los libros ofrezcan, tanto a chicos como a chicas, modelos de identificación que no limiten sus expectativas, en ningún caso, por razones de sexo ni orientación sexual.

Las obras literarias, junto con los valores estéticos que encierran, incluyen sesgos sexistas cuya incidencia negativa en la formación del alumnado es necesario evitar. Es tarea del profesorado hacer visible toda discriminación agazapada en los textos y combatir los mecanismos que la perpetúan. Se puede decir que la lectura de textos literarios es una experiencia estética, pero también supone siempre aprendizaje de valores. Es, por ejemplo, el caso de la transmisión de estereotipos a través de los cuentos, a menudo resaltada por las versiones modernas llevadas al cine. Así en cuentos como *Cenicienta* o *Blancanieves* las niñas se ven reflejadas como futuras esposas, gracias al final feliz en forma de boda o con la aparición de un príncipe, que ofrece a las niñas un modelo de realización personal estereotipado. Por el contrario, el protagonista principal que juega un papel activo, valiente, fuerte, queda reservado para personajes masculinos. (Moreno, 2000).

A partir de este planteamiento, se articulan estas tres propuestas para el aula. Son muy diferentes entre sí, puesto que distintos planteamientos metodológicos, distintas tareas, pueden llegar a alcanzar objetivos comunes. La primera es una actividad breve, de una sesión incluso, para trabajar el concepto de masculinidad. A partir de las acepciones que el DRAE nos da, propiciaremos un debate que trabaja la argumentación, la publicidad y el uso preciso del léxico. La segunda une cine y literatura a partir del estudio crítico de un éxito editorial leído que presenta un modelo de relación tóxica y cargada de estereotipos, además de su relación con otras obras literarias previas y la tercera es un proyecto a partir de la lectura de una novela actual.

## Propuesta 1: **UN MUNDO DE ~~HOMBRES~~ PERSONAS**

Esta actividad, pensada para alumnado de Bachillerato, pretende provocar una reflexión en el grupo, hacer que se paren a pensar por un momento en todas las respuestas que asumen como propias sin haberlas considerado previamente. Tan solo las han incorporado a sus principios de forma automática. Reflexionar juntos sobre el tema, provocar el debate, serán el punto de partida para intervenciones más concretas. Es, pues, una actividad inicial a partir de la cual puedan desarrollarse otras más profundas. Busca la provocación, incluso la polémica, para lograr la implicación del alumnado y la argumentación en un tema que no es fácil de abordar. Está dirigida a los alumnos, pero es interesante que se lleve a cabo con el grupo completo, de tal manera que las alumnas puedan participar y aportar sus experiencias.

### ➤ **OBJETIVOS**

- a) Trabajar la actitud de los chicos ante la igualdad en la vida cotidiana.
- b) Reflexionar sobre los modelos masculinos.
- c) Reconocer las actitudes sexistas y las igualitarias.
- d) Fomentar el debate entre iguales y el intercambio de opiniones de forma respetuosa.

### ➤ **CONTENIDOS**

1. Características de la masculinidad tradicional y de las nuevas masculinidades.
2. El trato igualitario: compartir el mundo.
3. La responsabilidad personal para trabajar la igualdad.

## ➤ ACTIVIDADES

### Actividad 0: grupo

Escribimos en la pizarra una serie de palabras relacionadas con el tema: *machismo, feminismo, igualdad, maltrato, acoso, masculinidad, fuerza, corresponsabilidad, coeducación...* podrían ser algunas y les preguntamos de qué vamos a hablar todos juntos. También si conocen el significado de todas ellas.

Nos detenemos en “masculinidad”. Les pedimos que la definan. Vamos al DRAE:

**masculinidad.**

1. f. Cualidad de masculino.

Damos un paso más, ¿qué es lo masculino? Entre las acepciones de DRAE, obviamos dos que no aportan nada y nos detenemos en esta:

3. adj. Varonil, enérgico.

Ser enérgico es propio de los varones masculinos, parece ser. ¿Qué le corresponde a lo femenino? Buscamos femenino y en efecto:

6. adj. Débil, endeble.

Seguimos provocando reacciones. ¿Cómo se muestra la fuerza? ¿Es una cuestión de músculos? Si una mujer es fuerte, ¿deja de ser femenina? ¿Y si es anímicamente fuerte?

**Actividad 1:** en parejas o grupos de tres dependiendo del número de participantes.

¿Hemos incorporado a nuestra forma de ver el mundo ideas contrarias a la igualdad, al respeto? Veamos este “pasapalabra”; repartimos a cada pareja/grupo una hoja (modelo 1) y vamos leyendo la definición o pista

correspondiente a cada letra. Escriben solo los chicos. Al acabar hacemos puesta en común y añadimos una palabra igualitaria en la segunda columna. Cada uno nota sus resultados.

### Modelo 1: Alumnado

LETRA	RESPUESTA FRECUENTE	¿POR QUÉ NO...?
A: Mantener firmemente a alguien a tu lado		
C: Estar al tanto de las idas y venidas de tu pareja		
D: El jefe estará contento con una empleada...		
E: Profesión muy propia de mujeres		
F: Sexo oral		
G: Con preservativo evitas...		
H: Macho		
I: Chico y chica duermen juntos sin practicar sexo		
J: Practicar sexo		
L: Para beso de primera		
P: todas las niñas quieren ser...		
S: Quiero una novia con enormes...		

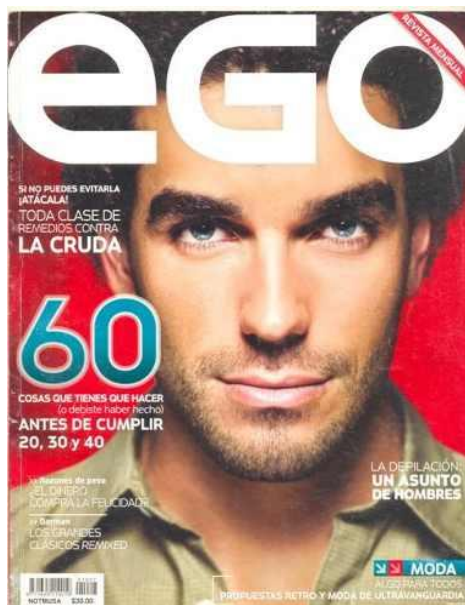
### Modelo 2: Profesorado

LETRA	RESPUESTA FRECUENTE	¿POR QUÉ NO...?
A: Mantener firmemente a alguien a tu lado	ATAR	ABRAZAR
C: Estar al tanto de las idas y venidas de tu pareja	CONTROLAR	ACOMPañAR

D: El jefe estará contento con una empleada...	DÓCIL, DULCE	DILIGENTE
E: Profesión muy propia de mujeres	ENFERMERA, ESTETICISTA	ELECTRICISTA, EBANISTA
F: Sexo oral	FELACIÓN	FRESAS CON NATA
G: Con preservativo evitas...	GOZAR	GONORREA
H: Macho	HOMBRE	HEMBRA
I: Chico y chica duermen juntos sin practicar sexo	IMPOTENCIA	INTIMIDAD
J: Practicar sexo	JODER	JUGAR
L: Para beso de primera	LENGUA	LABIOS
P: todas las niñas quieren ser...	PRINCESAS	PROFESIONALES
S: Quiero una novia con enormes...	SENOS	SENTIMIENTOS

## Actividad 2: Ojo al cambio. Grupo

Un posible cambio en la masculinidad pasa por asimilar actitudes que asociamos a la mujer. Observad las portadas de estas revistas “masculinas”:





Fíjate en las portadas, las secciones y los temas que tratan. ¿Se parecen a las revistas “femeninas”? Debatimos si preocuparse por la dieta, la depilación, la ropa y tu calidad como amante suponen la nueva masculinidad.

### Actividad 3: por fin una pista. Grupo

Lectura de este texto, donde se ofrece una definición de nueva masculinidad que nos ayuda:

Ser hombre igualitario debe conllevar el compromiso de hacer posible ser hombre de otra(s) manera(s) pero, sobre todo, de implicar a los hombres en la mejora de las condiciones de vida de las mujeres de su tiempo y de las nuevas generaciones. Reivindicar hombres autónomos y respetuosos que pueden compartir su vida con una mujer tan libre e importante como ellos. Que no sólo quieren evolucionar para mejorar su calidad de vida, sino que entienden que su *tiempo comprometido* lo está con el trabajo y con la unidad familiar; que su *tiempo compartido* lo construyen desde la igualdad, y que su *tiempo personal* les permite identificar sus formas de ver el mundo, de mejorarlo y de disfrutarlo.

“Los hombres que no tenían miedo a la igualdad”

Miguel Ángel Arconada

Ponemos ejemplos concretos para las siguientes ideas del texto:

- ✓ Hombres autónomos
- ✓ Hombres respetuosos
- ✓ Compartir la vida
- ✓ Mujeres libres
- ✓ Mujeres importantes como ellos
- ✓ Tiempo comprometido con la unidad familiar

Propuesta 2: ***BAJO LA OSCURA SOMBRA DE GREY***

## **INTRODUCCIÓN**

Esta propuesta de trabajo de aula pensada para Bachillerato surge al hilo del éxito de taquilla de la adaptación al cine de la novela *Cincuenta sombras de Grey*. Ya en su día muchas adolescentes leyeron la obra, primer título de una trilogía, y ahora estas mismas, y otras que entonces eran niñas, han ido a verla al cine, movidas por una hábil campaña de marketing.

No se trata aquí de desarrollar solo una crítica literaria y analizar la calidad de la obra, sino de invitar a las adolescentes a reflexionar sobre el tipo de relación que allí se presenta y lo que implica una relación amorosa basada en la humillación, el maltrato, la pérdida de control y anulación de la personalidad de la mujer.

### ➤ **OBJETIVOS**

- a) Desarrollar el espíritu crítico ante una obra literaria o cinematográfica.
- b) Distinguir la difusión comercial y marketing agresivo.
- c) Reflexionar sobre las relaciones de pareja.

- d) Valorar el respeto mutuo y la libertad como bases de una relación sana y gratificante.

## ➤ CONTENIDOS

- a) La literatura erótica y las mujeres protagonistas que presenta.
- b) Los estereotipos en *Cincuenta sombras de Grey*
- c) El maltrato psicológico basada en el control y la sumisión.

## ✚ ACTIVIDADES

### **Actividad 0: Precedentes de Grey: la literatura erótica.**

En esta actividad presentaremos a nuestro alumnado la novela erótica como género literario desarrollado desde la Antigüedad, puesto que es posible que crean que es algo nuevo y moderno.

Las posibilidades son infinitas, desde manuales del arte de amar orientales o de la Grecia clásica a Sade, *El amante de lady Chatterley* o *Enmanuelle*, podemos presentar las obras que conozcamos o las que pensemos que pueden sorprenderles más. Es interesante que sepan que muchas han sido escritas por mujeres y que en muchos casos se basan en una misma línea argumental: la protagonista realiza sus fantasías en un contexto determinado que las hace posibles, cosa que nunca habría pasado en su vida cotidiana, a menudo guiada por un experto en la materia (por ejemplo, *Historia de O*).

Reconocerán fácilmente esta línea en el argumento de *Cincuenta sombras de Grey*. En este momento podemos dedicar unos minutos al tema de la calidad literaria, es interesante que aprecien que algunas novelas eróticas son joyas literarias y otras son literatura basura escrita para ser *bests seller* basados en el escándalo y el morbo alentados por la publicidad.

## **Actividad 1: Perdiendo el control: *Nueve semanas y media* (Elisabeth McNeill)**

Esta novela es particularmente útil para acercarnos al tema del maltrato psicológico y es muy conocida por su adaptación al cine en los años 80.

La acción se desarrolla en Nueva York, a principios de los años 70, y nos describe la turbadora, e inquietante relación que su autora (la obra al parecer es autobiográfica) mantiene durante nueve semanas y media con un hombre al que acaba de conocer. Una relación algo desconcertante.

Todo empieza una tarde de domingo en una feria callejera cuando los protagonistas de la novela se conocen casualmente. A partir de ese mismo instante iniciarán una inusual pero apasionada historia de amor, en la que las relaciones sexuales, basadas en la dominación y la humillación, serán de una gran intensidad. A media que pasan los días esta relación evolucionará de forma vertiginosa arrastrando a la protagonista a un absoluto cambio en su vida hasta hacerla perder casi por completo el control de su cuerpo y de su mente.

Podemos leerles algunos fragmentos, como el principio de la novela:

*La primera vez en que nos acostamos me sujetó las manos por encima de la cabeza. Me gustó. El me gustaba. Era hosco, en una forma que se me antojaba romántica; era gracioso, brillante, tenía una conversación interesante; y me daba placer.*

*También el capítulo en el que el amante regala un reloj a la mujer, con la idea de que cada vez que mire la hora pensará en él inevitablemente. En un tiempo sin whatsapp, es una manera de control continuo muy interesante.*

*Una mujer adulta de éxito se convierte en un juguete y se anula por completo durante el tiempo de la relación. Al final, consciente de su situación, le abandona, pero el coste emocional será alto.*

## **Actividad 2: lo que aporta Grey**

Ya podemos comparar ambas obras. Es el momento de trabajar el estereotipo: la joven inexperta, el hombre poderoso. Analicemos aspectos particularmente peligrosos de la obra:

1. La chica: universitaria, trabajadora... todo eso no le importa a él en absoluto. Tan solo se resalta su inexperiencia. La virginidad de ella, con más de 20 años, se convierte en un estímulo para él y se resalta sobremanera. No es una circunstancia, es un valor.

2. El chico: reúne todos los tópicos. Guapo, buen cuerpo, empresario de éxito, millonario. Un pasado falto de amor le hace incapaz de sentir afecto por las mujeres (en el fondo es una víctima, busca la simpatía del lector hacia él).

3. La relación: basada en la dominación desde el minuto uno. Ella no duda, pese a su inexperiencia, en aceptar todo lo que él propone, que además aparece plasmado en un contrato que ella debe firmar. Control total de su vida y sus amistades y costosos regalos que podrían interpretarse como prostitución. Además, las relaciones sádicas con las que él disfruta. Ella no tiene responsabilidad alguna, porque actúa empujada por él. No tiene opinión ni juicio alguno sobre todo ello.

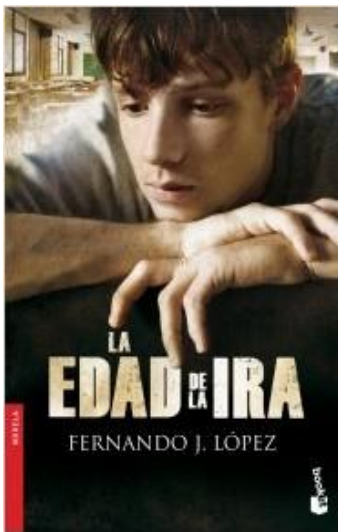
4. El resto del mundo: existe para él, que continúa con sus negocios y su vida. Ella se limita a esperarle, a estar lista para él.

## **Actividad 3: ¿Esto es solo ficción?**

Por último, llegamos a la reflexión final. Nuestras alumnas<sup>1</sup> pueden opinar que nos excedemos, que esto es una película y que como tal la han disfrutado. En efecto, puede ser así, pero encuestas demuestran que muchas mujeres la han encontrado excitante y que desearían vivir una relación así. Podemos cerrar con una actividad de reflexión en grupo que genere una puesta

en común con debate a partir de estas tesis de argumentación: *Los límites de la entrega: ¿hasta dónde se puede renunciar a una misma para hacer feliz a tu pareja? O Todo lo que consienten dos adultos libremente es lícito. ¿Se decide siempre de forma libre y responsable o podemos ser presionadas psicológicamente para aceptar cosas que no nos gustan?*

### Propuesta 3: ¿LA EDAD DE LA IRA?



Esta propuesta está desarrollada a partir de la lectura de la exitosa novela *La edad de la ira*, escrita por Fernando J. López.

Cuando como profesora, como fue mi caso, se encuentra una novela como esta, que no calificaría de juvenil (esto ya supone avanzar una de las cuestiones que sin duda se plantean a la hora de proponer lecturas, qué es literatura juvenil), en la que se tratan temas tan importantes al tiempo que se lleva al lector a lo largo de un argumento lleno de interés, con diferentes puntos de vista y un desenlace sorprendente, vincular la lectura a una prueba escrita al uso es casi imposible. Empobrecedora actividad para algo que es, en definitiva, un "diamante en bruto" para la clase de Lengua. Este enfoque pretende dar unidad al proyecto y facilitar así que sirva como experiencia lectora y como parte de la calificación en la evaluación.

Este sería el planteamiento, la sucesión de tareas desde el momento en que se lanza el proyecto al alumnado:

**Presentar la novela** es el primer paso de la animación lectora (queremos que lean por encima de todo). Inferir a partir del título, de la cubierta, avanzarles algo de lo que van a encontrar, leer algún fragmento. En este caso, sin duda las primeras páginas el trabajo de Lengua del protagonista, son muy

atractivas para los chavales. También presentarles el proyecto, lo que se les va a pedir y cómo se les va a calificar (no olvidemos que están acostumbrados a exámenes de lectura).

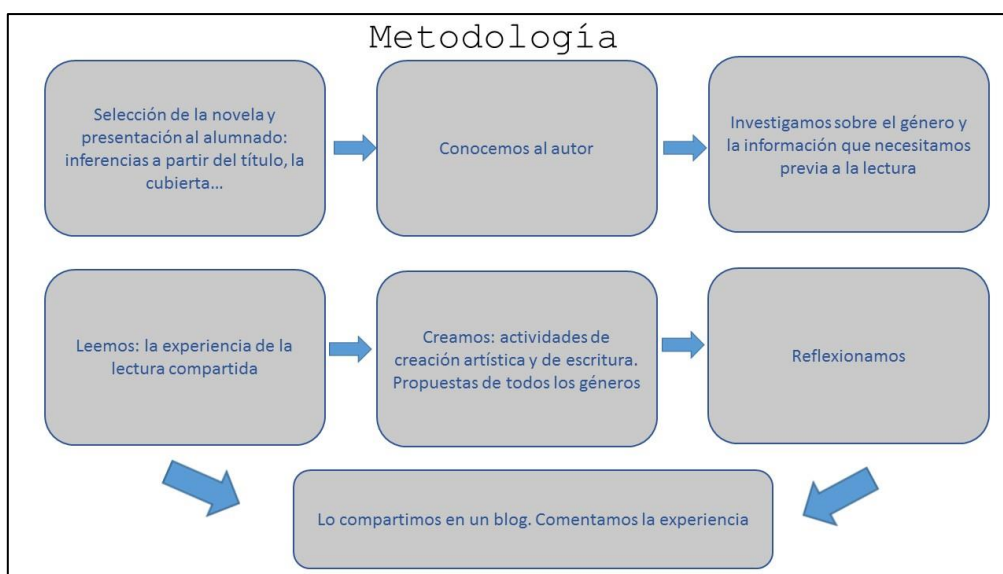
**Hablemos del autor.** A menudo parece que en literatura juvenil el autor no existe. Busquemos información sobre él o ella, perfiles en redes sociales... averigüemos si es posible que nos visite.

**Hora de leer.** Al hilo de la propuesta de Aidan Chambers en *Dime*, la lectura compartida es clave a estas edades. Leamos fragmentos juntos, leamos en voz alta, pautemos calas para comentar nuestras impresiones, relacionemos la novela con otras lecturas, cine, noticias de actualidad.

**Crear es más que escribir.** Cuestiones artísticas son también bienvenidas, desde nuevas portadas a diseños de camisetas para el protagonista. Y recrear el texto, eso siempre.

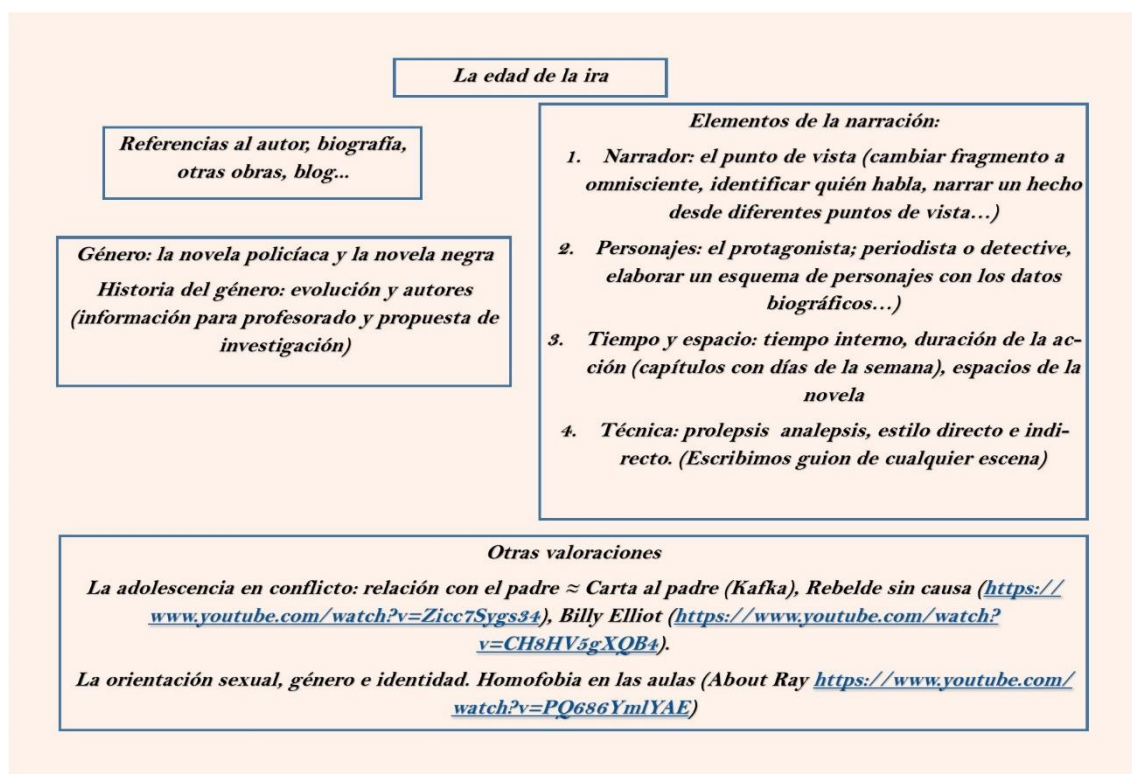
**Educar** es nuestro trabajo. Reflexionemos sobre la lectura fuera de lo filológico. Invitemos a compañeros de Ética o Filosofía, trabajemos aspectos de la vida que les preocupan a ellos y a los personajes a partir de fragmentos.

Y **compartamos** el trabajo. Volcar todo en un blog permite almacenar de forma ordenada toda la trayectoria, acceder al trabajo de todos y comentar nuestras impresiones.



Una vez leída la novela, generamos una lluvia de ideas sobre cuestiones que darían juego en el aula a partir de lo que la novela nos ofrece. Luego las agrupamos para darle coherencia, desechamos algunas, añadimos otras o priorizamos. Cada grupo es diferente y unas se adaptan a un tipo de alumnado y otras a otro. Trabajamos lo que creemos que funcionará mejor y también aquello en lo que confiamos y nos sentimos cómodos proponiendo.

Tienen cabida cuestiones propias de la materia y otras no tanto, al menos a primera vista. Enlaces, cine... todo es viable en un proyecto así. Veamos algunas posibilidades:



*La edad de la ira* es una novela que une una calidad literaria con temas de alto interés, desde la relación con los padres y los hermanos hasta la homofobia; el autor consigue escribir una novela policíaca en el marco de un instituto a partir de un hecho terrible y consigue también que todo sea creíble, de ahí que sea una propuesta interesante desde el punto de vista de lo puramente relacionado con

nuestra materia, pero al mismo tiempo nos dé la posibilidad de llevar al aula temas duros, temas que necesitan ser tratados.

Bien, podemos preguntarnos qué resultado obtenemos cuando ofrecemos a nuestro alumnado otras lecturas y otros enfoques, en definitiva, otros mundos complementarios. Creo que podemos encontrar chicas y chicos con ganas de saber y conocer y que podemos formarles en valores tan importantes para una convivencia en armonía como pueden ser la tolerancia y el respeto, valores a los que abrimos la puerta de nuestra clase. La puerta de nuestro centro, que queremos ver convertido en un espacio inclusivo, en un espacio seguro en el que todas y todos contemos por igual y podamos crecer como personas en toda su plenitud, personas felices, autónomas y críticas.

# MIGRACIÓN Y GÉNERO: REFLEXIONES TEÓRICO-PRÁCTICAS A TRAVÉS DE LA LITERATURA

Eva Pelayo Sañudo  
Universidad de Oviedo

## Resumen:

Este artículo se centrará en el análisis de una de las novelas que analizo en mi tesis doctoral<sup>1</sup>, *Vita*, de Melania Mazzucco, ganadora del prestigioso premio Strega en 2003. Ofrecerá una breve introducción socio-histórica de la emigración italiana, particularmente a la ciudad de Nueva York, para después analizar más detalladamente algunos aspectos de interés sobre el tratamiento del género y la diferencia, y la representación del espacio. Finalmente, se propondrá una aproximación práctica para el acercamiento o trabajo de dicha obra en el aula.

## 1. Índice de contenidos teóricos

### 1. 1. Introducción: argumento y contexto socio-histórico de la emigración italiana

Se trata de una novela acerca de la emigración italiana a Nueva York a través de la perspectiva de dos niños, Vita, de 9 años, y Diamante, de 12. Comienza en 1903 y, por tanto, está ambientada en el momento de máximo apogeo, a principios del siglo XX. Según las fuentes oficiales, en conjunto, unos 5 millones de Italianos habrían emigrado a Estados Unidos desde finales del siglo XIX hasta el periodo de entreguerras, cuando comienzan las primeras políticas americanas de restricción migratoria que les afectan directamente (Mangione and Morreale, 1992): por ejemplo, a través del Test de Alfabetización en 1917 y del sistema de cuotas en los años 20 que perjudicó sobre todo a inmigrantes del Sur y Este de Europa, es decir, privilegiando la cultura

anglosajona que había emigrado asimismo en décadas anteriores; así, el Johnson Act o Ley de Orígenes Nacionales de 1921 fijó la entrada de inmigrantes en base al censo de 1910 en lugar de 1920 porque “el número de ‘viejos’ y mejores inmigrantes había sido menor en los últimos 10 años”, rebajándose de nuevo en 1924 respecto del censo de 1890 para ajustarse nuevamente a un tipo de “migración más deseable”<sup>1</sup>, cuando el país aún no contaba con una población significativa de italianos, irlandeses, polacos o rusos (Handlin, 1950, p. 76; mi traducción).

No obstante, es preciso señalar la existencia general y más temprana incluso de medidas o argumentos manifiestamente de exclusión por origen racial o étnico, no sólo nacionalidad, como en el caso de los Judíos a través de la comisión ministerial (Dillingham Commission) que desde 1907 a 1910 elaboró una serie de informes cuasi-científicos acerca de las diferencias raciales y nacionales del problema migratorio (Perlmann, 2011; Handlin, 1950), o, más notablemente, los Asiáticos, por medio del Chinese Exclusion Act en 1882, la única ley explícitamente de restricción migratoria por raza en Estados Unidos (Cheng, 2000).

La novela propuesta constituye, además, el paradigma de la diáspora italiana, aquella hacia los Estados Unidos, pues es la que principalmente figura en el imaginario colectivo, a través de la influencia de películas o canciones populares (Paternostro, 2011, p. 775), así como por el asentamiento más característico en la ciudad mítica por excelencia de Nueva York que los italianos construyeron con sus propias manos: suponían, por ejemplo, más del 80% de la mano de obra que erigió los rascacielos y el metro de la urbe. Si bien éste no fue el único asentamiento; fue seguido de Chicago y Filadelfia, sin contar las rutas itinerantes y los asentamientos temporales por todo el país para la construcción del ferrocarril y las explotaciones mineras. Asimismo, la diáspora tuvo lugar de manera notable hacia América del Sur, particularmente Argentina, donde hoy en día cuenta con un mayor número de descendientes (Cappiello, 2011), aunque

también hacia Canadá, Australia y, un dato apenas (re)conocido, Europa, con cerca de un millón de emigrados/as más en su centenaria historia de emigración respecto del éxodo transoceánico (Sassen, 1999, p.68-9).

Exploraré el texto desde una perspectiva de género que es fundamental para entender por qué los dos personajes recorren diversas trayectorias vitales: ambos llegan de la mano a la isla de inspección o centro de Inmigración, Ellis Island, pero serán inmediatamente separados, en sus recorridos por la ciudad así como en las posibilidades y expectativas de vida, de acuerdo a los roles de género que se les presume. Estos roles derivan tanto de valores patriarcales de su cultura italiana de origen como del nuevo contexto americano que exacerba la ideología de las esferas separadas, la pública y la privada, con el sistema capitalista e industrial que tiene desarrollo en el cambio de siglo (Domosh and Seagar, 2001). Los procesos de industrialización y urbanización en EE. UU., de hecho, tienen un papel crucial que explican por qué muchos italianos/as eligieron como destino el país, aunque hay múltiples factores que influyeron la emigración desde el Sur de Italia, en concreto, pues existe una diferenciación interna que es igualmente importante tener presente. Podemos establecer la Unificación italiana en 1861 como referencia fundamental que diferencia la emigración previa desde el norte del país, hacia los Estados Unidos de la costa oeste y, principalmente América del Sur y también Europa; mientras que el periodo post-unificación determina un patrón predominante de campesinos del Sur, Sicilia, Calabria, Campania o Abruzzo (Mangione and Morreale 1992). Aparte de devastadoras crisis agrícolas, se considera que la revolución fallida del *Risorgimento* fue la responsable del éxodo ya que dicha Unificación favorecía las élites y el gobierno del Norte, impuso tasas desproporcionadas y abusivas en el Sur y reprimió sus revueltas. No obstante, la necesidad de mano de obra para la nacientes urbes e industrias de EEUU jugó un papel crucial, pues intensificó lo que se conoce como *padrone system*, una coalición de agentes italianos, americanos y otras compañías transatlánticas encargada de

promocionar el sueño dorado de trabajo y de reclutar “cuerpos aptos”, es decir, sanos y jóvenes, como el de Diamante, para dicha finalidad. Por tanto, los procesos de migración son muy selectivos o en absoluto arbitrarios, lo que explica por qué un ticket a Nueva York era en la época más barato que a cualquier otro país de Europa (Mangione and Morreale, 1992) o por qué, cómo se nos dice en la novela, los campos de trabajo del ferrocarril no contaban con hombres mayores de 30 años o el padre de Diamante fue rechazado hasta dos veces.

En cuanto a la movilidad y asentamiento de las mujeres, están también claramente condicionados en función de sus roles de género para asistir física y emocionalmente a los migrantes o las comunidades étnicas ya formadas y asentadas. Por contraposición a la actualidad, cuando se habla de una feminización de la emigración en el mundo, independiente de una relocalización marital o familiar (Jayaram, 2007, p. 2), aproximadamente solo un 20% de las mujeres italianas migraba por entonces (Sassen, 1999, p. 70) y casi siempre en compañía y “llamadas”, es decir, una vez los hombres decidían permanecer en sus destinos (Baldassar and Gabaccia, 2011). Así, Vita cumple también una función evidente como mera mercancía de trabajo, en su caso para la crianza y cuidados de sus familias, mientras que su madre Dionisia es rechazada: desde Italia no se le deja embarcar porque tiene tracoma, pero su función (re)productora es rápidamente sustituida por la de Lena, la ‘novia’ americana de Agnello, gracias a la cual éste mantiene la casa de huéspedes, explotando su trabajo no remunerado. Dicho patrón específicamente de género para Vita es pronosticado en la novela por el doble sentido del cartel, ‘good for father’ (“good” también significa mercancía en inglés), que lleva en su boca cuando llega a Ellis Island y espera a su padre Agnello, y también porque aparece descalza, pero llevando un delantal. A lo largo del texto, además, se la asocia o compara a menudo con una muñeca, que la cosifica y funciona como recordatorio de sus deberes ya que, como señala Nancy Chodorow, la muñeca

constituye un instrumento cultural básico para la adopción de la maternidad por parte de las mujeres a través de la identificación y la preparación o puesta en práctica metafórica de dicho papel (1999, p. 31).

Después del proceso de inspección en Ellis Island y de su llegada juntos, unidos de la mano, la visita de Diamante y Vita a un parque de la ciudad que califican como “el reino de la luz” es quizás el último momento de libertad para ambos y ciertamente el comiendo de sus recorridos vitales diferenciados: “Vita no había visto nunca un lugar así, y no volvería a verlo en años sucesivos. Ya nunca más cruzaría la frontera de Houston Street” (Mazzucco, 2003, p.50), mientras que Diamante vagará sin rumbo por el país en busca de trabajo. En el caso de Vita, sin embargo, quien definitivamente “cuidar de [Agnello] en su inminente vejez [...] era la razón por la que le había hecho venir a América” (44), su movilidad está adicionalmente condicionada por los espacios de género propios de la dinámica socio-económica de la sociedad de acogida.

Como han señalado las geógrafas feministas Domosh and Seagar (2001), la ideología de las esferas separadas se desarrolla especialmente con el sistema capitalista para beneficiarse doblemente del trabajo no remunerado de las mujeres a los maridos e hijos, los trabajadores que explota la era industrial. A la vez que está bajo la mentalidad de control patriarcal de su padre, Vita permanece confinada al espacio doméstico donde trabaja en la institución clave de la época para proveer a los inmigrantes trabajadores de alojamiento y manutención, la *boarding house* (casa de huéspedes). Así, por un lado, se desmonta la tesis del “hogar como refugio” (McDowell, 1999) comúnmente asociada a las minorías que sufren discriminación social debido a que el ámbito privado es igualmente alienante en términos de opresión por razones de género; Agnello vigila obsesivamente el comportamiento sexual de su hija y todos sus movimientos en el espacio público bajo la falsa pretensión de querer velar por su seguridad a pesar de que es precisamente en el hogar donde Vita sufre los mayores abusos. Por el otro, se prueba cómo “en plena Revolución

Industrial una segunda mano de obra residía en el hogar” (Domosh and Seagar, 2001, 53; mi traducción) pues Vita alimenta y cuida a esa reconocida mano de obra masculina y trabaja haciendo rosas también, la única profesión, según la novela, que figura para las mujeres en los anuncios de empleo de Nueva York a su llegada (Mazzucco, 2003, 37). La documentación histórica recoge la gran presencia y contribución de las mujeres inmigrantes en el espacio público de las fábricas (Cohen, 1992; Guglielmo, 2003, 2010), por ejemplo, aunque la práctica extendida de llevarse parte del mismo para terminarlo en casa recaía en mujeres y niños/as fundamentalmente (Sergeant, 1910).

## 1. 2. Espacio y Género

En cuanto a la representación del espacio en relación al género, podemos analizarlo desde la teoría feminista que nos explica su mutua constitución y permite, por tanto, desentrañar de un modo más riguroso y crítico cómo se configuran o manifiestan las relaciones de poder. El espacio es más que una mera posición en él y hemos de dar cuenta (o darnos cuenta) de los aspectos políticos e ideológicos subyacentes que influyen en nuestras vidas. Geógrafas y teóricas feministas se han encargado de desvelar o hacer visibles tales geografías sexuadas y generizadas así como implementar alternativas; en palabras de algunas de ellas “La espacialidad de la vida social es inocente sólo en apariencia” (Keith y Pile en Pérez-Fernández, 2008; mi traducción). Por ejemplo, en análisis feministas del derecho a la ciudad, se ha hecho hincapié en cómo el urbanismo refuerza la desigualdad,

cómo la división sexual del trabajo produce una asignación de roles de género, lo que conlleva una distribución desigual de los espacios públicos y privados y por tanto construye un espacio sexuado. Esta sexualización del espacio será decisiva en relación al trazado del área urbana, dividida entre las zonas residenciales y las industriales (Pérez-Sanz, 2013, p. 97).

Siguiendo esta línea, cambiando la configuración espacial, se alteraría también el proceso social. En otras palabras, el conocimiento y práctica geográfica construye a la vez que refleja las diferencias de género que se dan en la sociedad; los espacios no son prefijados o naturales, sino que a menudo, además, el control social se ejerce a través de lo espacial (Pérez-Fernández, 2008). Por tanto, la deconstrucción de significados y normas asociadas a los sujetos conlleva una deconstrucción del espacio. Uno de los fenómenos más extendidos a lo largo de la historia ha sido la carencia de significación política de los espacios y ámbitos ligados a las mujeres y, en consecuencia, la ausencia de (reconocimiento de) las mujeres mismas: “puesto que, en general, se ha analizado el nacionalismo y las naciones como pertenecientes a la esfera pública política, la exclusión de las mujeres de ese escenario ha entrañado también su exclusión de ese discurso” (Yuval-Davis, 1996, p.165).

Entre las herramientas más comunes para invalidar dicha ideología subyacente al espacio adoptadas a través de la literatura está la revisión y reescritura, en un intento de exponer alternativas a las estructuras heredadas (Pérez-Fernández, 2004). Y, efectivamente, algunas escritoras, como la propia Mazzucco según he indicado a través de la relación expuesta entre Vita y su padre, realizan la visión crítica del hogar, por ejemplo, mediante el uso de “la casa como símbolo para representar límites culturales, ideológicos y económicos” (*id.*). Puesto que la organización del espacio puede perpetuar dichas diferencias y construir ideas y comportamientos de género, se trata de identificar lugares claves en la sociedad que esconden diferentes relaciones de poder: el hogar, que puede ofrecer seguridad y refugio para trabajadores que desean llegar a casa, pero también reclusión para las mujeres, o la calle, que ofrece oportunidades de liberación y posibilidad, pero también miedos y peligros (Spain, 1992).

Por último, desde el feminismo se ha insistido también en la importancia no sólo del acceso a los espacios sino de la atención a su representación para

realmente verse superada la redistribución y deconstrucción de los espacios en términos de género, como el simple hecho de que las mujeres puedan aparecer en el espacio público y los hombres en el privado sin riesgo de ser ridiculizados (Estévez, 2004). La visibilización y revalorización de lo privado, lo emocional y lo corporal cobra también una relevancia fundamental desde una perspectiva feminista; y se aborda, además, desde una posición de denuncia de la alteridad u opresión en base a estos aspectos, así como de resiliencia y de valor, como ocurre en el texto que nos ocupa; el uso de imágenes asociadas al cuerpo es muy recurrente en este sentido, para señalar las diferentes formas de vulnerabilidad y regulación social en base al género, la clase y el origen (Butler, 1990). Se nos advierte al comienzo de “la escena del striptease [de Diamante] ante la comisión [de inspección en Ellis Island], ocurrida solo dos días antes, pero que continúa sucediendo, y sucediendo, y con la que soñará mientras viva” (Mazzucco, 2003, p. 25). Se anticipa así que éste será también en gran medida su único sueño americano ya que no se le concede ninguna subjetividad dentro del sistema económico que recluta y destruye el mero trabajador que pronto descubre ser. La referencia a varias mutilaciones pronostica su status a través de la novela como simple mercancía para los países de origen y acogida: es un trabajador más que puede sufrir el mismo destino dramático que le cuentan otros recién llegados a Estados Unidos sobre “un *pedazo* de muchacho [*de su edad*] que han encontrado en las obras del ferrocarril subterráneo. Un pedazo de muchacho [...] porque sólo quedaba la cabeza y el tronco. No tenía lengua y le faltaba el nabo” (Mazzucco, 2003, p.27; mi énfasis).

De manera significativa, los órganos mutilados son obvios indicadores de su humanidad y masculinidad, que son así alteradas debido a la experiencia de emigración y sucesivos episodios de abuso y desigualdad. Sin embargo, la novela proporciona también una representación de los cuerpos como algo más que meros receptores de significados sociales que lo inscriben (Butler, 1990); además de sufrimiento, insiste en los sueños y deseos de los niños en relación al

valor del cuerpo, a menudo a través de evocadoras asociaciones poéticas. Por ejemplo, a través del intercambio de palabras y besos entre los protagonistas tras un acuerdo que Diamante y Vita alcanzan: él quiere aprender las palabras en inglés que Vita tiene la oportunidad de aprender en el colegio, y ella accede a cambio de besos en partes de su cuerpo: “Pero cuando ella repite *hope*, se inclina automáticamente hacia delante y le besa los párpados. *Light*, y Diamante le besa la frente-*friend*, el pelo; *river*, el lunar en la mejilla derecha; *railroads*...” (Mazzucco, 2003, p. 507).

Así, los personajes buscan y crean su propio espacio; no solamente fortalecen su amor y amistad, interrumpidas cuando Diamante se marcha por todo el país en busca de trabajo, sino que dan a sus cuerpos un nuevo significado alejado de los espacios generizados y de exclusión racial: la boca de Vita deja de ser usada para llevar el cartel ‘good for father’ y apunta hacia una liberación sexual que está de hecho iniciando con esos encuentros clandestinos, mientras que la ciudad comienza a ser menos hostil para Diamante con las palabras de Vita que tanto le habían faltado cuando vendía periódicos que era incapaz de leer y asociaba esta ignorancia a ser insultado, a *dago*, a *wop*, a *goon*, a *greenhorn*, y rechazado de ciertos espacios.

### 1. 3. Literatura y Género

Podemos abordar, por último, el papel de la literatura y de la autora en denunciar o subvertir discriminaciones o restricciones étnicas y de género que vemos claramente reflejadas en el mundo de la novela a través de la vida de los personaje principales: Diamante, profundamente afectado por la experiencia migratoria y los abusos sufridos, es el caso paradigmático de dislocación identitaria y geográfica cuyo hogar es el océano, el punto de no pertenencia ni a su comunidad de origen ni a la de acogida, “un extraño, un extranjero”, una “nave que nunca [pudo] llegar a puerto” (Mazzucco 2003, p. 253). Representa el

fenómeno fronterizo en el propio sujeto descrito por teóricas como Judith Butler (1990) o Gloria Anzaldúa (1987) en relación a las líneas divisorias a menudo insalvables de la clase, la etnia u origen y el género; y Vita constituye una alegoría de la omisión de la agencia y presencia de las mujeres en general. Se la refiere en varias ocasiones como “chica italiana desaparecida” y el texto/voz narradora de manera explícita hace finalmente una denuncia al afirmar que Vita ha sido “una imagen”, “una fotografía” o “una leyenda”, incluso para muchas de las personas con las que convivió, razón por la que en última instancia la novela constituye un intento de rescatar esa historia oculta(da):

Una obstinada amnesia impedía a su figura salir de la niebla legendaria. A lo mejor había otra manera, otra posibilidad. A lo mejor aquella teoría de gañanes incluía también a una mujer, que no era una poetisa, ni santa, ni puta. Y yo quería encontrar su lugar, en su historia y en la mía. (Mazzucco 2003, p. 190)

Esta fuerte afirmación por parte de la voz narrativa me llevó a la investigación del tratamiento en la obra de lo que se conoce como revisionismo histórico y literario. Analizo esta saga donde se trata la historia y la memoria desde lo que se conoce como “herstory” (Scott, 2008), un juego de palabras en inglés para aludir a una historia en femenino y/o feminista. Se trata de la promoción y práctica extendida en la teoría feminista, aplicada a la historia, crítica literaria e incluso la geografía, que consiste en rescatar las voces y vidas de mujeres del pasado. Asimismo, investiga otras dimensiones de la vida humana como las emociones, el cuerpo, y ámbitos que se han establecido como privados (el hogar o la maternidad) y han sido infravalorados o poco estudiados por estar relacionados con las mujeres bajo el tradicional pensamiento dicotómico. La literatura así constituye uno de los medios que recuperan el papel de mujeres silenciadas o pasadas por alto en la Historia.

En la sección de reconocimientos de la obra, la escritora Melania Mazzucco declara haberse embarcado en la creación del texto por una petición

de su padre, 'acuérdate de recordar' (Mazzucco, 2003, p. 539), un enigma, según afirma, que le llevó 30 años desentrañar. De la misma forma, expone su gratitud hacia los curadores de Ellis Island, que le "permiti[eron] desenmascarar algunas de las 'mentiras' que se han infiltrado en los relatos de familia: los archivos de nuestra memoria no tienen un índice, como mucho tienen algunas palabras clave. Vita era esa palabra para mí." (p. 540).

En el ensayo "Manos de piedra y manos de papel: tres generaciones de italianos en América" (Mazzucco, 2010; mi traducción) de nuevo se recalcan los límites a esta memoria cultural; una ausencia, sin embargo, que la autora descubre cómo es en realidad más amplia dado que la emigración es un fenómeno casi completamente ignorado en la historiografía italiana hasta los últimos 30 años, lo que califica de un "silencio ensordecedor" (p. 8; mi traducción). Igualmente significativo, en este respecto, es su incluso mayor asombro de que ni siquiera la literatura italiana ha documentado la vida de tanto emigrantes que, "como mi abuelo, habían tomado la nave, dormido en tercera clase, pasado los exámenes en Ellis y emprendido el sueño de un futuro más allá del océano" (*id.*). Mazzucco escribe al mismo tiempo influenciada y contra la ausencia de una tradición literaria y cultural de la emigración en Italia, tanto por parte de los antiguos emigrantes cuando regresaron (muchos de ellos iletrados) o por otros escritores, que no estuvieron interesados en la vida de estos personajes 'menores' más allá de la mera partida como lo hace, en su opinión, la clásica historia de la emigración italiana, *Sull'Oceano* (1899), de Edmundo De Amicis. Stefania Lucamante (2009) precisamente la señala como una autora fundamental que ha venido a llenar un hueco tanto en la literatura como la historia italiana.

Así, conviene situar el texto también dentro de una tradición de revisionismo histórico, una perspectiva que da cuenta de la evolución en la historiografía y pensamiento occidental, es decir, más allá de una versión dominante y única de la historia y que prioriza el evento y a sujetos muy

concretos. La historiografía es, por tanto, una práctica cultural e ideológica. Un barrido por los principales cuestionamientos de la historia podemos encontrarlos especialmente en la tradición francesa, donde la historia más notoriamente aparece ligada a la construcción de un proyecto o conciencia nacional muy claro, naciendo como disciplina, de hecho, para aportar a la nación francesa una idea de sí misma (Allier-Montaña, 2008). Encontramos la Historia puesta en discusión, por ejemplo, por parte de la Escuela de Anales desde la primera generación en la década de 1930 a la fase más crítica a partir de los años 60 como se refleja en la gran influencia de un paradigma completamente nuevo, La Nueva Historia, al incorporar no solo la historia social y económica sobre la política sino por validar la pluralidad, representada por esos agentes menores, las minorías y las mujeres, así como por la atención a la cotidianeidad y a lo simbólico más allá del evento y la cronología (*id.*).

Este modo de entender y escribir la historia es particularmente destacado en la novela de Mazzucco, donde la narrativa más hegemónica u oficial de la identidad nacional italiana es cuestionada desde un punto de vista de género y desde la historia social en su conjunto en relación a sus emigrantes ya que la historiografía y cultura italiana ha priorizado a los grandes hombres del *Risorgimento* como Mazzini, Garibaldi o Cavour. La emigración, aunque ha caracterizado y delineado el país desde su misma configuración como estado en 1861 hasta la actualidad (Gabaccia 2000), ha sido ignorada o no forma parte de la identidad e historia nacional. Mazzucco estaría en línea, por el contrario, con ese énfasis en los actores, las representaciones y una valorización del presente; no se interesa tampoco por la 'realidad' del pasado ni el evento sino por lo que han sido las creencias y representación alrededor de dicho pasado (Allier-Montaña, 2008). Más específicamente, sin embargo, inscribe además una preocupación decididamente feminista que advierte de cómo todo el conocimiento en su conjunto está atravesado por el poder y la ideología (el reconocimiento del "conocimiento situado" [Haraway, 1988]) a través de

múltiples factores, no sólo de clase sino también de género, entre otros. Así, al silencio y ostracismo de Diamante, que desde su vuelta a Italia ha dejado prácticamente de hablar y relacionarse debido a la experiencia traumática de la emigración y los abusos sufridos, la novela contrapone la búsqueda por parte de la narradora (la nieta italiana de Diamante) de una voz femenina que le acompañaba pero que ha sido borrada de esa historia ya que no consta en ninguno de los registros de inmigración.

Podemos afirmar que la novela gira o está construida alrededor de esa indagación por la historia oculta(da) del personaje femenino. El marco, titulado "Mis lugares desiertos", introduce una brecha inexplicable sobre un personaje concreto, que aparece ligado a la identidad de la propia narradora y a su búsqueda activa de una respuesta. Después, comienza la historia intradiegetica, que señala cómo estamos entrando en un mundo patriarcal en esta fase donde las realidades pre y post migración aparecen fundamentalmente dependientes de los hombres: Vita, por ejemplo, es "llamada", tal y como era costumbre en este período histórico; el cartel 'good for father' recoge explícitamente cómo ha sido traída para trabajar, en un momento de desigualdad y segregación laboral por sexo extrema, realizando un trabajo tanto productivo como reproductivo, por no ser remunerado y asociado a las tareas típicamente femeninas de cuidados y servicios en el ámbito privado.

En cuanto a la estrategia narrativa empleada para representar la ausencia y a la vez rescatar la historia de Vita, existe una narrativa dual construida a través de motivos recurrentes que identifican a los dos personajes infantiles. Es decir, la estructura de la novela gira en torno a las luchas y experiencias que los definen: "Línea de fuego" en el caso de Vita y "El hilo del agua" para Diamante; el tercer apartado, "El camino de casa", lo constituye la perspectiva del capitán Dy, el hijo americano de Vita, que es enviado como soldado durante la segunda guerra mundial para la liberación de Italia por los Aliados, y cuya historia

también es empleada por la voz narradora para reconstruir la historia de la emigración y la vida de Vita.

Diamante y Vita llevan vidas paralelas, una donde Vita es una sombra, pero la autora de manera magistral inserta su figura y perspectiva: a través del título mismo de la obra y en el comienzo de la narración intradiegética pues el primer capítulo, 'good for father', que comienza describiendo la difícil llegada de Diamante a Nueva York y su desnudo forzado, es titulado sin embargo en referencia a la misma durísima experiencia de Vita, subrayando de este modo cómo las vidas de ambos están siempre ligadas. A través de la novela se mantiene esta estructura paralela de sus historias pero siempre interconectadas e interdependientes, así que formalmente está perfectamente en consonancia con el contenido, el cual trata de construir o contribuir a un mensaje en contra de la separación de los sexos que es responsable, en última instancia, de la desaparición de Vita de los registros oficiales y de la memoria. Así lo remarca el final de la novela con el rechazo de la práctica ideológica y profundamente desigual de la en apariencia inconsequente separación de los sexos a la hora de embarcar:

La Compañía asegura el respeto y la continuidad de los valores-es decir, el control y el bienestar social. La Compañía asegura la separación entre los sexos- y entre las clases. Cuando los ha embarcado, los veinticinco que partieron de Míturno han sido separados de malos modos en dos filas. Los hombres a la izquierda. Las mujeres y los niños a la derecha. A la izquierda también los amigos de Diamante. Todos ellos encaminados hacia el ferrocarril, en Ohio-enrolados por el *boss* de Agnelo. Todos ellos destinados al pico y a la pala. Todos ellos llevan la misma vestimenta, los mismos nombres, los mismos apellidos. Son parientes, o quizá no. Quién se acuerda ya de ello. Pero todos ellos aceptan su lugar y obedecen. En cambio, Vita y Diamante iban juntos de la mano y no querían separarse. (Mazzucco, 2003, p. 34)

## **2. Índice de contenidos prácticos / Propuestas pedagógicas**

### **2. 1. *Muckrackers*: periodismo y literatura de investigación**

Se puede plantear, para el trabajo de la obra en el aula, la adopción del papel de *Muckrackers* (literatura de denuncia), que se presta muy bien para entender el contexto social y de inmigración en EE. UU. en el siglo XX que se trata en la novela (Requejo-Aleman, 2011). De manera que el alumnado puede llevar a cabo una labor de investigación como lo hicieron precisamente en la época numerosos escritores y periodistas: acerca de las condiciones de vida de los y las inmigrantes como el fotoperiodismo de Jacob Riis en *Cómo vive la otra mitad* (1890); las condiciones laborales o la denuncia de la explotación que supone el capitalismo e industrialización, tal y como describe la novela *La Jungla* (1906), de Upton Sinclair, a través de la industria alimentaria; o la lucha y consecución de leyes protectoras y reformas sociales y urbanas de inmensa trascendencia para los colectivos de inmigrantes, las mujeres y la infancia. Destaca Francis Perkins, que trabajó para el gobierno de Roosevelt en el Ministerio de Trabajo, pionera en los derechos de la mujer y en el impulso de lo que hoy conocemos como estado de bienestar (Downey, 2010).

También puede utilizarse como material de sensibilización; constituye una novela excepcional para aproximarse a la explotación laboral e infantil, que aún se da en tantas partes del mundo. Precisamente, la industria textil sigue siendo explotadora de trabajo infantil, femenino y migrante. Los y las alumnas pueden constatar y comparar así cómo Perkins y escritores reformistas ya lucharon hace más de un siglo por los mismos objetivos que campañas internacionales y ONGs persiguen hoy: sensibilizar a la población de prácticas laborales de las industrias de sus países, concienciar y movilizar a las y los consumidores, y presionar a las industrias y a los agentes políticos para su erradicación.

Algunos objetos de investigación que podríamos proponer, bien a través del tratamiento en la novela o a partir de búsquedas adicionales, serían los siguientes: la situación de los *Newsboys* (vendedores de periódicos) o músicos callejeros, la confección de rosas, o las condiciones en las casas de huéspedes o

*boarding house*. También se podría hacer un estudio de caso, como el incendio en la fábrica textil de Nueva York en 1911, en donde la mayoría de las víctimas eran jóvenes inmigrantes, italianas y judías.

## **2. 2. Diario de un niño/a**

Esta actividad ha sido extraída de una guía docente para trabajar por el comercio justo y la erradicación de explotación infantil (SETEM Comunitat Valenciana, 2012). En la guía, es una propuesta a partir de testimonios o casos extraídos de informes como *Save the Children* acerca del mundo actual, pero puede extrapolarse a la época de la novela y aproximarse también con el texto; por ejemplo, a través de la descripción de una jornada laboral de los protagonistas, como la de Vita, que se levanta a las 5 de la mañana y se acuesta al anochecer para cumplir todas las fatigosas tareas que se esperan de cara a mantener a los trabajadores inquilinos en la *boarding house*.

Así, los objetivos y aprendizajes que persigue la guía con esa actividad también serían válidos a partir de nuestro texto: entre otros, “tener conocimiento sobre la injusticia social de la infancia en diferentes países [o momentos históricos]”, “analizar las causas y consecuencias de la explotación infantil”, y “desarrollar en los alumnos/as valores fundamentales como el respeto, la tolerancia, la solidaridad, la igualdad, la justicia y la sensibilidad” (35).

## **2. 3. Diario de un viaje: todo por un sueño**

De manera análoga a la actividad anterior, nuestro texto puede servir para abordar la temática de las migraciones ayer y hoy; para reflexionar sobre las diferencias y continuidades, un marco en el que Italia precisamente constituye un país paradigmático e interesante de estudio, a caballo entre la inmigración y emigración. En ocasiones se habla, por ejemplo, de Lampedusa

como la Ellis Island que los italianos/as conocieron en su día, lugares o centros de residencia forzada temporal.

Podrían ponerse en diálogo diferentes materiales que abordan realidades muy similares a pesar del tiempo y las distancias; realidades en las que también los/as niños/as y los sueños siguen siendo protagonistas: por antonomasia, la emigración de Centro y Sudamérica a los Estados Unidos, pero también hacia Europa, donde la migración económica y el asilo se entremezclan muy a menudo. En el primer caso, podemos señalar películas como *El Norte* (1983), de Gregory Nava y *La Jaula de Oro* (2010), de Diego Quemada-Díez, y el documental *Los Invisibles* (2010), de Gael García Bernal y Marc Silver. En el segundo, una buena propuesta pedagógica a través de la literatura además sería la novela italiana traducida al español *Correr hacia un sueño* (2015), de Giuseppe Catozzella, acerca de la vida real de la atleta Samia Yusuf Omar quien, después de participar en las olimpiadas de Pekín, lo arriesga todo por su sueño en Europa desde Somalia, donde a pesar de todo se entrenaba a conciencia sin recursos y bajo el peso del burka y de la guerra.

Dichos materiales pueden servir como punto de partida o referencia para reflexionar acerca del inmutable sueño Americano y Europeo, investigando cómo se refleja en la novela: qué les sugiere el epígrafe mismo, “América no existe. Lo sé porque estuve allí” (de Alain Resnais en la película *Mi tío de América*), o cómo ven sus sueños los diferentes personajes. Por ejemplo, el tremendo impacto del primer sueño de Diamante, el ‘striptease’ ante la comisión de Ellis Island con el que soñará mientras viva, y su visión del mundo tras su regreso a Italia, o qué destinos enfrentan el resto de personajes infantiles (Rocco, Nicola, Geremia, Coca-Cola, etc.) que pueblan la novela.

#### **2. 4. Debates**

La novela puede contribuir a acercar y tratar un debate de plena actualidad, la migración y el asilo en la Unión Europea, ya que se habla de

cómo conjugar los desafíos que vemos hoy en día en con nuestro propio pasado migratorio no solo como refugiados sino en la búsqueda de un futuro próspero. La novela aportaría esa memoria histórica (Europa hacia América) sobre la que el alumnado podría reflexionar y sumar a esos mensajes que se están oyendo actualmente.

En último lugar, es muy útil para un debate acerca de los y las menores, que en mi opinión puede tratarse especialmente desde las continuidades debido a que la novela refleja un momento en que la infancia tal y como hoy la concebimos no existía. A lo largo de la historia, hasta el siglo XX, no se la ha considerado una etapa de la vida con cualidades y derechos propios; podemos afirmar que el mundo de la novela o el análisis de personajes coincide con ciertas concepciones de la infancia en la historia como “ser en miniatura” o como “esclavo del adulto”. Este hecho se puede contraponer a la situación de menores no acompañados en la actualidad, que son especialmente vulnerables y explotados a pesar de que sí existiría un marco de derechos para la infancia, de obligado cumplimiento desde 1989 con La Convención sobre los Derechos del Niño adoptada por la ONU y ratificada por todos los países del mundo menos EE. UU. y Sudán del Sur.

Anexo 1. Representación de las leyes migratorias de 1921 y 1924 de acuerdo a una publicación de la época, “Our New Nordic Immigration Policy”: “la ley actual restringía el flujo de inmigrantes del 3% del número de inmigrantes de cualquier país que había estado viviendo en los Estados Unidos en 1910. Reed quiso reducirla al 2% y logró persuadir al Congreso de aprobar dicha restricción” (mi traducción). Los dos mapas sucesivos ilustran cómo el cambio de porcentajes afectaría el flujo migratorio a América en función del país de procedencia.

Figura 1.

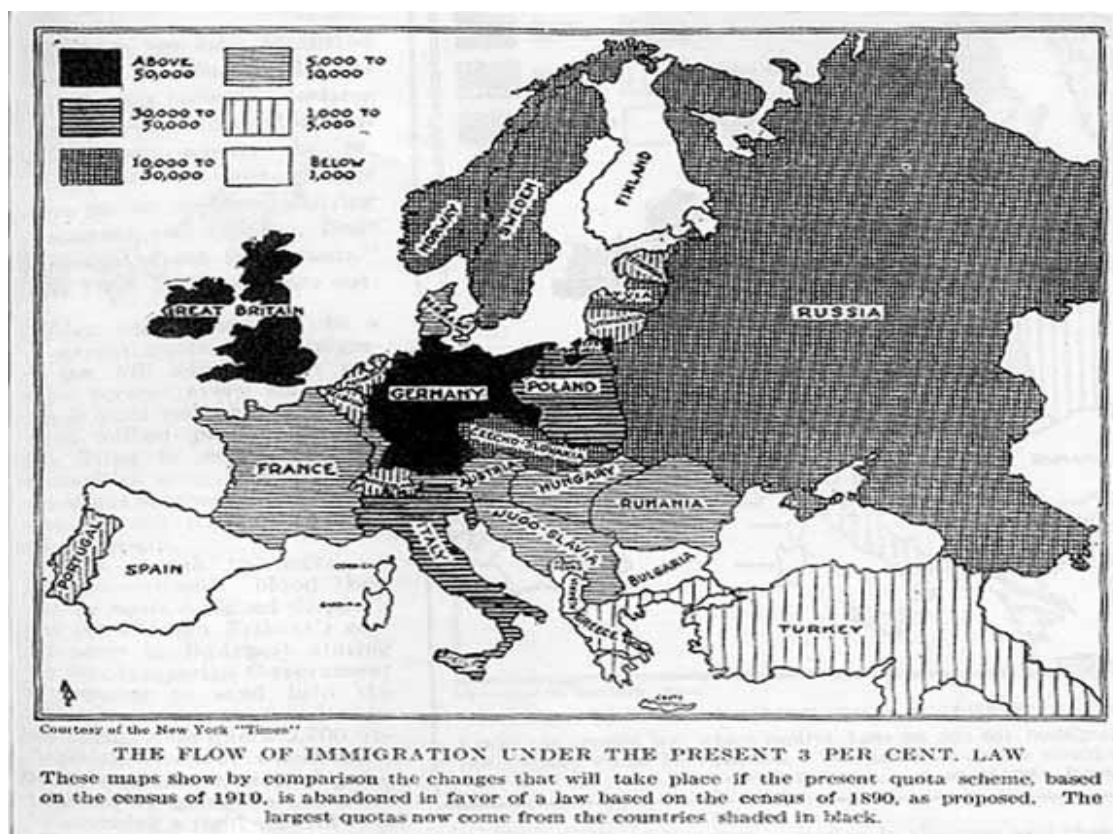
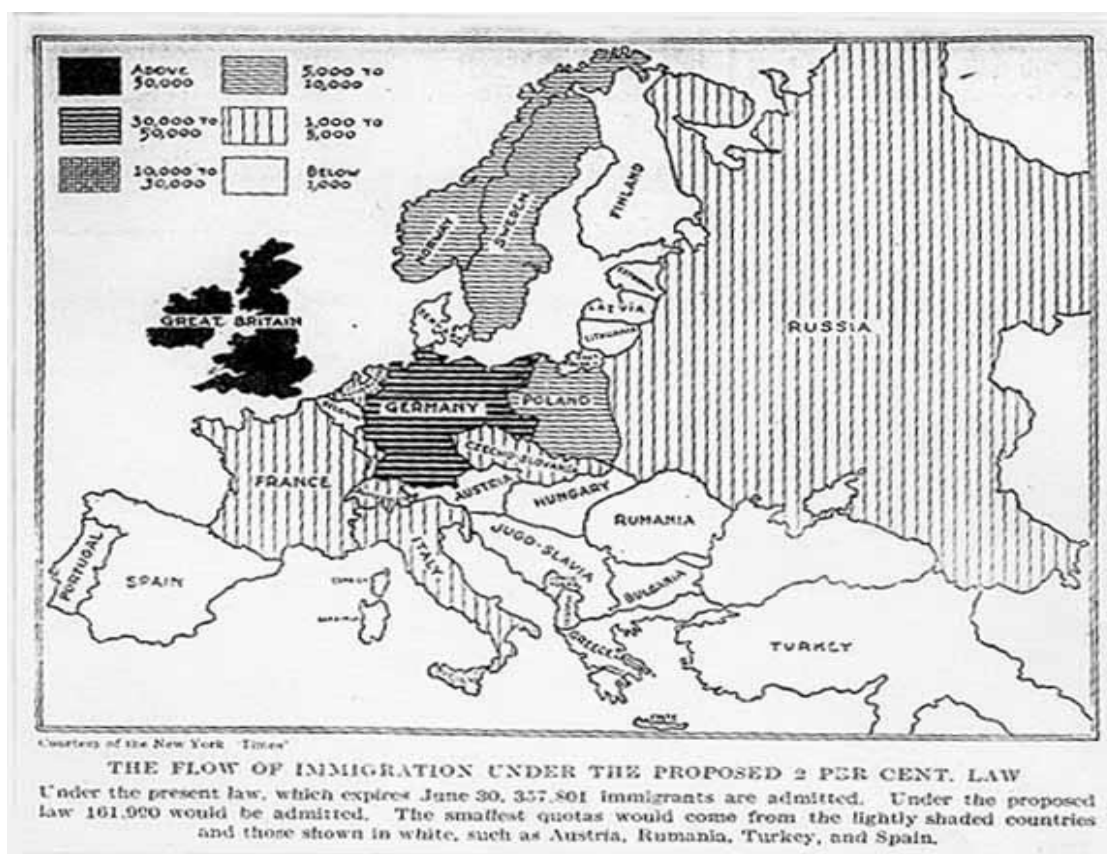


Figura 1. “El flujo de Inmigración bajo la presente ley del 3%: estos mapas muestran comparativamente los cambios que tendrán lugar si el sistema de cuotas basado en el censo de 1910 es abandonado en favor de una ley basada en el de 1890, como se ha propuesto. Las cuotas mayoritarias ahora vienen de los países oscurecidos en negro” (mi traducción).

Figura 2. “El flujo de Inmigración bajo la ley propuesta del 2%: bajo la ley actual, que expira el 30 de Junio, 357.801 inmigrantes serían admitidos. Bajo el proyecto de ley 161.990 lo serían. Las cuotas más bajas vendrían de los países ligeramente sombreados y los mostrados en blanco, como Austria, Rumanía, Turquía y España” (mi traducción).

Figura 2.



## BIBLIOGRAFÍA:

- Allier-Montaño, E. (2008). Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y Grafía*, 31, 165-192.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/lafrontera*. San Francisco, CA: Aunt Lute.
- Baldassar, L., y Gabaccia, D. (2011). *Intimacy and Italian migration: Gender and domestic lives in a mobile world*. New York: Fordham University P.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Cappiello, F. (2012). *Immigrant Son: the Story of John D. Mezzogiorno*. Lux Vista Films.
- Cheng, A. A. (2000) *The melancholy of race: Psychoanalysis, assimilation, and hidden grief*. Oxford/New York: Oxford University P.
- Chodorow, N. (1999). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley et al.: U of California P.

- Downey, K. (2010). *The woman behind the New Deal: The life and legacy of Frances Perkins, Social Security, unemployment insurance, and the minimum wage*. New York: Anchor.
- Estévez, J. M. (2004). Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres. En M. Arriaga (coord.), *Mujeres, Espacio y Poder* (pp. 9-14).
- Gabaccia, D. (2000). *Italy's Many Diasporas*. London: Taylor & Francis Group.
- Guglielmo, J. (2003). *Donne Ribelli: Recovering the History of Italian Women's*.
- Radicalism in the US. En *The Lost World of Italian American Radicalism*. Ed. C., Philip, y G. Meyer. 113-14.
- (2010). *Living the Revolution: Italian Women's Resistance and Radicalism in New York City, 1880–1945*. Chapel Hill: U of North Carolina Press.
- Handlin, O. (1957/1950). Old Immigrants and New. En O. Handlin (ed.), *Race and Nationality in American Life*. New York: Anchor B. 74-110.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.
- Jayaram, N (2007). Revisiting the City: The Contemporary Relevance of Urban Sociology. *Mumbai, India: TATA Institute of Social Sciences*. 1-17.
- Lucamante, S. 2009. The Privilege of Memory goes to Women: Melania Mazzucco and the Narrative of the Italian Migration. *Modern Language Notes* 124 (1): 293-315.
- Mangione, J., y Morreale, B. (1992). *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience*. New York: Harper Perennial.
- Mazzucco, M. (2004/2003). *Vita*. Barcelona: Anagrama (2010). Mani di pietra e mani di carta: tre generazioni d'italiani d'America. En M. Ganeri (ed.), *L'America italiana: epos e storytelling in Helen Barolini*. Arezzo: Zona.
- McDowell, L. (1999). *Gender, Identity and Place. Understanding Feminist Geographies*. Minneapolis: U of Minnesota P. Paternostro, R. (2011). Motivi storici, politici, economici e social dell'emigrazione italiana. En R. Paternostro (ed.), *Letteratura italiana dell'emigrazione, con antologia dei testi* (13-59). Roma: Aracne.
- Pérez-Fernández, I. (2004). Espacio e identidad femenina en 'Woman Hollering Creek' de Sandra Cisneros. En M. Arriaga (coord.), *Mujeres, espacio y poder*. 535-546.

- (2008). Aproximaciones feministas al concepto de espacio. En A. Cruzado Rodríguez y A. Ortiz de Zárate (eds.), *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM* (pp. 323-330). Sevilla: Arcibel.
- Pérez-Sanz, P. (2013). Reformulando la noción de 'Derecho a la Ciudad' desde una perspectiva feminista. *Encrucijadas*, 5, 92-105.
  - Perlmann, J. (2011). Views of European Races among the Research Staff of the US Immigration Commission and the Census Bureau, ca. 1910. *Levy Economics Institute Working Paper Collection*. New York: Levy Economics Institute. 1-32.
  - Reed, D. (1924). "Our new Nordic immigration policy". *Literary Digest*, 10, 12-13.
  - Requejo-Aleman, J. (2011). El legado de los Muckrackers. *Question 1* (29): n.p.
  - Scott, J. (2008). Hacia una Historia Feminista. *Género e Historia*. México D. F.: U. Autónoma de la Ciudad de México. 33-48.
  - Sergeant, E. S. (1910). *Toilers of the Tenements: Where the Beautiful Things of the Great Shops Are Made*. Consumer's League of the City of New York.
  - SETEM Comunitat Valenciana (ed.) (2012). *Trabajando la infancia. Comercio justo y explotación infantil. Guía didáctica*. Disponible en: <http://comerciojusto.org/publicacion/guia-didactica-trabajando-la-infancia-comercio-justo-y-explotacion-infantil-2/>
  - Sassen, S. (1999) *Guests and Aliens*. New York: New P.
  - Spain, D. (1992). *Gendered Spaces*. Chapel Hill/London: U. of North Carolina P.
  - Yuval-Davis, N. (1996). Género y nación: articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía. *ARENAL* 3(2): 163-175.

## LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES MASCULINOS EN LA LITERATURA EN LENGUA INGLESA CONTEMPORÁNEA

Borja Ibaseta Garrido

Coordinador de Actividades Fundación C. C. I. Oscar Niemeyer, Avilés

### Resumen:

No existe una definición única, permanente y explícita de la masculinidad, existen muchas fórmulas para concretarla y delimitarla siendo, muy probablemente, la indexación del cuerpo la más fácil de visibilizar. El objetivo de este artículo es analizar como los cuerpos de personajes biológicamente masculinos pueden estar inscritos/descritos en mayor o menor medida como tales en las novelas *The Body (El cuerpo)* de Hanif Kureishi y *Fight Club (El Club de la lucha)* de Chuck Palahniuk. ¿Son los cuerpos musculados más masculinos que los cuerpos viejos o gordos? ¿Es aplicable la teoría de “la venganza del hombre gay” de Susan Bordo a estos cuerpos? ¿Se postulan estos cuerpos como una masculinidad alternativa?, y si lo hacen, ¿cuál es el posicionamiento político? ¿Pueden estos cuerpos descritos en las novelas contribuir a la construcción de una masculinidad queer o alternativa? ¿Cómo inscriben las actividades (deportes, actividad sexual, etc.) que estos cuerpos/personajes realizan su masculinidad? ¿Ponen en práctica estos personajes y sus cuerpos el ‘esencialismo estratégico’ definido por Gayatri Spivak aplicado a la masculinidad o ayudan a conformar una masculinidad ‘heterogénea y heterónoma’ como diría Teresa de Lauretis? Este artículo se centrará en el análisis de las fórmulas utilizadas por los personajes de estas novelas para alcanzar la masculinidad y proclamarse hombres. Para este trabajo se utilizan como referencia las obras de los siguientes críticos: David Buchbinder, R.W. Connell, Richard Dyer, Annemarie Jagose, Teresa de Lauretis, Gayle Rubin, Gayatri Spivak, Brian Pronger, Alan M. Klein y Kenneth R. Dutton.

Palabras clave: Cuerpo, venganza del hombre gay, heteronormatividad, cuerpo masculino, políticas de la masculinidad, masculinidades queer y masculinidades alternativas.

‘I Am A Man’ (Yo Soy Un Hombre). En 1968 Ernest Withers documentó con su cámara algunas de las manifestaciones del Movimiento de los derechos Humanos en Memphis (Estados Unidos)<sup>i</sup>, una de sus fotografías muestra a un grupo de hombres negros con carteles en los que se puede leer ‘I Am A Man’ (Yo Soy Un Hombre). Tal y como explica R. W. Connell en *Masculinities* esta imagen subraya un hecho de suma importancia que tiene que ver con el hecho de que ni la definición de ‘hombre’ ni la de ‘masculinidad’ tienen una definición sencilla y fácil de comprender<sup>ii</sup>. Ambos términos encierran toda una plétora de significados que comprenden cuestiones de ámbito social, nociones de raza, de género, de clase y de sexualidad entre otras. Uno de los aspectos fundamentales que analiza Connell en su obra sobre el estudio de las masculinidades es, precisamente, la diversidad que la masculinidad conlleva, no sólo en términos de masculinidades hegemónicas y no hegemónicas sino también en las relaciones entre éstas (alianzas, dominación, subordinación...) y las políticas de género que todo ello implica. En este sentido, las identidades de hombres y mujeres comparten ciertas similitudes ya que las representaciones de su género comprenden o engloban una multiplicidad de definiciones susceptibles de cambio e incluso contradictorias. Por esta razón Teresa de Lauretis argumenta que la identidad femenina es heterogénea y heterónoma, términos ambos que pueden ser aplicados a la definición del género masculino<sup>iii</sup>. David Buchbinder señala en *Masculinities and Identities* que la masculinidad no está genéticamente inscrita en los cuerpos masculinos y mantiene que primero debe ser aprendida y luego ejercida dado que todos y cada uno de los hombres deben luchar por su propia masculinidad o identidad masculina. Tal y como demuestra, el ejercicio

(performance) de la propia masculinidad incluye, por un lado, la comprensión de las relaciones de poder entre los hombres que en definitiva supone que cuanto más poder tienes más masculino eres y cuanto menos poder ostentas eres percibido como menos masculino y, por lo tanto, más susceptible de ser esclavizado, dominado o sometido por los de tu propio grupo. Por otro lado, también implica que los hombres son plenamente conscientes de los parámetros y factores que informan la masculinidad y que incluyen la propia construcción del cuerpo y sus capacidades, la fuerza, la edad, la potencia sexual, la clase social, el poder económico y la raza entre otras. Por todo ello autores como Buchbinder usan el término 'male anxiety' (ansiedad masculina) con el objeto de definir la lucha interna y tensión que les genera a los hombres tener que enfrentarse a diario a su clasificación y reconocimiento como tales<sup>iv</sup>.

Para este estudio hemos escogido *Fight Club (El club de la lucha)* de Chuck Palahniuk y *The Body (El Cuerpo)* de Hanif Kureishi porque ambos muestran a personajes heteronormativos que sufren una crisis relacionada con su propia masculinidad dado que se sienten incómodos en ella y que perciben que su relación con sus semejantes no es satisfactoria.

Podemos preguntarnos de dónde surge esta ansiedad o qué genera esa tensión entre los hombres que les induce a demostrar su masculinidad una y otra vez. Tanto para Susan Bordo como para David Buchbinder la principal fuente de tensión es la lucha por el poder patriarcal. Cualquier hombre que esté dotado con la 'masculinidad hegemónica' representará el poder patriarcal entre hombres y mujeres y por lo tanto tendrá derecho a dirigir a su grupo social o comunidad, a impartir justicia y a establecer sus propias leyes. Los machos alfa están representados en las culturas occidentales como hombres de negocios poderosos, el padre de una hija casadera de buena posición, un joven semental, guerreros o soldados e incluso figuras paternas; las corporaciones, instituciones, gobiernos y leyes u órdenes sociales son, en su mayor parte, una representación simbólica de esa masculinidad. Desde el momento en el que los hombres se

enfrentan a esa conceptualización idealizada de la masculinidad o a la masculinidad hegemónica y su representación a través de los Machos Alfa comprenden que su masculinidad biológica no les hace necesariamente ostentar el 'falo'.

La diferenciación entre pene y falo no es baladí y ha sido tratada en profundidad por autores como Bordo, Buchbinder, Connel, Dyer o Kimmel y existe un consenso sobre cómo el término 'pene' describe una parte de la anatomía humana y como el 'falo' simboliza o representa el poder patriarcal que todos los hombres aspiran a detentar. Dentro de los parámetros patriarcales disponer de un pene es el indicador o marca<sup>v</sup> que cualquier persona necesita tener para formar parte del grupo que opta a alzarse con el poder; esa representación del poder que significa el 'falo' no es sino el icono cultural<sup>vi</sup> convertido en cebo que los hombres deben perseguir.

Parece claro que una gran parte de la definición del género masculino tiene que ver con el cuerpo (hasta ahora hemos mencionado no sólo el pene sino también la construcción física, la fuerza, la edad...); el cuerpo mediatiza nuestro ser y nuestra existencia. Acciones, decisiones y experiencias son desarrolladas y percibidas a través de nuestros cuerpos por lo que es lógico que tal 'filtro' module nuestra forma de ser y de razonar; también resulta sensato que desde la teoría y pensamiento crítico se haya dedicado una carga (catexis) importante en el análisis y teorización sobre el cuerpo<sup>vii</sup>.

Eve Kosofsky Sedgwick mantiene que para la mayoría de nosotros, sino para todos, nuestros cuerpos son estigmáticos, es decir, que conllevan y muestran un discurso determinado que denota aquello que somos y permite a los demás valorarnos y categorizarnos<sup>viii</sup>. Esto es especialmente duro para aquellos hombres con un cuerpo 'no-normativo' dado que son los que se sitúan más alejados al 'falo' de entre sus iguales convirtiéndose en un blanco fácil para los que se encuentran entre las clases dominantes de la masculinidad que pueden ser inmisericordes en el ejercicio del poder. Ambos personajes de las

novelas utilizadas en este estudio perciben su cuerpo como estigmático, razón por la cual están dispuestos a someterse a duras pruebas y procesos de cambio que les permitan configurar su cuerpo, su apariencia física, de tal forma que sea percibida como 'más masculina'<sup>ix</sup>. *Fight Club (El Club de la Lucha)* de Chuck Palahniuk está lleno de ejemplos en el que hombres con cuerpos no-normativos, que son blandos, con sobrepeso u obesos que no son considerados masculinos; de hecho, algunos de los personajes descritos como 'first-timers' (primerizos) son denominados 'loaf of bread' (barra de pan)<sup>x</sup>. El caso de *The Body (El Cuerpo)* es en este sentido paradigmático al incluir una descripción muy emotiva y sensible del cuerpo no-normativo de su protagonista, Adam.

El hecho de sentir y percibir sus propios cuerpos como no-normativos y carentes de poder es el denominador común de estos dos personajes principales que estamos estudiando, pero quizás lo más interesante sea la fórmula que cada uno elige para enfrentarse a esta realidad. Si ambos personajes diesen por bueno el razonamiento que Homi Bhabha plantea en su artículo 'Are you a man or a mouse?' aceptarían y asumirían su cuerpo y su masculinidad como un primer paso para desenmascarar y exponer las estructuras y fundamentos de la masculinidad que gobiernan nuestra realidad y nuestras relaciones con otros hombres. Sin embargo, más bien al contrario, estos personajes eligen someterse a las políticas del cuerpo fascista<sup>xi</sup> y esculpir su propio cuerpo de tal forma y manera que pueda ser reconocido como una imagen aceptable de masculinidad y de ostentación de poder.

El narrador omnisciente de *Fight Club* es un joven empleado de una gran empresa de raza blanca que se siente emasculado en su propia sociedad y contexto a pesar de que su éxito laboral le haga disfrutar de un apartamento lujoso, ropa cara y de diseño además de disponer de rutinas de belleza y cosméticas que, como Susan Faludi sugiere, denotan unos cambios en los hábitos contemporáneos de consumo que en cierto modo han corrompido la masculinidad. Por esa razón se embarca en una búsqueda de su propia

masculinidad que le lleva a indexar su propio cuerpo a través de la violencia y la lucha.

El narrador, al igual que muchos otros personajes secundarios de la novela, intenta fomentar su propia auto-estima y desarrollar y controlar su propio cuerpo asumiendo y aceptando ideales que tienen más que ver con el 'respeto' más que con la 'estética'. Susan Bordo argumenta que para que una persona sea respetada necesita disponer de un cuerpo que sea capaz de ganar lo que ella denomina el 'face-off masculinity' que no es otra cosa que una lucha por la masculinidad en la que el cuerpo es capaz de expresar la idea de que es más hombre que su igual. Estos cuerpos aceptan el ideal del cuerpo masculino que se convierte en un icono, en una fantasía hecha realidad a través de la carne.

El narrador es capaz de enfrentarse a esta lucha por la masculinidad a través de su alter ego Tyler Durden que posee un cuerpo idealizado y canónicamente masculino. La relación entre estos dos personajes es el ejemplo perfecto del análisis realizado por Alan Klein en *Little Big Men (Pequeños Grandes Hombres)* donde argumenta que la imagen verdadera de un narcisista es demasiado problemática (en este caso la del narrador) y que por eso se esconde detrás de la imagen idealizada (en este caso la de su alter ego Tyler Durden) de tal manera que puede ser reconocido y respetado por otros y por sí mismo. Además, esta relación narcisista entre el narrador y su alter ego refleja fielmente la relación entre el héroe y su alter ego, relación que también analiza Alan Klein en su estudio; para él, la masculinidad representada en los cómics está basada en la relación entre el héroe y su alter ego de tal manera que el héroe refuerza los estereotipos existentes sobre la masculinidad (dureza, agresividad, carencia de emociones, guerrero-luchador... ) mientras que el otro simboliza la debilidad femenina y la masculinidad ordinaria o del montón.

Hanif Kureishi nos ofrece en *The Body* una relación entre un personaje y su cuerpo que resulta aún más interesante; como hemos mencionado

anteriormente el cuerpo de Adam, el protagonista de la novela, es el de un viejo dramaturgo cuyo cuerpo sufre achaques, está arrugado, dolorido y con sobrepeso. Cuando el protagonista compara su cuerpo con el de otros personajes más jóvenes lo describe como un cuerpo pasado de moda, carente de energía, poco cuidado, calvo e incluye además problemas coronarios. Todos estos sentimientos se desvanecen cuando le ofrecen trasplantar su cerebro al cuerpo de un hombre más joven de su elección. Antes de someterse a la operación de trasplante que le permitirá cambiar de vida se le da la oportunidad de escoger de entre un montón de cuerpos el que será su nuevo “yo” físico lo que plantea la pregunta de cómo de unidos estamos a nuestro cuerpo. Cuando por fin se decide por un nuevo cuerpo lo describe como ‘classically handsome as any sculpture in the British Museum’ (la belleza clásica de una escultura en el Museo Británico). Su nuevo cuerpo es el de un agresivo jugador de fútbol italiano con la piel dorada por el sol. Esto hace que nos enfrentemos a un personaje que posee un cuerpo cuya fisicalidad le permite disfrutar de nuevas experiencias, encuentros y sentimientos; una vida que nunca antes había podido disfrutar. A partir de ese momento Adam comienza a describir cómo percibe su vida con este nuevo cuerpo y compara las experiencias que tiene en la actualidad con su antiguo cuerpo; también nos cuenta el cambio que percibe en la forma en la que otras personas se relacionan con él. En cualquier caso su nueva vida con su nuevo cuerpo gira en torno a su pene.

Una parte importante de la novela trata del tamaño y la calidad de sus atributos masculinos; y es precisamente en ese punto en el que el “pene” se relaciona con el “falo”. Susan Bordo argumenta en *The Male Body* que la idea de un pene enorme es un icono cultural de gran fuerza dentro de nuestra cultura debido a la ecuación “tamaño del pene = masculinidad”. David Buchbinder comparte esta idea dado que el hombre bien dotado genera una alusión directa

al “falo”; en su opinión, cuando un hombre es asertivo con su masculinidad frente a otros hombres la relación entre el pene y el falo se refuerza.

Pero el gran tamaño del pene no es la única razón por la que el personaje de Kureishi genera tanta ansiedad y rechazo; la otra razón por la que es tan envidiado es por su rendimiento sexual. Una parte razonable del texto está dedicada a su destreza sexual, su capacidad y aguante así como sus prácticas que testa a lo largo de todo el texto. En un momento dado no sólo ejerce la prostitución con una mujer de avanzada edad sino que se siente orgulloso de ser capaz de satisfacerla además de formar parte en múltiples fiestas sexuales y orgías, participar en grabaciones de películas pornográficas y tener relaciones sexuales en las que es capaz de cumplir con las expectativas de satisfacción sexual. Es precisamente este rendimiento sexual lo que interesa a Susan Bordo dado que es una de las formas en las que el pene denota masculinidad. Tal y como ella argumenta, un gran ejemplo es la Viagra que no está concebida como un medicamento destinado a males psicológicos o físicos inherentes a los hombres de cierta edad sino a eliminar la ansiedad que genera una falta de rendimiento sexual. Buchbinder ahonda en este razonamiento tomando como ejemplo la forma en la que se muestra a los actores de pornografía en las películas y cómo estos son percibidos por la audiencia; según su forma de ver, la creencia de que ‘men should be capable of performing at the drop of a pair of knickers’ (los hombres deben ser capaces de rendir sexualmente con sólo bajarse los pantalones) genera una imagen idealizada de dichos actores porno que son capaces de hacer aquello que se espera de ellos en cualquier contexto.<sup>xii</sup> Sociólogos como Jacobo Shifter y Annick Prieur concluyen que el rendimiento sexual entendido como cantidad, calidad y actitud/rol forman parte del concepto social que es el ethos masculino.<sup>xiii</sup>

El caso de *Fight Club* de Chuck Palahniuk es también clarificador a este respecto dado que el rendimiento sexual es uno de los elementos sobre los que gira la relación que el protagonista y su alter ego tienen con su propio cuerpo.

El apetito y rendimiento sexual del narrador es casi inexistente y se circunscribe a la vida sexual de su alter ego Tyler Durden que disfruta de relaciones sexuales que son físicamente muy exigentes, violentas, duras, intensas y repetidas varias veces al día. De nuevo el alter ego se convierte en la figura masculina a la que el narrador y personaje principal desea y aspira. La idealización de Tyler se basa, por un lado, en un cuerpo duro que cuya fisicalidad le permite enfrentarse a cualquier otro cuerpo en disposición de luchar por la hegemonía masculina y, por lo tanto, convertirse en el dueño del 'falo'; por otro lado, la idealización también se asienta en su capacidad y rendimiento sexual. El cuerpo de Tyler Durden, tanto por su construcción física como por aquello que puede hacer con él, se convierte en el paradigma de la masculinidad para el narrador.

Ambos personajes masculinos comparten, de una u otra manera, una enorme preocupación por su masculinidad que se traduce en cómo se sienten sobre sus propios cuerpos y cómo son percibidos por otros. Aquello que genera ansiedad a estos personajes es que sus cuerpos no forman parte del grupo de cuerpos masculinos normativos, lo que significa que ni pueden ser percibidos como hombres ni pueden desarrollar actividades masculinas normalizadas. Uno de los denominadores comunes a ambas novelas es la lucha y posterior victoria que ambos personajes llevan a cabo para superar esa emasculación redefiniendo sus cuerpos y aquello que hacen con ellos de tal forma que vuelven a ser percibidos como masculinos. Podemos concluir que sus cuerpos no son una 'tabula rasa' sino que están inscritos e indexados como masculinos tal y como hiciera Withers en su día.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ablove, Henry, Barale, Michèle Aina, and David M. Halperin, eds. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- Badinter, Elizabeth. *XY: On Masculine Identity*. Translated by Lydia Davis. New York: Columbia University Press, 1995.

- Barcan, Ruth. *Nudity: A Cultural Anatomy (Dress, Body, Culture)*. London: Berg Publishers, 2004.
- Berger, Maurice, Wallis, Brian, and Simon Watson, eds. *Constructing Masculinity. Discussions in Contemporary Culture*. New York: Routledge, 1995.
- Beynon, John. *Masculinities and Culture*. London: Open University Press, 2002.
- Bhabha, Homi K. 'Are You a Man or a Mouse?' in *Constructing Masculinity. Discussions in Contemporary Culture*, edited by Berger, Maurice, Wallis, Brian, and Simon Watson, 55-64. New York: Routledge, 1995.
- Biber, Katherine, Sear, Tom, and Dave Trudinger. *Playing the Man: New Approaches to Masculinity*. Annandale: Pluto Press, 1999.
- Bordo, Susan. *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar Straus and Giroux, 1999.
- Buchbinder, David. *Masculinities and Identities (Interpretations)*. Melbourne: Melbourne University Press, 1994.
- Buchbinder, David. *Performance Anxieties: Re-Producing Masculinity*. St. Leonards: Allen & Unwin, 1998.
- Butler, Judith. 'Melancholy Gender/Refused Identification'. In *Constructing Masculinity. Discussions in Contemporary Culture*, edited by Berger, Maurice, Wallis, Brian, and Simon Watson, 21-36. New York: Routledge, 1995.
- Caesar, David. 'Softening Them Up'. In *Playing the Man: New Approaches to Masculinity*. edited by Biber, Katherine., Sear, Tom., and Dave Trudinger, 19-26. Annandale: Pluto Press, 1999.
- Cameron, Deborah, and Don Kulick. *Language and Sexuality*. New York: CUP, 2009.
- Connell, R.W., *Masculinities*. Crows Nest: Allen and Unwin, 2005.
- De Lauretis, Teresa, ed. *Feminist Studies / Critical Studies (Theories of Contemporary Culture)*. Indiana: Indiana University Press, 1986.
- Dutton, Kenneth. *The Perfectible Body. The Western Ideal of Male Physical Development*. London: Continuum International Publishing Group, 1995.
- Dyer, Richard. *Heavenly bodies. Film stars and society*. New York: Routledge, 2004.
- Entwisle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. London: Polity, 2000.

- Falk, Pasi. *The Consuming Body*. London: Stage Publications Ltd., 1994.
- Fraser, Mariam, and Monica Greco, ed. *The Body. A Reader*. New York: Routledge, 2005.
- Harris, Ian M. *Messages Men Hear: Masculinities*. New York: Taylor and Francis, 1995.
- Klein, Alan M. *Little Big Men: Bodybuilding Subculture and Gender Construction*. New York: State University of New York Press, 1993.
- Kureishi, Hanif. *The Body*. London: Faber and Faber Ltd., 2002.
- Melhuus, Marit, and Kristi Anne Stolen. *Machos, Mistresses, and Madonnas: Contesting The Power of Latin American Gender Imagery*. New York: VERSO, 1996.
- Palahniuk, Chuck. *Fight Club*. London: Vintage, 1996.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1993.
- Pronger, Brian. *Body Fascism. Salvation in the Technology of Physical Fitness*. Toronto: Toronto University Press, 2002.
- Schifter, Jacobo. *Macho Love: Sex Behind Bars in Central America*. New York: The Haworth Hispanic/Latino Press, 1999.
- Schifter, Jacobo. *Public Sex in a Latin Society*. New York: The Haworth Hispanic/Latino Press, 2000.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 'Gosh, Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!' in *Constructing Masculinity. Discussions in Contemporary Culture*, edited by Berger, Maurice, Wallis, Brian, and Simon Watson, 55-64. New York: Routledge, 1995.
- Stoltenberg, John. *Refusing to Be a Man: Essays on Sex and Justice*. London: UCL Press, 2000.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

---

<sup>i</sup> R.W. Connell, *Masculinities* (Cambridge: Polity Press, 2005), 3.

<sup>ii</sup> Ibid.

<sup>iii</sup> Teresa de Lauretis, ed. *Feminist Studies / Critical Studies (Theories of Contemporary Culture)* (Indiana: Indiana University Press, 1986).

<sup>iv</sup> David Buchbinder, *Masculinities and Identities (Interpretations)* (Melbourne: Melbourne University Press, 1994), 44-45. Badinter utiliza la expresión "sé un hombre" con el objeto de mostrar que la masculinidad no es algo inherente al hombre-biológico sino un estatus que debe ser alcanzado; esto le permite hacer la conexión entre los "men's studies" (estudios de los hombres) y el feminismo: 'By now it will be clear that Simone de Beauvoir's famous remark applies to men as well: One is not born a man, one becomes a man' (Ahora queda

---

claro que la famosa frase de Simone de Beauvoir es aplicable también a los hombres: Uno no nace hombre, uno se hace hombre).

- v Debemos tener en cuenta que autores como Susan Bordo argumentan que la presencia del pene puede ser real o imaginada y subraya la importancia de las feminidades masculinas (uno de los ejemplos que utiliza de estas mujeres con poder o aspirantes a ostentar el 'falo' es el que se puede ver en la película G.I. Jane que fue exhibida en España bajo el título La teniente O'Neil).
- vi Diversos autores como Beynon, Bordo, Harris, Ross, Walzer o Berger, Wallis y Watson explican con detalle cómo las representaciones del 'falo' o del poder patriarcal no son heterogéneas y están informadas por aspectos culturales como la raza, la clase o el contexto histórico.
- vii En este sentido David Napier argumenta que nuestros cuerpos nos ayudan a interpretar qué cosas son comunes y cuáles no, lo que implicaría cierto grado de simbolismo mientras que Debra Gimlin sugiere que nuestros cuerpos no sólo ofrecen información sobre nuestra identidad social y cultural sino también sobre nuestra propia persona e individualidad.
- viii Eve Kosofsky Sedgwick, 'Gos, Boy George, You Must Be Awfully Secure In Your Masculinity!', *Constructing Masculinity. Discussions in Contemporary Culture*, eds. Maurice Berger, Brian Wallis y Simón Watson (New York: Routledge, 1995), 55-64.
- ix La percepción del cuerpo desencadena otras distinciones, Carlo Tomas argumenta en su artículo 'The Disabled Body' (El Cuerpo Discapacitado) que las personas con discapacidad son vitas como personas cuyos cuerpos no se adhieren a la norma y, por lo tanto, son percibidos culturalmente con toda una variedad de sentimientos que van desde la aversión a la pena; y es precisamente este tipo de percepciones lo que genera el reagrupamiento y subdivisión de las discapacidades.
- x El caso del personaje 'Bob' es paradigmático y digno de mención al configurarse como la antítesis de la masculinidad y epítome del cuerpo masculino no-normativo con sus 'sweating tits' (tetas sudorosas).
- xi Brian Pronger argumenta en su estudio *Body Fascism* que todos los cuerpos son susceptibles de ser etiquetados como masculinos y constituir un grupo heterónimo denominado 'puissance' que es la esencia del ser del cuerpo masculino dado que incluye todas las opciones. Dentro de todas esas opciones posibles la dominante es denominada 'pouvoir'. Para que un cuerpo masculino no-normativo se someta a las políticas del cuerpo fascista primero debe reconocer y aceptar que existe una definición previa del 'cuerpo masculino dominante' y actuar de acuerdo con esa definición bien sea clasificándose como dominante o sometándose.
- xii David Caesar ofrece otro ejemplo en esta línea en su artículo 'Softening Them Up' (Katherin Biber, Tom Sear, an Davd Trudinger, *Playing the Man: New Approaches to Masculinity* (Annandale: Pluto Press, 1999), 19-26)
- xiii Para David Stoltenberg, tales concepciones sociales sobre el rendimiento sexual masculino y su actividad son el elemento generador de la 'ansiedad masculina', es decir, que si un hombre no rinde de la manera que se espera de él no se puede clasificar/definir como hombre. En cualquier caso debe tenerse en cuenta que el término 'ansiedad masculina' no se refiere de forma exclusiva a la ansiedad generada por la sexualidad.

---

**Editores: Alejandro Fernández González, M<sup>a</sup> Mar Frieria Moreno y  
Eneko Vilches González**

**de la Junta Directiva de la Asociación de Profesores de Español  
“Gerardo Diego” de Cantabria**

**Depósito Legal SA-1114-2002  
ISSN 1695-4149**

---

**AGRADECIMIENTOS  
DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE ESPAÑOL  
“GERARDO DIEGO” DE CANTABRIA**



Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Cantabria.



Fundación “Gerardo Diego”. Centro de Documentación de la Poesía Española del siglo XX.



IES Santa Clara. Centenario del edificio en que se alberga hoy el instituto de Educación Secundaria más antiguo de Cantabria.



Ateneo Obrero de Santander.



La editorial SANTILLANA y su nuevo sello lector LOQUELEO, por su apoyo incondicional al profesorado y a la APE “Gerardo Diego”