

IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA & LEYLA ROUHI A MODO DE PRESENTACIÓN _____	1
IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA & LEYLA ROUHI BY WAY OF INTRODUCTION _____	4
JULIETA ZARCO LAZOS FILIALES EN LA NARRATIVA DE NAJAT EL HACHMI _____	7
ESTHER RAVENTÓS-PONS NI UTOPIÍA, NI DISTOPÍA: VIAJE Y PREHISTORIA EN LA NARRATIVA GRÁFICA <i>LA MUCHACHA SALVAJE</i> , DE MIREIA PÉREZ _____	23
REBECCA PAWEL “LAURA” AND THE “LANDLORD”: DOROTHY PETERSON'S <i>FUENTEOVEJUNA</i> _____	41
PEDRO CABELLO DEL MORAL EL FUTURO DE LA JUVENTUD DE <i>EL FUTURO</i> , DE LUIS LÓPEZ CARRASCO _____	54
MAX KRAMER TRIANGULAR DESIRE: THE GAY GAZE IN LORCA'S “LA CASADA INFIEL” _____	73
DANIEL ARROYO-RODRÍGUEZ CONSTRUYENDO LA MEMORIA COLECTIVA DEL PRIMER FRANQUISMO: <i>BERENÀVEU A LES FOSQUES</i> , DE JOSEP MARIA BENET I JORNET” _____	87
ELIZABETH SPRAGINS CUERPOS, CUERNOS, AND ESPADAS CEÑIDAS: SEDIMENTING GENDER THROUGH VIOLENCE IN <i>LA MONJA ALFÉREZ</i> _____	102
SCOTT WEINTRAUB BOOK REVIEW. TINA ESCAJA AND A POLITICS OF PO(E)TENTIAL LITERATURE _____	123

A MODO DE PRESENTACIÓN

Desde 2017, las tres editoras fundadoras (Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva y Leyla Rouhi) discutimos la necesidad de crear un espacio para interrogar las ideas recibidas en el terreno de la producción cultural española. No cabe duda que la tradición crítica a la que pertenecemos como especialistas de cine, arte y letras peninsulares goza de enorme variedad y dinamismo; sin embargo, nos parecía que se debían problematizar aún más las lecturas establecidas y aceptadas además de abrir perspectivas teóricas rigurosamente nuevas e interdisciplinarias. Felizmente, la discusión llevó a la formación del actual comité editorial en cuya reunión durante el otoño de 2018 en Boston College se elaboraron las ideas iniciales: cómo estimular interpretaciones menos tradicionales, cómo establecer un diálogo productivo entre crítica y editores, y cómo asegurarse de incluir una amplia gama de fuentes primarias. El resultado fue *ConSecuencias; A Journal of Spanish Criticism* cuyo primer número nos entusiasma inaugurar ahora. En nuestra opinión, los artículos incluidos aquí ilustran, cada uno a su manera, interpretaciones sumamente originales y agudas de fuentes que son muy conocidas en unos casos y menos conocidas en otros casos.

Julieta Zarco presenta un estudio de la obra de la escritora catalana de origen marroquí Najat El Hachmi. En particular, Zarco analiza las relaciones filiales en *L'últim patriarca* y *La filla estrangera*. Partiendo de un marco teórico de género (Spivak) con referencias postcoloniales (Hirsch), Zarco explora la complejidad de los vínculos entre madres e hijas migrantes, procedentes de Marruecos y asentadas en Cataluña. Mediante el análisis de las voces de las narradoras-protagonistas, Zarco destaca la importancia de la tradición oral para entender el proceso de “matrilineage” (linaje matriarcal) que a su vez refleja la problematización de la cuestión de identidad migrante femenina, la cual oscila entre la subalternidad y la emancipación.

En “Ni utopía, ni distopía: Viaje y prehistoria en la narrativa gráfica *La muchacha salvaje*,” Esther Raventos-Pons estudia el género del cómic, contribuyendo al debate académico con un trabajo innovador de esta obra de Mireia Pérez. A pesar de la temática de esta narrativa gráfica, centrada en una olvidada época prehistórica, Raventos-Pons analiza la obra como un comentario crítico de importantes conflictos actuales, luchas de poder, matriarcado y género. Raventos-Pons concluye que, si bien Pérez construye una época perdida y arcaica, la autora no tiene interés en ofrecer una visión fantástica de mundos imaginarios, utópicos o distópicos, sino la de un mundo muy similar al nuestro.

Rebecca Pawel contextualiza la traducción al inglés que hizo Dorothy Peterson de *Fuenteovejuna* para el Harlem Suitcase Theatre en 1937. La estudiosa nos explica que Peterson, sin declararlo abiertamente, conecta el ambiente medieval construido por Lope con la mitología medievalista del sur de los EEUU. Como demuestra Pawel, si bien Peterson en teoría concibió la traducción sólo como una guía para una adaptación, la traducción enfatiza el enlace entre la mitología medievalista del sur de los EEUU y la visión medieval de Lope a fin de hacer visible el empalme entre el mito sureño de lo “caballeresco” y la violencia sexual. Es más, la traducción presta atención a la codificación racial de los personajes y así hace que el drama tenga relevancia para un público afroamericano.

El artículo de Elizabeth Spragins considera la violencia con la que Catalina de Erauso presenta los cuerpos muertos en *Vida i sucesos de la monja Alférez* en cuanto medio para construir tanto una performance del género como una dimensión de la personalidad narrativa de la monja. Erauso se inscribe dentro de una cultura masculina y militar

precisamente al destacar el número de cadáveres que lo siguen y así forma parte, con otros soldados, de una fraternidad social que goza de su propia tradición textual. La validez de la narrativa de Erauso se funda hasta cierto punto en la existencia de cuerpos muertos que por consiguiente persuaden al lector de la veracidad histórica de *Vida i sucesos de la monja Alférez*.

Inspirado por el trabajo de Luis Moreno-Caballud y Germán Labrador sobre la relación entre la Transición y la Crisis, Pedro Cabello del Moral estudia la película *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) en la que dos periodos históricos conducen a la creación de un retrato generacional de la juventud. El movimiento 15M dio lugar a un discurso particular de la Cultura de la Transición (CT). El estudioso pone la película de López Carrasco en conversación con dicho discurso. La idea de juventud sin futuro, planteada y representada por López Carrasco, termina por llegar a la generación de La movida cuyas esperanzas políticas fueron frustradas por eventos tanto económicos como políticos. El artículo ofrece una crítica a la teorización del Otro cine español (el cine dentro del cual se suele incluir siempre *El futuro*), llamando la atención a la dimensión política, además de la estética, del cine de vanguardia al que se adscribe Luis López Carrasco.

En “Triangular Desire: The Gay Gaze in Lorca’s ‘La casada infiel’”, Max Kramer reconoce que este famoso poema de Federico García Lorca suele aproximarse desde una perspectiva feminista, la cual lo interpreta como una parodia de la *performance* del hablante para hacerse pasar por el modelo hegemónico de hombre “verdadero”. Sin embargo, apoyándose en las teorías de autores como Walter Porzig, Eve Kosofsky Sedgwick y Klaus Theweleit, por ejemplo, Kramer propone que la abiertamente misógina y machista *performance* de este hablante enmascara una homosexualidad que podía ser captada por otros homosexuales como Lorca, quien en realidad no le concede el protagonismo del poema a la “casada infiel” (del título), sino que, en cambio, veladamente se lo concede a este hablante como personaje cuya espectacular híper-virilidad constituye el objeto de deseo para aquellos receptores homosexuales a los cuales su campanuda masculinidad no les resulta opresiva sino sexualmente atractiva.

En “Construyendo la memoria colectiva del primer franquismo: *Berenàveu a les fosques*, de Josep Maria Benet i Jornet”, Daniel Arroyo Rodríguez propone que esta obra fue injustamente descalificada por la crítica de los años 1960, la cual no comprendió su reacción contra el desinterés por la memoria de los anteriores años del franquismo que empieza a manifestarse durante los años sesenta y principios de los setenta. Señala el estudioso que, al desarticular los principios progresistas de la memoria colectiva construida por el régimen para borrar el recuerdo de la posguerra, *Berenàveu* invita a reflexionar acerca de este periodo trágico sobre el cual se establece un sistema de bienestar que, además de hacer del olvido una marca de complicidad con la dictadura, sirve de antecedente para aquellas políticas de la transición democrática que en la actualidad siguen constituyendo un reto para la recuperación de la memoria histórica en España.

Nos alegra poder agradecer a todas las personas que contribuyeron a la realización de este primer volumen de *ConSecuencias*, en especial a los miembros del Institute for the Liberal Arts de Boston College por las becas que nos concedieron durante tres años consecutivos para la planeación, creación y publicación de la revista. También agradecemos sinceramente al comité editorial por su participación en la concepción de la revista y su misión, así como las acertadas sugerencias de los y las especialistas, quienes, después de ser contactados, generosamente tomaron a cargo la anónima evaluación de los artículos. Agradecemos a los y las autoras de los artículos, así como a las y los académicos

y profesionales encargados de la evaluación y edición de los mismos: este volumen de *ConSecuencias* no habría podido aparecer sin las valiosas aportaciones de todos ellos y ellas a los estudios peninsulares. Finalmente, particulares agradecimientos a Digital Publishing and Outreach Specialists de la O'Neill Library de Boston College por su apoyo tecnológico, así como a Daniel Mizrahi por su inicial apoyo tecnológico y visión de diseño.

Igualmente nos place vernos en la etapa de poder solicitar contribuciones para el próximo volumen de *ConSecuencias*. Atendiendo a la misión de la revista, se considerarán todas las aportaciones que, partiendo de un análisis exhaustivo de las fuentes primarias en tanto evidencia principal, desafíen las interpretaciones convertidas en habituales con un espíritu de colegialidad y profesionalismo. El 10 de diciembre de 2019 es la fecha límite para el envío de contribuciones. De antemano agradecemos se respeten las pautas de presentación de trabajos señaladas en la página de *ConSecuencias*, ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias.

BY WAY OF INTRODUCTION

Beginning in 2017, the three founding editors (Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva and Leyla Rouhi) discussed the need to create a space to interrogate received ideas in the field of Spanish cultural production. There is no doubt that the critical tradition to which we belong as film, art, and Peninsular literature specialists enjoys enormous variety and dynamism; however, it seemed to us that established and accepted readings should be further problematized, in addition to opening rigorously new and interdisciplinary theoretical perspectives. The discussion happily led to the formation of the current editorial committee at whose meeting during the fall of 2018 at Boston College the initial ideas were discussed and outlined: how to attract less traditional interpretations, how to establish a productive dialogue between critics and editors, and how to make sure to include a wide range of primary sources. The result was *ConSecuencias; A Journal of Spanish Criticism*, whose first issue we are delighted to inaugurate here. In our opinion, the articles included in this volume illustrate, each in their own way, highly original and sharp interpretations of sources that are well known in some cases, and less known in others.

Julieta Zarco presents a study of the work by the Catalan writer of Moroccan origin Najat El Hachmi. In particular, Zarco analyzes the filial relations in *L'últim patriarca* and *La filla estrangera*. Using a gender-centered theoretical framework (Spivak) with post-colonial references (Hirsch), Zarco explores the complexity of the interactions between migrant Moroccan mothers and daughters now settled in Catalonia. Through her analysis of the voices of the narrator-protagonists, Zarco highlights the importance of oral tradition to understand the process of "matrilineage" (matriarchal lineage) that in turn reflects the problematization of the question of female migrant identity, which oscillates between subalternity and emancipation.

In "Neither Utopia, nor Dystopia: Travel and Prehistory in the Graphic Narrative *La muchacha salvaje*," Esther Raventos-Pons studies the genre of the comic, contributing to the academic debate with an innovative analysis of this work by Mireia Pérez. Despite the narrative theme of the comic, centered on a forgotten prehistoric era, Raventos-Pons analyzes the work as a critical commentary on important current conflicts, power struggles, matriarchy, and gender. Raventos-Pons concludes that, although the narrative constructs a lost and archaic era, Pérez is not interested in offering a fantastic vision of imaginary, utopian or dystopian worlds, but a vision of a world very similar to ours.

Rebecca Pawel contextualizes the English translation of *Fuenteovejuna* realized by Dorothy Peterson for the Harlem Suitcase Theater in 1937. Pawel explains that, without openly declaring it, Peterson connects the medieval environment built by Lope with the medieval mythology of the United States South. As Pawel shows, although Peterson theoretically conceived her translation only as a guide for an adaptation, the translation emphasizes the link between medieval mythology in the South and Lope's medieval vision in order to make visible the connection between the southern myth of the "chivalrous" and sexual violence. Moreover, the translation pays attention to the racial coding of the characters and thus makes the drama relevant to an African-American audience.

The article by Elizabeth Spragins considers the violence with which Catalina de Erauso presents dead bodies in *Vida i sucesos de la monja alférez* as a way to construct both a performance of the genre and a dimension of the narrative personality of the nun. As a character, Erauso is inscribed in a male and military culture precisely by highlighting the number of corpses that follow him, and thus forms a part, with other soldiers, of a social

fraternity that enjoys its own textual tradition. The validity of Erauso's narrative is based to some extent on the existence of dead bodies that consequently persuade the reader of the historic veracity of *Vida i sucesos de la monja alférez*.

Inspired by the work of Luis Moreno-Caballud and Germán Labrador on the relationship between the Transition and the Crisis, Pedro Cabello del Moral studies the movie *El Futuro* (Luis López Carrasco, 2013). Two historical periods lead to the creation of a generational portrait of youth in this movie. The 15M movement gave rise to a particular discourse of the Culture of the Transition (CT). The scholar puts López Carrasco's film in conversation with that discourse. The idea of youth without a future, developed and represented by López Carrasco, ends up reaching the generation of La movida whose political hopes were thwarted by both economic and political events. The article offers a critique of the theorization of the Other Spanish cinema (the cinema within which *El futuro* is usually included), calling attention to the political dimension, in addition to the aesthetics, of the avant-garde cinema in which Luis López Carrasco inscribes himself.

In “Triangular Desire: The Gay Gaze in Lorca's ‘La casada infiel,’” Max Kramer acknowledges that this famous poem by Federico García Lorca is usually approached from a feminist perspective, which interprets it as a parody of the speaker's performance to pass himself as the hegemonic model of the “true” man. However, relying on the theories of authors such as Walter Porzig, Eve Kosofsky Sedgwick and Klaus Theweleit, for example, Kramer proposes that the openly misogynist and macho performance of this speaker masks a homosexuality that could be perceived by other homosexuals such as Lorca, who in reality does not grant the poem's prominence to the “casada infiel” (of the title), but instead covertly grants it to this speaker as a character whose spectacular hyper-virility constitutes the object of desire for those homosexual readers for whom his forceful masculinity is not oppressive, but sexually attractive.

In “Building the collective memory of the first Franco: *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet,” Daniel Arroyo Rodríguez proposes that this work was unfairly disqualified by the criticism of the 1960s, which did not understand its reaction against the forgetfulness of the previous years of the Franco regime that became manifest during the sixties and early seventies. The scholar points out that, by dismantling the progressive principles of the collective memory built by the regime to erase the post-war memory, *Berenàveu* invites us to reflect on this tragic period on which a welfare system was established: a system that not only makes the forgetfulness of that period a mark of complicity with the dictatorship, but also serves as precedent for democratic transition's policies that currently continue to be a challenge for the recovery of Spain's historical memory.

We are happy to thank all those who contributed to the realization of this first volume of *ConSecuencias*. We especially thank the members of the Boston College Institute of Liberal Arts for the scholarships granted to us for three consecutive years for the planning, creation, and publication of the journal. Likewise, we express our sincere gratitude to the editorial committee for its participation in the conception of the journal and its mission, as well as the wise suggestions of specialists who, after being contacted, generously provided anonymous evaluations of the articles. We thank the authors of the articles, as well as the academics and professionals responsible for the evaluation and edition of the manuscripts: this volume would not have been possible without their valuable contributions to Peninsular Studies. Finally, particular thanks to the Digital Publishing and Outreach

Specialists at Boston College O'Neill Library for their technological support, and also to Daniel Mizrahi for his initial technological support and design vision.

We are equally pleased to see ourselves in the stage of requesting contributions for the next volume of *ConSecuencias*. Following the mission of the journal, we will consider all contributions that, based on rigorous analysis of primary sources as principal evidence, and in a spirit of collegiality and professionalism, will challenge interpretations that have become habitual. December 10th, 2019 is the deadline for sending contributions. We thank potential contributors in advance for following the guidelines for submitting manuscripts indicated in the *ConSecuencias* home page, ejournals.bc.edu/index.php/consecuencias.

LAZOS FILIALES EN LA NARRATIVA DE NAJAT EL HACHMI

Julieta Zarco
Università Ca' Foscari, Venezia

Introducción

Podría decirse que la narrativa de Najat El Hachmi, escritora catalana de origen marroquí, representa una suerte de trilogía en la que la autora construye a sus personajes, tanto a las hijas como a las madres, a partir de lazos filiales.

El Hachmi, quien afirma que se siente catalana y que por ello nunca se planteó utilizar una lengua literaria que no fuera el catalán (Punzano Sierra, 2008: s.p.), construye una tríada que comienza con la novela *L'últim patriarca* (2008), sigue con *La filla estrangera* (2015) y culmina con *Mare de llet i mel* (2017). Sus obras están marcadas por patrones de representación similares (misma nacionalidad y origen étnico, mismas inquietudes relacionadas con la herencia social y cultural; con la llegada y adaptación a la sociedad receptora; con la necesidad de romper con el orden impuesto por el patriarcado; con el conflicto de tener una identidad fronteriza), contruidos a partir de un sentimiento de doble pertenencia a dos mundos, es decir, a dos culturas, pero quizá, sobre todo, a partir del peso del legado que vincula a madres e hijas. En el caso de las hijas, el crecimiento de sus personajes estará supeditado a un espacio vital propio, que se desarrollará a partir del aprendizaje autodidacta, de la educación, del interés por la literatura y, sobre todo, del encuentro con otras mujeres, sean estas profesoras, compañeras, amigas o vecinas tanto migrantes como nativas. En relación a las madres, en cambio, resultará muy diferente, pues para ellas será cada vez más difícil lograr que las hijas continúen con el legado cultural impuesto por la sociedad de origen.

Al abordar la narrativa de El Hachmi, no puede dejar de mencionarse que para la crítica literaria estas novelas forman parte de la llamada “literatura de inmigración” (Zovko, 2010: 6) y que sus obras aparecen en antologías tanto de literatura catalana, como la editada por Lolita Bosh (2010), *Veus de la nova narrativa catalana*, como así también en antologías de literatura magrebí, como la editada por Ana Rueda (2010), *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Asimismo, el libro de Cristian Ricci (2010) *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí* da cuenta de su doble adscripción. En la narrativa *elhachmiana*¹ se evidencia el intento de darle voz a sus protagonistas y transmitir su tradición a partir de estrategias de autorrepresentación positiva, elementos comunes a las narrativas de inmigración y diáspora, contrarrestando de este modo su ‘invisibilidad’ social (Spivak, 2002: 208).

Podría decirse que para El Hachmi, “transmitir una tradición, una historia, se presenta como una construcción, [que] es en última instancia el deseo de asegurar una continuidad en la sucesión de generaciones [...]” (Hassoun, 1996: 139). Esta continuidad en la sucesión de generaciones se presenta a través de un estilo oral que caracteriza la narrativa *elhachmiana*, en la que, de algún modo, se da cuenta de un proceso de “*matrilineage*”²

(linaje matriarcal), ya que las narradoras-protagonistas se valen de recuerdos, de cuentos relatados por sus madres, como así también por sus tías, abuelas, vecinas y/o por mujeres que a menudo visitan sus casas. De hecho, las narradoras-protagonistas se inspirarán en la tradición oral para, a través de ella, recuperar los lazos con las madres.

En las obras de El Hachmi se problematizan cuestiones relacionadas con los vínculos entre madres e hijas migrantes, aspecto que está aún ausente en la mayor parte de la producción literaria española que aborda la complejidad de la migración femenina. La cotidianidad y la pasión por la lectura en general y por la literatura en particular llevan a las protagonistas *elhachmianas* a reflexionar acerca de las dificultades que viven cada día tanto dentro como fuera de casa, lo que provoca grandes conflictos con respecto a su adaptación a las dos culturas y forja, de algún modo, su identidad fronteriza (Ricci, 2010).

Por lo apenas dicho, este artículo se propone analizar la construcción de los lazos filiales de las protagonistas de *L'últim patriarca*³ y de *La filla estrangera*⁴ considerando puntos de vista sobre diversos temas, tales como la representación de la subalternidad y la emancipación, por ejemplo, a partir de las experiencias sexuales. Experiencias que están enmarcadas de maneras bien diferentes: en el caso de las madres, se traduce en el rol de una subalterna, de una mujer que “no puede hablar [...], en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por varias circunstancias” (Spivak, 212). Las experiencias sexuales de las hijas, en cambio, representan todo lo contrario, ya que las narradoras-protagonistas se servirán de dichas experiencias para llevar adelante actos de rebeldía, incluso cuando se ven obligadas a ‘hablar por sus madres’, es decir, a darles voz, pero quizá, sobre todo, como un intento de encontrar en ello un espacio de emancipación y libertad.

Relaciones maternofiliales: muerte ‘simbólica de la madre’

En 2004, Najat El Hachmi publica *Jo també sóc catalana*, un ensayo dedicado a “todas aquellas mujeres que alguna vez se han sentido entre dos mundos” (7),⁵ donde reflexiona acerca de la realidad fronteriza y las dificultades relacionadas con la inmigración marroquí en Cataluña. De hecho, la autora, quien a los ocho años de edad emigró con su familia desde el Rif (Marruecos) hasta la ciudad de Vic (Cataluña), rechaza la estigmatización de ser considerada parte de una “segunda generación” (3); se siente más bien en un escalón intermedio, al que llama “generación de frontera” (3), es decir, de quienes no eligieron migrar por cuenta propia, sino que se encontraron en la condición de sujeto migrante. En *Jo també sóc catalana*, El Hachmi confiesa el motivo que la lleva a escribir: “Escribo para sentirme más libre, para deshacerme de mi propio enclaustramiento [...]” (4). De hecho, a lo largo de este ensayo la autora reflexiona, entre otras cosas, sobre cuestiones relacionadas con el origen, el lenguaje, el género y la religión, pero quizá lo que más sorprende del ensayo es su actitud profundamente crítica hacia las dos culturas. En el título de su ensayo, que aún no ha sido traducido al español por ser “demasiado catalanista”,⁶ se puede hacer

una lectura interesante según la cual “el ‘también’ es, a pesar de sus múltiples interpretaciones, la marca indiscutible de una nueva identidad” (Rueda, 2010: 104), y quizá es de algún modo su manera de reafirmar, más allá de su nueva identidad, su identidad fronteriza. Una identidad que, como afirma Núria Codina Solà, “no se sitúa *entre* dos culturas, sino que va *más allá* de ellas, superando cualquier intento de clasificación” (2012: s. p.).

LUP (2008), su primera novela, fue distinguida con el Premi de les Lletres Catalanes Ramon Llull y el Prix Ulysse a la primera novela (2009), y fue finalista del Prix Méditerranée étranger (2009). Este reconocimiento le dio a El Hachmi un espacio central dentro de la literatura que le interesa: la que pone en el centro de atención a “los individuos de frontera” (Punzano Sierra, 2008). La novela, publicada en catalán y muy pronto traducida al castellano por Rosa María Prats, “irrumpió en el mundo literario español con enorme fuerza, casi enseguida tuvo repercusiones mundiales a través de sus traducciones a diez lenguas” (Saz, 346). En ella, El Hachmi aborda la complejidad de las vivencias de su narradora-protagonista, una joven de origen marroquí que, junto a su madre y sus hermanos, emigra a una zona rural (indefinida) de Cataluña, donde los espera Mimoun, su padre y el patriarca de la familia. El libro, de lectura ágil y fluida, se divide en dos partes: en la primera se narra desde el nacimiento de Mimoun, es decir, “la historia del último de los grandes patriarcas que forman la larga cadena de antepasados de los Driouch” (*LUP*, 7), hasta el momento en que su esposa e hijos se reagrupan con él en un pueblo de Cataluña. En la segunda parte, la tercera y única hija de Mimoun, narradora y protagonista de la historia, cuenta su infancia, adolescencia y sus primeros años de adultez, todo ello en el marco de los conflictos que le provoca a la joven vivir entre dos culturas, con un padre egoísta, caprichoso y, sobre todo, autoritario, que no le permite ningún tipo de libertad. Mimoun es un hombre violento, opresivo e intolerante que somete a su familia a una espiral de amenazas y prohibiciones, principalmente a las mujeres, es decir, a su esposa esposa y a su hija.

Con un lenguaje directo y claro, las protagonistas-narradoras *elhachmianas* dan cuenta de su fascinación por la literatura en general y por la catalana en particular. De hecho, la misma El Hachmi en *Jo també sóc catalana* afirma: “Mis heroínas eran Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Víctor Català” (79). Por ello, no son pocas las alusiones que hace la narradora-protagonista respecto de sus lecturas preferidas, de las que se vale, entre otras cosas, para manifestar los cambios que se van produciendo en su madre.

Por esa razón, tampoco resulta casual que en *LUP* la joven protagonista ocasionalmente se refiera a su madre con el nombre de Mila, el mismo que lleva la protagonista de *Solitud* (1905), la novela de Víctor Català. La Mila *elhachmiana* es una madre que en ocasiones intenta rebelarse contra su condición de subalterna a partir de una mayor conciencia de sí misma. Por su parte, la Mila de Català es una mujer sometida que se enfrenta a la hostilidad del medio rural, a las humillaciones que culminarán en una violación, pero que finalmente logra sobreponerse, en una solitaria ermita de montaña, gracias a la búsqueda de su propia identidad.

Otro aspecto intertextual presente en *LUP* se construye a partir del nombre que la joven protagonista utiliza ocasionalmente para referirse a su madre: Colometa, el mismo apelativo que lleva la protagonista de la novela de *La plaça del Diamant* (1962), de Mercè Rodoreda. Este caso resulta particular, ya que el nombre propio de la protagonista de *La plaça del Diamant* es Natalia, y no Colometa. Este es un nombre que caprichosamente le ha sido impuesto a Natalia por Quimet, su marido. Ambas protagonistas, Mila y Colometa,

son mujeres agobiadas por la vida que les ha tocado en suerte y que luchan al igual que las protagonistas *elhachmianas* para liberarse de la opresión de padres y maridos violentos. El siguiente pasaje da cuenta del aspecto intertextual con las novelas de Català y Rodoreda:

A veces madre parecía Colometa en vez de Mila, de tanto que había limpiado los excrementos secos de encima de los tablones de madera que había bajo los techos de uralita. Solo que ella no venía de ninguna guerra, o al menos eso parecía (*LUP*, 203).

Más adelante agrega: “No podía creermelo que oía, pero era madre quien hablaba, era Mila quien se había hartado de limpiar capillas y reliquias, la Colometa que huía de todo para encontrarse” (*LUP*, 226-227).

En las protagonistas *elhachmianas*, la esfera de lo lícito y lo ilícito, de lo que está bien y de lo que está mal, de lo legítimo y de lo ilegítimo en relación con las experiencias sexuales, está delimitada por el legado cultural de origen. En este sentido, las decisiones de las hijas se traducen en una necesidad de libertad y emancipación que lograrán a través del acto sexual. En *LUP* se asiste a la rebelión de la protagonista frente al poder patriarcal al menos en dos momentos relacionados con el acto sexual: el primero es cuando la joven tiene relaciones sexuales prematrimoniales con su novio; el segundo se da cuando la protagonista tiene una relación sexual anal con su tío. Esta última acción llevará a la protagonista a liberarse y emanciparse del patriarcado que, hasta ese momento, le era impuesto. Por su parte, en *LFE* no serán pocas las ocasiones en las que la joven manifestará su necesidad de autosatisfacción sexual para estar más relajada y poder dormir, “[...] recorro una y otra vez la línea que atraviesa el cuerpo. Siempre me la toco desde la barbilla y voy bajando, así que la mayoría de las veces acabo provocándome un orgasmo” (*LFE*, 30). En ambos casos las narradoras-protagonistas ‘utilizan’ el sexo como una suerte de puente hacia la libertad.

Tanto en *LUP* como en *LFE*, las jóvenes protagonistas intentan ser como ‘deberían ser’, pero en ellas se manifiesta la necesidad de romper con el “legado cultural”, con la herencia de la sociedad de origen, a través de una voluntad de distancia, de retiro, de alejamiento relacionado con su propia historia y, sobre todo, con la afirmación de su identidad. Es por ello que el final de ambas novelas dará cuenta de la liberación y la emancipación de sus protagonistas, que, de modo diferente, rompen con el patriarcado y con el legado social impuesto. En el caso de *LUP*, la conclusión del relato está supeditado a la decisión de la narradora-protagonista, quien convencida de que ese es el único camino a seguir, decidirá cómo y cuándo separarse de su padre y, de ese modo, quitarle el rol de patriarca. En *LFE*, en cambio, el final está subordinado a la elección de la protagonista de alejarse de su madre para, de ese modo, lograr ser ella misma, y no quien le han impuesto ser.

En “Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?”, Concha Alborg afirma que “la figura de la madre, y más en concreto la relación entre madres e hijas, está ausente en la narrativa contemporánea” (2000: 13); concretamente, propone un recorrido por diferentes mitos, que van desde Démeter y la búsqueda de su hija Perséfone, pasando por el complejo de Electra, hasta la metáfora de Medusa, en cuanto símbolo de la matrofobia. Estas figuras mitológicas, de las que se sirve Alborg para dar cuenta de los diferentes tipos de relaciones entre madres e hijas, están muy alejadas del vínculo materno-filial que se refleja en *LFE*.

La novela *LFE* fue galardonada con el Premio BBVA Sant Joan y el Premio Ciutat de Barcelona. En ella, la protagonista es una joven que nace en Marruecos y crece en un

pueblo del interior de Cataluña. A los 18 años, el personaje tiene que decidir entre aceptar un matrimonio combinado con su primo o irse sola a vivir Barcelona para iniciar sus estudios universitarios. A partir de ese momento se provoca en la protagonista una especie de rebelión personal que se revela en el duro conflicto interno que supone romper el estrecho vínculo que la une a su madre. Como en *LUP*, el lenguaje ocupa un lugar importante en todo el relato, siendo un elemento activo de la trama y símbolo de las dificultades de comunicación y del choque de identidades. En *LFE* la protagonista reflexiona, entre otras cosas, sobre la libertad, los orígenes, el legado cultural, las diferencias generacionales y la compleja realidad de la inmigración, así como acerca de las dificultades de los jóvenes de hoy en día, con quienes no termina de identificarse.

A lo largo del relato se da cuenta de la gran devoción que la narradora-protagonista tiene por su madre y del estrecho ligamen que la une a ella, tanto que no puede ‘pensarse’ sin pensar en ella; así lo expresa la protagonista: “Me miro a los ojos y me insisto: cástate y serás libre. Cástate y tu madre será libre” (*LFE*, 38). Y, más adelante, agrega: “En cualquier caso, hoy es mi día, el día de mi casamiento, y con ello me libero por fin y la libero a ella” (*LFE*, 54). De hecho, este ligamen la llevará a renunciar a una vida propia y a aceptar una boda pactada con su primo, un joven al que recuerda haber conocido de pequeña, cuando vivía en Marruecos y a quien no volverá a ver hasta el día de su boda.

En esta historia de amor filial, madre e hija se adoran, por lo que la hija piensa que lo mejor que le puede suceder es que su madre se sienta orgullosa de ella. De hecho, las señoras que visitan a su madre comentan: “No hay chica más tranquila que la tuya, nunca la vemos haciendo ningún disparate, no habla con nadie”. Y, más adelante, la protagonista afirma que esto se traduce en que su “reputación es impecable” (*LFE*, 24). Por ello, la joven se pone muy nerviosa cuando durante el período que transcurre en Marruecos tiene que cocinar para los niños de la casa, a sabiendas de que tanto tías como primas estarán pendientes y criticarán sus dotes culinarias: “Quiero gustarles, quiero que piensen que me han educado bien, que se asombren de mi destreza, aunque sé que no puedo competir ni con chicas más chicas, como mi prima, niñas de diez u once años que no han hecho nada más aparte de encargarse de las labores de casa” (*LFE*, 45).

La devoción que siente la hija por su madre y el fuerte vínculo que las une hacen que no sea nada fácil para la protagonista tomar la decisión de separarse de ella. Para Marianne Hirsh (1989), “[...] *the fantasy that controls the female family romance is the desire for the heroine’s singularity based on disidentification from the fate of other women, especially mothers*” (10). En la obra de El Hachmi se asiste a una dúplice dinámica en la están presentes tanto la identificación como la desidentificación con las madres, dependiendo de la edad y del desarrollo de las protagonistas. La ‘identificación’ se asume a partir de la devoción de las jóvenes por sus madres, pero será justamente esa ‘identificación’ con las madres lo que más adelante llevará a las jóvenes protagonistas a ‘desidentificarse’ con el rol impuesto. Para lograrlo, las hijas necesitarán romper con el vínculo que las une a sus madres, y con ello ‘ser ellas mismas’, y no quienes ‘deberían ser’.

En *LFE* estamos frente a la ‘desidentificación’ a la que alude Hirsh, como así también a la desvinculación de la hija con la madre. Estos conceptos se traducen en la novela al menos en dos momentos que están relacionados con la hija: por una parte, la joven no se siente identificada con la manera de pensar de la madre y, por otra, entiende que es absolutamente necesario cortar el vínculo con ella. Ambas posturas llevan a la narradora-protagonista a la autoafirmación del yo. El sentimiento de ‘desidentificación’ con la historia de su madre es tan fuerte que un día cualquiera ‘desaparece’ y abandona a su madre,

dejándole un “hijo en prenda” (223), un niño que la joven tuvo algunos días atrás.

En relación a la separación entre madres e hijas, “*Fischer has maintained that because mothers and daughters identify with each other, and because their individual boundaries are not always clear, daughters struggle all of their lives to separate from their mothers*” (Boyd, 1989: 292), y, por su parte, Flax, Greenspan y Litwin sostienen que “*conflicts over autonomy and nurturance characterize the mother-daughter relationship. Conflict often arises between a daughter’s sense of a separate ‘I’ and her perception of a collective ‘we’*” (292-293). Es por ello que sobre el final de la novela se vuelve a tocar el tema del vínculo que la une a su madre; de hecho, en las últimas páginas, dirigiéndose al lector, la protagonista dará cuenta de la decisión de abandonar a su madre, en cuanto acto liberador y de emancipación, como así también de lo que la ha llevado a escribir la novela.

Si como sostiene Bauman, “la identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (2003: 42), no cabe duda de que la elección de la autora, la de no darle un nombre a las narradoras-protagonistas de las historias, puede pensarse como el intento de “*representing the collective of Moroccan immigrant women*” (Stickle Martín, 2010: 97), o quizá se trate de la búsqueda continua de una identidad propia, ya que estas jóvenes anónimas serán las encargadas de cambiar las historias de sus familias.

La subordinación de las madres

En la narrativa de Najat El Hachmi, las madres son mujeres pasivas, obedientes y resignadas que se encuentran “atrapada[s] entre la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo” (Spivak, 2008). De hecho, tanto en *LUP* como en *LFE* se asiste al relato de madres representadas a partir de la subalternidad y la subordinación respecto de los hombres, ya que si están solteras deben obedecer a sus padres y hermanos, y si están casadas, a sus maridos.

La doble condición de subalterna de la madre en *LUP* se refleja claramente en el pasaje en el que la hija acompaña a la madre al ginecólogo y se ve obligada a traducir preguntas que le resultan sumamente incómodas:

Madre me miraba y me decía qué, qué te ha preguntado, y yo habría querido fundirme, así, de golpe, y que ellas mismas se las entendieran. No podía decir follarse, no. No podía decir cuándo fue la primera vez que padre te la metió. ¿Joder? No. Intenté encontrar un eufemismo. ¿Cuántos años tenías cuando dormiste con padre por primera vez? Y no la miré a los ojos mientras se lo decía; ella dijo, también muy deprisa, nos casamos cuando yo tenía dieciocho años. Eso es todo. (*LUP*, 220-221).

De acuerdo con Spivak, “cuando la mujer hace suya la reivindicación de una condición subalterna, puede hallarse limitada por unas líneas definitorias en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por diversas circunstancias” (2002: 212). Es justamente la acción de silenciar lo que une a las madres subalternas de *LUP* y *LFE*, un silencio que las lleva a callar, a omitir, a soportar mudas lo que les viene impuesto, un silencio que se transfiere también a la esfera íntima y sexual. Quizá porque aunque la subalterna quiera hablar, no puede hacerlo porque no hay quien la “escuche y legitime sus palabras” (Spivak en Asensi, 2006: 3); esto no significa que la subalterna esté muda, sino que no puede manifestarse porque no tiene un lugar de enunciación que se lo permita.

Hay ocasiones en que la hija se muestra orgullosa de la madre. Una de ellas es cuando con audacia su madre enfrenta a la amante de su marido. Si bien la decisión de su madre no será extrema y no la ‘liberará’ de Mimoun, un marido violento al que debe someterse, la hija se muestra sorprendida y satisfecha por la manera en que la madre resuelve la situación y le pone un límite a Rosa, una de las amantes de su marido. Un día, Rosa va a buscar a Mimoun a casa y se encuentra con su mujer, que le enseña al niño que había nacido pocos días atrás:

Éste es mi hijo, éste. Y de Manel, él y yo así, y había juntado los dos índices para demostrarle cómo habían estado de juntos. ¿Es verdad eso?, preguntó Rosa, mirando primero a padre y después a mí, que ya tenía la sensación de estar dentro de “Cristal” o “Rubi” y no dentro de la vida real. Lo que dice es verdad, y además me lo hizo traducir a madre. Entonces madre hizo algo que lo sellaba todo. Le estampó una bofetada, plaf, y la cara le giró cuarenta y cinco grados. Se hizo el silencio. Un momento y yo admiré a madre por ser más que Mila, más que Colometa, por ser auténtica (*LUP*, 227-28).

En aquellos momentos en los que su madre logra salir del espacio cotidiano de subalterna, en aquellas situaciones la narradora-protagonista con sorpresa ve en su madre una “capacidad transformadora de la realidad” (174), advirtiéndole en ella una gran virtud. Este pasaje refleja también el asombro y la fascinación que le produce escuchar lo apenas dicho por su madre, como también las referencias explícitas a dos telenovelas venezolanas. Por un lado, *Cristal* (1985-86), melodrama de gran éxito escrito por Delia Fiallo y, por otro lado, *Rubi* (1989), originalmente una radionovela escrita por Inés Rodena⁷ y adaptada sucesivamente por Perla Farías, María Antonieta Gómez y Boris Izaguirre. Ambos melodramas llegaron a la pantalla española en 1989-90 y 1991, respectivamente, obtuvieron gran éxito y aceptación por parte del público español y se convirtieron en los programas más seguidos del momento.⁸ Como es sabido, el melodrama cuenta una intrincada historia de amor que debe su éxito:

[...] en gran medida a la capacidad de empatía que se establece con el telespectador a través de las vivencias de los personajes, que si bien suelen estar alejados de las realidades cotidianas de los devotos telespectadores, como todos los días participan de esas ficciones acaban casi integrándose en la trama y formando parte de la misma (Soler Azorín, 2015: 143).

Siguiendo esta línea, la escena que más arriba relata la protagonista de *LUP* parece ser la del capítulo de un melodrama, en el que una mujer descubre la traición de su marido en presencia de la amante de este. Haciendo un paralelismo con las tramas de las telenovelas *Cristal* y *Rubi*, se descubre la infidelidad de Mimoun y se pone en escena un triángulo (en el que la joven protagonista participa solo como espectadora y traductora de su madre), en el que la madre le deja muy claro a Rosa que Mimoun no solo sigue siendo su marido, sino que acaban de tener un hijo. El pasaje escena –al igual que en una telenovela– termina con la bofetada que la madre le da a Mimoun, con el alejamiento de la amante y, sobre todo, con el asombro y orgullo que la hija ve en la acción de su madre.

Si en *LUP* la literatura funciona como una suerte de cable a tierra de la protagonista, que con orgullo comenta su pasión por la lectura de “*Espejo roto*, de *Ariadna en el laberinto grotesco*, de las memorias de Tísner, de Faulkner, de Goethe, de todas las lecturas que llegaban por mis manos” (291), en *LFE* la protagonista tendrá que abandonar su gran pasión por la literatura, ya que esta la lleva a querer ‘ser quien es’ y no ‘quien debería ser’:

Ya no leo. No tengo tiempo ni me conviene. He escogido esta vida, según la cual debería haber sido analfabeta como mi madre [...]. Para irme haciendo a la idea, voy dejando atrás todo lo que formaba parte de mi otra vida, la del instituto: los libros, los conocimientos en general (*LFE*, 77).

Sobre el final, cuando la joven logra romper definitivamente los lazos con su madre y, sobre todo, cuando comienza a vivir ‘su’ vida, confiesa “volví a leer, primero con un cierto miedo y después con una voracidad insaciable, cualquier cosa que me apeteciese, sin ningún orden, sin ningún objetivo” (*LFE*, 233), para luego pensar reanudar sus estudios. Será esto lo que la llevará a ‘ser quien es’ y no ‘quien debería ser’.

El sexo, la sexualidad y la pasión están muy presentes en la narrativa de El Hachmi. Estas se describen a partir tanto de experiencias heterosexuales como homosexuales. En *LUP* se describe la experiencia de abuso que, según la familia, ha sido el primer acercamiento de Mimoun a la sexualidad. Este abuso, del que no se habla abiertamente en familia, sirve de pretexto para dar cuenta de la compleja personalidad de Mimoun, incluso para avalar su comportamiento ante su necesidad de maltratar y de ‘domesticar’ a las mujeres que están con él, principalmente a su esposa y su hija:

[...] el primogénito de los Driouch debió de entrar de lleno en el mundo de los adultos cumpliendo el papel que les suele tocar a los miembros de la familia de estas edades por aquellos parajes. Teniendo en cuenta que el hermano de la abuela había regresado del río poco después que Mimoun, no es extraña la posibilidad de que, cansado de embestir asnos y gallinas, aprovechase la euforia del momento para buscar una cavidad más humana donde introducir su miembro erecto.

No habría sido ningún hecho inusual que le hubiera dicho baja un poco, Mimoun, no te haré daño, no, no te haré daño, Mimoun, estate quieto, déjate ir, déjate ir, así, sí, así no te hará tanto daño (*LUP*, 34-35).

En la situación apenas descrita, como en las que se describirán a lo largo del relato, el cuerpo de Mimoun estará privado de placer, de goce y de erotismo. Ello reforzará aún más los motivos de los que se vale la familia para dar cuenta de la compleja personalidad del patriarca, un hombre que manifiesta violencia con su mujer cuando le habla, cuando la golpea, cuando tiene sexo con ella.

De igual manera, también la narradora-protagonista de *LFE* será víctima de un abuso sexual cometido por una amiga de su madre, a quien llamaba “tía”, cuando la niña debía de tener unos seis o siete años, o quizá menos:

Me apretó fuertemente contra ella, y yo pasé a ser una parte más de su cuerpo [...]. Súbete el vestido y bájate los pantalones, me dijo, y yo, más por curiosidad que por otra cosa, le hice caso. Ella había hecho lo mismo, con los dedos de los pies notaba que tenía el *sarwal* por debajo de las rodillas. No tardé en sentir el vello de su cuerpo en mi

piel, me hacía cosquillas. Comenzó a rozarse contra mí con un ritmo constante, dámelo, me empezó a decir, dámelo como si fueras un hombre (*LFE*, 75).

Si, por un lado, la joven protagonista asegura que el recuerdo de aquella experiencia no le provoca ningún tipo de sentimiento, por otro, se repite a sí misma que le gustaría preguntarle a su tía: “¿Recuerdas aquella tarde, cuando dormimos la siesta juntas?” (*LFE*, 73). En la pregunta está implícita la respuesta; la joven quisiera saber el porqué de la propuesta/abuso de la tía, lo cual suscita asombro y, sobre todo, desconcierto en la protagonista, hasta el punto de no poder quitarse de encima esta sensación de extrañeza.

En *LUP* resulta evidente que tampoco la madre encontrará ni placer, ni goce ni mucho menos erotismo durante el acto sexual, sino que se la describe más bien como una mujer llamada a cumplir con sus ‘obligaciones de esposa’, condenada a la desaparición –mejor a la negación– de cualquier tipo de sensación que pueda provocarle placer. Así relata la narradora-protagonista de *LUP* la noche de bodas de su madre:

O sea que debió de soltar un ‘ay’ muy agudo cuando Mimoun la penetró tan fuerte como pudo, con prisa por demostrarles a todos que él era un hombre de verdad y su esposa, una mujer de las que ya no abundan y con la que crearía vínculos que nadie podría deshacer.

Ay, debió de gritar madre antes de que la tela blanca encima de la que había estado tumbada se manchara con unas gotas finísimas de sangre, como una lluvia. Sin saber que ese dolor dentro de la vagina sólo era el inicio del calvario que le esperaba (*LUP*, 111).

A pesar de que la hija y el novio tienen relaciones sexuales antes de la boda, la experiencia sexual de la hija durante la noche de bodas no será de plenitud o de goce, sino que más bien le recordará de algún modo a la experiencia de la noche de bodas de su madre:

Todo fue más deprisa de lo que había imaginado. No tuve ni siquiera tiempo para tener miedo. Su cuerpo sombrío se abalanzó sobre el mío sin darme tiempo para que me pusiera cómoda; comencé a sentir sus jadeos en el cuello: me penetró. Todo aquello dejó en el aire un eco sordo y mortecino, y a mí el ardor me empezó a subir por el bajo vientre. No tardó demasiado, y me miró un momento con una sonrisa forzada y me dijo: no llores. Pero yo ni siquiera sabía que lloraba, estaba inmóvil, rígida, como si me hubiera muerto (*LFE*, 159).

Poco a poco el sexo con su primo-marido se revelará aburrido y rutinario, por lo que ella no se sentirá satisfecha. Su primo-marido, que durante el noviazgo “se diferenciara considerablemente del patriarca” (Ricci, 2010: 84) y que como novio había sido un hombre muy diferente a los hombres de su familia, había comenzado a darle órdenes. Luego, con el paso del tiempo, también intentará ‘domesticarla’ a través de prohibiciones, y será entonces cuando la protagonista tomará “la decisión que lo precipitaría todo” (329), ya que no tolera el trato de subalterna y decide divorciarse de él. La doble condición de subalterna de la madre “con respecto al esposo y fuera del espacio privado, en el público, por ser diferente” (Vidal Claramonte, 2012: 246), se evidencia en la siguiente cita:

Había cuestiones que no sabía pasar de un idioma a otro, que no quería pasar de un

idioma a otro. Continuaba sin entender por qué tantas mujeres de por ahí me explicaban a mí cosas de aquéllas. ¿Cuándo fue la última vez que le vino la regla a tu madre? Y yo ya sabía qué era eso de la regla, pero no lo había hablado nunca con ella. ¿Cuándo fue la primera vez que le vino? A los dieciséis años, mejor, así yo estaré tranquila hasta los dieciséis. ¿Cuándo tuvo relaciones sexuales por primera vez? Dios, Dios, quería huir corriendo de todo aquello, yo no quiero saber todas esas cosas, y aún menos traducirlas a un idioma en el que no existía ninguna palabra que yo conociera para relaciones sexuales que no fuesen palabrotas. No podía correr y la comadrona me miró fijamente con las uñas rojas sobre la mesa, anda, venga, pregúntaselo (*LUP*, 220-221).

O como cuando la madre acepta que Mimoun invite a una de sus amantes a pasar junto a su familia un día en la playa. Esta presencia suscita estupor y desconcierto en la hija, quien interroga a su madre acerca de la presencia de Rosa, y la madre le responde: “Qué podemos hacer, esto es lo que Dios ha escrito para nosotras” (196). Al escuchar esto, la joven afirma: “[...] pues vaya cabronazo este Dios” (*ibíd*).

Si como afirma Chodorow (en Zimbalist y Lamphere, 1974: 51), “[...] *femininity and female role activities are immediately apprehensible in the world of her daily life [...]*”, para la hija resulta vital separarse de la madre y con ese fin debe cometer “un matricidio simbólico” (Tienza-Sánchez, 2012:130). Más adelante, Chodorow sostiene que “*daughters internalize many of their mothers’ behaviors, values, thoughts, and meanings. This internalization leads them to be “like” their mothers*” (en Boyd, 1989: 300). Es por ello que para lograr la separación apenas mencionada, de algún modo la hija imita a su madre, ya que ella también, como su madre, posee una ‘capacidad transformadora’, de la que se servirá para tomar una decisión que cambiará su vida para siempre. La narradora-protagonista de *LUP* comprende que su padre vigila su piso y la espía en su trabajo; en suma, que la acecha constantemente porque quiere saber (y ver) si la joven, ahora que está divorciada, lleva hombres a su casa. De este modo, el padre la pone, como a su madre, en la condición de subalterna, condición que la joven no está dispuesta a aceptar. Para romper con este esquema y ser finalmente libre, sobre el final de la novela la narradora-protagonista idea una estrategia que llevará a su padre a terminar con la larga sucesión de patriarcas de los Driouch, “puesto que si la hija no obedece a su progenitor, este deja de ejercer influencia sobre ella” (*LUP*, 137):

Yo no era Mercè Rodoreda, pero debía acabar con el orden que hacía tanto tiempo que me perseguía. Qué mejor que un secreto tan grande que ya nadie pudiera volver a mencionar jamás. Qué mejor que un hecho tan repugnante que a padre ya no le quedara otro remedio que callar: o matarnos a los dos o callar para siempre. Y a esas alturas ya sabía que no podía matar a nadie, por muchos cuchillos que hubiera blandido en su vida, por muchos juramentos de te mataré, te mataré, todo era una estrategia para meterte el miedo tan adentro que ya no supieras escapar nunca.

Lo confieso: dejé expresamente las persianas subidas y la luz encendida (*LUP*, 336).

El final se revela sumamente interesante, ya que en pocas líneas El Hachmi pone al lector frente a la decisión de una joven que acepta la propuesta de su tío, el hermano menor y eterno rival de su padre, quien pasará algunos días en casa de la joven. Decisión que ayudará a la protagonista a obtener la libertad y la emancipación tanto anhelada. La escena de carácter erótico comienza con un cruce de miradas entre ambos; luego el tío se acerca a

la joven y empieza a acariciarle la mejilla, los pechos y las nalgas, y, mientras la observa, le pregunta si alguna vez había practicado sexo anal. Ante la respuesta negativa de la joven, este responde: “No te preocupes, yo te enseñaré, si sabes hacerlo no tiene que hacerte daño. ¿Quién mejor que tu tío para enseñarte este tipo de cosas, eh? Son el tipo de cosas que deben quedar en familia” (*LUP*, 336). El pasaje culmina con la descripción de la relación sexual que la joven mantiene con su tío, en la que se evidencia, como sostiene Ricci, que la traición “[...] deja un signo de interrogación abierto de cara al futuro, ya que la penetración anal asegura la negativa de engendramiento” (Ricci, 85):

Dijo trae el aceite de oliva, y no fue la mantequilla de Marlon Brando, que nosotros somos mediterráneos. Dijo déjate llevar, así, y en cuanto lo tuve encima ya sentí un orgasmo. Y volví a sentirlo cuando me hizo daño y no supe dónde acababa el dolor y dónde continuaba el placer. Me hubiera querido morir de dolor, y aún volví a correrme (*LUP*, 336-337).

Si la joven protagonista de *LFE* relata que durante su noche de bodas se sentía “inmóvil, rígida, como si me hubiera muerto” (159), la protagonista de *LUP*, en cambio, estará muy lejos de esa sensación, tanto es así que durante la relación sexual con su tío no podía discernir dónde comenzaba el placer y dónde el dolor. Quizá porque se trataba de un dolor que le permitiría obtener el empoderamiento de sí misma, la emancipación y la libertad que tanto había anhelado. Libertad que llegaría a partir del momento en que su padre llamara al timbre de su piso:

Fue allí mismo, en aquel mismo instante, cuando llamaron al timbre y en el videoportero apareció la cara de padre. Un padre que ya no volvería a ser patriarca, no conmigo, porque lo que había visto no podría contarlo, que ni él hubiera imaginado nunca una traición tan honda, y aún menos viniendo de una hija tan amada (*LUP*, 336-337).

Este pasaje no solo justifica el título de la novela, sino también del sentido de la obra, quizá porque en él se describe “la victoria de una mujer por combatir la cosificación de las mujeres” (Fuentes González, 2013: s. p.), y, con ello, el camino hacia su emancipación, hacia su libertad, hacia el empoderamiento de sí misma. Es de este modo, pues, que la hija preferida de Mimoun, la más amada, es quien se encarga de ponerle fin a la larga sucesión de patriarcas de los Driouch. Para ello, la protagonista de *LUP* tuvo que ‘traicionar de manera profunda a su padre’ con un acto que nunca podría ser aprobado por él y que, sobre todo, este no podría develar jamás a nadie y con el que cargaría para siempre. La protagonista de *LFE* para lograr su libertad tuvo que ‘traicionar de manera profunda a su madre’ abandonándola y dejándole un hijo a su cuidado. De este modo, las jóvenes protagonistas lograrán liberarse de la opresión del patriarcado y de la imposición de la herencia social, pero más aún de la condición de subalterna, emancipándose a partir de la rotura de los lazos finales.

Conclusión

En el capítulo cero de *LUP*, la protagonista-narradora afirma que lo que quiere es contar la historia de “un padre que debe afrontar la frustración de no ver cumplido su destino, la de una hija que, sin habérselo propuesto, cambió la historia de los Driouch para siempre”

(7). En el epílogo de *LFE*, en cambio, la protagonista-narradora confiesa que escribe la historia de su madre “para recuperarla, para recordarla, para hacerle justicia [...] ser yo sin ser para ella, pero también ser yo sin ser contra ella” (235). En ambas novelas, las protagonistas reflexionan acerca del impacto de la cultura de origen en la sociedad de acogida y de la crisis identitaria relacionada con el ‘no ser de aquí ni de allí’.

Resulta claro que *LUP* y *LFE* son obras en las que El Hachmi da cuenta de la necesidad de reflexionar a partir de una crítica, tanto hacia la sociedad de origen como también hacia la de acogida. Asimismo, en *LUP* y en *LFE* la autora explora el ligamen entre madres e hijas migrantes, las tradiciones y la herencia social en contraposición con la cultura de la sociedad de acogida, como así también la búsqueda de una nueva identidad.

Concha Alborg sostiene que a menudo “veremos que en la literatura los personajes femeninos tienen que pasar por algún tipo de confrontación, aunque no se tenga que llegar al odio, para lograrse la reconciliación con la madre” (2000: 14). Esto es exactamente lo que sucede en *LUP* y en *LFE*. De algún modo, en las obras de El Hachmi se aborda un proceso de “*matrilineage*”, ya que las narradoras-protagonistas se valen de los relatos, de los recuerdos de otras mujeres en las que se inspirarán para recuperar los lazos con las madres.

Como se menciona más arriba, en *LUP* y en *LFE* el crecimiento de sus protagonistas está siempre supeditado a la construcción de vínculos afectivos con otras mujeres, sean estas migrantes o nativas. Conforme a esta idea, pueden delimitarse dos aspectos que resultan sumamente interesantes: por un lado, la presencia de las hijas, quienes representan el futuro, los cambios/transformaciones y el devenir situado en la sociedad de acogida, y por otro, la presencia de las madres, quienes representan el pasado, la tradición y el respeto de la herencia social y cultural de la sociedad de origen. Si en *LUP* y en *LFE* el relato asume el punto de vista de las jóvenes protagonistas, aproximando al espectador y acentuando la intimidad de las vivencias de las jóvenes marroquíes a partir de su llegada a la sociedad catalana, en su última novela, *Mare de llet i mel*,⁹ el punto de vista del relato es el de la madre, quien al cabo de los años vuelve a su país de origen y le cuenta a sus hermanas sus vivencias en el extranjero y cómo supo sobreponerse a los obstáculos que le iban tocando en suerte. Con *MLM*, El Hachmi cierra la tríada de la que hablábamos al comienzo de este artículo.

En esta trilogía, las protagonistas relatan sus experiencias a través de un lenguaje de transmisión oral. En *LUP*, desde que la joven junto a su madre y sus hermanos se reuniera con su padre en Cataluña; en *LFE* a partir del momento en que, junto a su madre, la protagonista abandona la casa materna y se traslada a un pequeño pueblo de Cataluña, y en *MLM*, cuando la narradora le cuenta a sus hermanas sus experiencias a partir del momento en que junto a su hija abandonó la tierra natal para instalarse en un pequeño pueblo de Cataluña. A este respecto puede afirmarse, junto con Hassoun, que las protagonistas se apropian “de la narración, para hacer con ella un nuevo relato” (1996: 178), un relato que hace hincapié en la continuidad de representantes femeninas en el proceso de autoconocimiento, “*women could come to know themselves only through an incorporation of the lives of their mothers, grandmothers, and great-grandmothers*” (Pratt, 1981: 152). Por ello, si bien al comienzo de ambas novelas se asiste a la voluntad de las protagonistas de llevar adelante lo que les ha sido enseñado, lo impuesto, ‘lo legado’, lo que se ‘debe hacer’ y lo que ‘no se debe hacer’ en cuanto representantes de una familia, este ‘legado’

será quebrantado por las hijas en ambas novelas. Estas serán las encargadas de restituir un ‘orden’ y, en consecuencia, abandonar el ‘mandato’ que les ha sido impuesto a las mujeres de ambas familias.

LUP aborda la violencia machista, mientras que *LFE* se detiene en el profundo vínculo de una hija con su madre. Uno de los puntos en común entre ambas novelas es la necesidad de emancipación de las jóvenes y anónimas protagonistas, que tratan de conciliar el mundo de su padre y el suyo –en *LUP*– y el de su madre y el suyo –en *LFE*–. Si, por un lado, las protagonistas se valen del ‘linaje matriarcal’ para, a través de la narración oral, recuperar las historias de las madres, de las abuelas, de las tías y de las mujeres que visitaban sus casas, por otro, deberán cometer un ‘matricidio simbólico’ y deshacerse de los lazos que las unen a ellas, rechazando las tradiciones impuestas en pos de la emancipación, de la libertad y del empoderamiento de sí mismas, para de este modo ser ‘quienes son’ y no ‘quienes deberían ser’.

NOTAS

- ¹ Además de las novelas mencionadas, El Hachmi cuenta con la publicación del ensayo *Jo també sóc catalana* (2004) y la novela *La caçadora de cossos* (2010). Esta última está narrada en primera persona y cuenta las relaciones que tiene una mujer con diferentes hombres, a quien las emociones la transportan de un hombre a otro sumiéndola en una espiral de placer/dolor que muy pronto acaba por superar las sensaciones.
- ² Con este término se da cuenta de “la línea que conecta a una generación con la otra [...]”, en Alborg, Concha, (2000: 24), *ob. cit.* en la bibliografía.
- ³ De ahora en adelante *LUP*.
- ⁴ De ahora en adelante *LFE*.
- ⁵ El texto íntegro no ha sido publicado al catalán. Pueden encontrarse algunas páginas traducidas por Silvia Roig Martínez en el libro editado por Ana Rueda (2010), citado en la bibliografía, como así también la traducción del prólogo y del primer capítulo a cargo de Martín Repinecz. Las citas en este trabajo corresponden a esta última. Disponible en [[http://home.sandiego.edu/~apetersen/301/el%20hachmi,%20najat.%20jo%20tamb%E9%20s%F3c%20catalana%20\(pr%F3logo%20y%20cap.%201\).pdf](http://home.sandiego.edu/~apetersen/301/el%20hachmi,%20najat.%20jo%20tamb%E9%20s%F3c%20catalana%20(pr%F3logo%20y%20cap.%201).pdf)].
- ⁶ Comentario de la autora en el marco del Congreso Internacional *Frontiere e Migrazioni in Ambito Mediterraneo: Arte, Film, Letteratura*, que tuvo lugar en la Universidad Ca' Foscari de Venecia el 28/11/2016.
- ⁷ La telenovela *Rubí* es la fusión y adaptación de dos radionovelas: *La Gata* y *Enamorada*, ambas escritas por la guionista cubana Inés Rodena.
- ⁸ En palabras de Nora Uribe, “De las seis telenovelas que se transmitieron en 1990 en España, cinco eran venezolanas: *Cristal*, *Topacio*, *La dama de rosa*, *La intrusa* y *Señora*. 20 millones de personas no solo veían las telenovelas venezolanas, sino que estas transmisiones provocaron discusiones y denuncias [...] sorpresa y reencuentro con una cultura que tiene su mismo origen. Pero también apoyos importantes, como fue el del escritor Antonio Gala (Premio Planeta 1990) y del cineasta Pedro Almodóvar, quienes confesaron que no se perdían las incidencias de estas teleseries” (1992: 140).
- ⁹ De ahora en adelante *MLM*.

OBRAS CITADAS

- Alborg, Concha. “Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?” en Villalba Álvarez, Marina. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 13-32. Impreso.
- Asensi, Manuel. “Spivak o el mundo subalterno”. *La Vanguardia*, supl. *Culturas*, (01/03/2006): 2-5. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, en Hall, Stuart et du Gay, Paul (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amarrortu editores, 2003, pp. 40-68. Impreso.
- Bosh, Lolita Bosh (ed.). *Veus de la nova narrativa catalana*. Barcelona: Editorial Empuries, 2010. Impreso.
- Chodorow, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1978. Impreso.
- Codina Solà, Núria. “Najat El Hachmi: crítica social, género y transculturalidad”. *Iberomania*, vol. 73-74, 2012. Web 10/05/2019. [<https://www.degruyter.com/abstract/j/iber.2012.72-73.issue-1/ibero-2011-0012/ibero-2011-0012.xml>].
- Davidson, Cathy and E. M. Broner. *The Lost Tradition. Mothers and Daughters in Literature*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Columna, 2004. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *El último patriarca* [orig. *L'últim patriarca*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Planeta, 2008. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *La hija extranjera* [orig. *La filla estrangera*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Destino, 2015. Impreso.
- El Hachmi, Najat. *Madre de leche y miel* [orig. *Mare de llet i mel*, trad. Rosa Maria Prats]. Barcelona: Planeta, 2018. Impreso.
- Fuentes González, Antonio. “El nombre de *los Otros*: sociolingüística gentilicia en *El último patriarca* de Najat El-Hachmi. *Revista de Estudios Filológicos*, 2013. Web. 10/05/19. [[https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-11b-daniel_fuentes_\(2013,_tonos_25\).htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-11b-daniel_fuentes_(2013,_tonos_25).htm)].
- Hassoun, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. Impreso.
- Hirsch, Marianne. *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Estados Unidos: Indiana University Press, 1989. Impreso.
- Punzano Sierra, Israel (2008). “He intentado alejarme de unos orígenes que duelen”, *El País*. Web. 01/05/19. [https://elpais.com/diario/2008/02/02/cultura/1201906804_850215.html].
- Ricci, Cristian. *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid-Menneapolis: Ediciones Clásicas - University of Minnesota - Col. Biblioteca Crítica Luso-Hispana-, 2010. Impreso.
- Rueda, Ana (ed.). *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid: Iberoamericana-Verbuert, 2010. Impreso.
- Saz, Sara M. “La subvención lingüística y cultural. El caso de Najat El Hachmi”. Web.

10/05/2019.

[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_47/congreso_47_38.pdf]

Soler Azorín, Laura. *Teoría y evolución de la telenovela latinoamericana*. Universitat d'Alacant. Facultad de Filosofía y Letras. Tesis doctoral, 2015. Web. 10/06/2019. [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/51772/1/tesis_soler_azorin.pdf].

Stickle Martín, Sandra. *Moroccan Women and Immigration in Spanish Narrative and Film (1995-2008)*, Tesis Doctoral, University of Kentucky, 2010. Web. 04/05/2019. [https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1769&context=gradschool_dis].

Spivak, Gayatri C. (2002). "Puede hablar la subalterna?" (orig. "Can the Subaltern speak?", trad. M. Rosario Martín Ruano). *Asparkia XIII*, (2002): 207-214. Web. 01/05/2019. [<https://gruposhumanidades14.files.wordpress.com/2014/01/gayatri-chakravorty-spivak-puede-hablar-la-subalterna.pdf>].

Tienza Sánchez, Verónica. "Especificidad sexual revisitada: creación de cuerpos femeninos con poder en las obras de Dulce Chacón, Lucía Etxebarria y Najat El Hachmi." *Letras Hispanas*, vol. 8.1, (2012): 130-140. Web. 01/05/2019. [<https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:8ab96eb5-897b-4e6c-9eef-e25f63a64d37/V.Tienza-Sanchez.pdf>].

Uribe, Nora (1992). "La telenovela: ¿Amiga o enemiga?". *Temas de comunicación*. Biblioteca UCAB, Centro Gumilla. Web. 09/06/2019. [<http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/viewFile/46/44>].

Vidal Claramonte, M. C. A. "Jo també sóc catalana: Najat El Hachmi, una vida traducida", *Quaderns. Revista de Traducció* 19, (2012): 237-250. Impreso.

Zimbalist, Michelle et Lamphere, Louise (eds.) *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1974. Impreso.

Zovko, Maja. "El exotismo, las tradiciones y el folclore en la literatura de inmigración en España". *RiMe* 5 (2010): 5-22. Impreso.

Received May 22, 2019

Accepted June 18, 2019

NI UTOPIA, NI DISTOPIA: VIAJE Y PREHISTORIA EN LA NARRATIVA GRÁFICA *LA MUCHACHA SALVAJE*, DE MIREIA PÉREZ

Esther Raventós-Pons
Glendon, York University, Toronto

La muchacha salvaje es la primera narrativa gráfica de Mireia Pérez, y con ella ganó el primer premio de FNAC Sinsentido en 2011 por su originalidad temática. Con anterioridad, en 2010, ya había ganado el primer premio de Creación Injuve por sus historias cortas, publicadas en distintas revistas y periódicos. La obra consta de tres volúmenes; el primero y el único publicado hasta ahora se subtitula *Nómada*. La historietista se remonta a la prehistoria, una época perdida y arcaica de la que poco sabemos, pero lo que ofrece no es una visión fantástica de mundos imaginarios, utópicos o distópicos, sino la de un mundo muy similar al nuestro. No es un estudio fiel del pasado; no está basada en hechos científicos, sino que solo se trata de una especulación sobre cómo éramos ayer para saber cómo somos hoy, según indica la misma autora.¹ “Cuevas”, “Bosque”, “Ciudad”, “Vergel” y “Lago”, los lugares recorridos por la muchacha salvaje, revelan estructuras sociales y muestran diferentes aspectos de nuestra civilización.

La reconstrucción de este mundo imaginario en la narrativa gráfica de Pérez está ligada a las exigencias y condiciones materiales de supervivencia, de vida, en un espacio revestido de significación social, y se dirige principalmente a especular sobre la diferencia que marca el género en el proceso de maduración de la muchacha salvaje. Para ello, la autora crea la historia de una chica diferente que se rebela contra las normas de la tribu. Repudiada por su padre, jefe del clan, inicia un viaje que le permite entrar en contacto con diferentes formas de vida, relaciones sociales y costumbres, y aprenderá a vivir en un mundo salvaje y hostil. Este artículo examina el papel fundamental que cobra el viaje en la configuración de la identidad del personaje, una protagonista que se encuentra “fuera de lugar”, que vive en tránsito constante y en continuo desplazamiento, ejemplo de la condición nómada, como se indica en el subtítulo del cómic.

El motivo temático del viaje de la protagonista por este mundo imaginario de la narrativa gráfica abre una interesante perspectiva de investigación que permite introducir varios campos teóricos para explorar los siguientes aspectos: las mujeres historietistas en el mundo del cómic; la adolescencia y la idea del viaje como camino hacia el autoconocimiento y la autodeterminación; la construcción del sujeto nómada para cuestionar nociones de identidad; el silencio en la narrativa gráfica y su relevancia en la construcción del mensaje.

El cómic y la creación femenina: un poco de historia

Antes de pasar a analizar el viaje que emprende la protagonista de *La muchacha salvaje*, quisiera repasar brevemente la creación femenina y su integración en el mundo del cómic y, en particular, en la narrativa gráfica española.² El despertar de la novela gráfica en España ha sido muy lento. Santiago García considera que no ha sido hasta el inesperado éxito de Paco Roca con *Arrugas* en 2007 cuando definitivamente se ha puesto en órbita la novela gráfica en España, en contraste con Estados Unidos, donde su auge se inicia en el último cuarto de siglo XX sobre la tradición del *comix underground*.³

En cuanto a la integración de las mujeres en el mundo del cómic, podemos ver que es relativamente reciente. Hilary L. Chute indica que “there were women scattered in comics prior to the underground comics, but the industry, in mainstream comic strips and comic books, was heavily male” (20). Es con el surgimiento del *comix underground* estadounidense a finales de los sesenta cuando se abre un espacio experimental para las mujeres, como afirma Ana Merino, con el esfuerzo de pioneras como Mary Fleener, Diane Noomin, Aline Kominsky, Roberta Gregory, Trina Robbins y Phoebe Gloeckner, que con una estética y rasgos propios cambiaron la imagen de los personajes femeninos representados en los cómics clásicos masculinos. En España, es a partir de los años ochenta cuando aparecen ilustradoras y dibujantes que publican en las revistas *El Víbora*, *Madriz* y *Cairo*: Laura, Ana Miralles, Ana Juan, Asun Balzola, Marika y Victoria Martos. Gema Pérez Sánchez indica que estas mujeres artistas tienen que lidiar además con el sexismo que permea en el medio, un medio marcado por códigos masculinos (163). Con la llegada del siglo XXI y con el triunfo de la novela gráfica, las autoras van llenando las librerías, con sus narrativas gráficas de temas y estilos diferentes. Algunas presentan mundos imaginarios como la obra mencionada de Mireia Pérez o Emma Ríos con *I.D.* (2016); Lola Lorente con *Sangre de mi sangre* es una exploración de la adolescencia; *La máquina de Efen* (2012), de Cristina Durán y Miguel Ángel Giner, es una autobiografía sobre la adopción de Selam; *Alicia en un mundo real* (2010), de Isabel Franc y Susanna Martín, narra la experiencia de Franc con el cáncer; *Sansamba* (2014), de las mismas autoras, es un comentario social sobre los indocumentados en España, o el diario personal en imágenes de Sandra V en *Los juncos* (2006), solo por mencionar a unas cuantas y presentar la diversidad de temas tratados.

En el análisis que María Antonia Díez Balda hace en su artículo “El cómic feminista: un poco de historia”, examina temas tratados por diferentes historietistas norteamericanas, canadienses, argentinas, francesas y una iraní que empiezan a publicar a partir de los años setenta hasta nuestros días y concluye que son historias “inspiradas en sus propias vidas o en vidas reales de mujeres y, por tanto, muestran el mundo desigual y muchas veces injusto con nuestro sexo. Además, son incisivas e irónicas con algunas actitudes masculinas y también implacables con las actitudes negativas mezquinas o cómodas de algunas mujeres” (17). Merino considera, por su parte, que las mujeres han creado conscientemente un nuevo género en el mundo del cómic en el que reclaman un espacio de representación propio y se expresan con su propia voz (47). En contraste, Adela Cortijo indica que “establecer fronteras genéricas o definir un perfil de ‘cómic femenino’ no resulta operativo. En cambio, la consciencia de que el marco de actuación de las autoras continúa siendo restringido sí es importante. La creación femenina en el medio sigue siendo poco conocida y reconocida... sus nombres no se imprimen con la misma facilidad en el mundo de la edición profesional” (234). En la sección de cultura del periódico *El Diario*, bajo el título “En España tampoco se premia a las autoras de cómic”, destaca que en el Festival de Cómic de Angulema (Francia) de enero de 2016, uno de los más importantes en Europa, se desató una polémica por la falta de mujeres en el listado de 30 nominados. Se acentúa también que en los treinta y dos años de su historia solo dos mujeres han sido nominadas: Marjane Satrapi y Posy Simmonds. España sigue teniendo el mismo problema, la falta de reconocimiento de las autoras en un sector que está muy masculinizado. En el Salón del Cómic de Barcelona de 2014, entre los once nominados no había ninguna mujer. La ilustradora Susanna Martín considera que “el tema no es que se deba ceder el espacio a las mujeres en el cómic, sino que se cuestione toda una estructura” (Remacha).

La muchacha salvaje: el viaje de una adolescente

Álvaro Pons indica en *La Cárcel de Papel* que en *La muchacha salvaje* aparece un compromiso claro por parte de la autora para mostrar “la diferencia que marca el género en el proceso de maduración de la persona en una sociedad que todavía se siente incómoda con la igualdad de la mujer”. La protagonista de la obra es una adolescente rebelde que busca encontrar su posición en la sociedad. Roberta Seelinger Trites describe la importancia de la ficción basada en la adolescencia para explorar conflictos de poder y de subjetividad durante esta etapa de la vida, “In the adolescent novel, protagonists must learn about the social forces that have made them what they are. They learn to negotiate the levels of power that exist in the myriad social institutions within which they must function, including family; school; the church; government; social constructions of sexuality, gender, race, class” (3). En *La muchacha salvaje*, la protagonista es una adolescente de quince años que deja la vida de la tribu para aventurarse por caminos inciertos en los que descubre su propio poder o su carencia y aprende a negociar en las diferentes situaciones que se encuentra. Asimismo, Pérez se vale de varios elementos del *Bildungsroman* para materializar el impacto que tiene el viaje en la formación de la protagonista y en la construcción de su identidad.

El *Bildungsroman* tradicional se centra en las relaciones que va forjando el adolescente con un medio social en el que entra en conflicto y cómo luego este se forma mediante una serie de experiencias que van modelando su identidad hasta llegar a la integración en la sociedad. La vida del personaje se presenta por etapas que quedan vinculadas entre sí en términos de aprendizaje. Josep Oliver Marroig indica que “en los siglos XX y XXI, el *Bildungsroman* ha seguido muy presente, pero sus límites se han desdibujado . . . en este período es usado como esqueleto narrativo” (85). Considera que es un género que ha sabido renovarse hasta englobar obras heterogéneas o híbridas, además de servir como vehículo expresivo a grupos minoritarios. No obstante, el *Bildungsroman* en el cómic aparece de forma tardía en el *comix underground* de los años sesenta y en el *cómic alternativo* de los ochenta, siempre relacionado con la autobiografía. De hecho, señala que es en las últimas décadas cuando ha crecido en popularidad (86). *La muchacha salvaje* tiene algunos puntos en común con el *Bildungsroman*, pero no es una obra autorreferencial. La trama se presenta por etapas, donde los diferentes espacios –Cuevas, Bosque, Ciudad, Vergel y Lago (las cinco secciones en que se divide la obra)– se convierten en un lugar de relación social, de intercambio o aislamiento, de apertura o cierre, en los que se enraízan creencias, rechazos y fricciones de los que va a ir aprendiendo la protagonista. Pero su fin no es la integración en la tribu, a diferencia del *Bildungsroman* tradicional masculino, donde el personaje busca su reincorporación en la sociedad, como tampoco los obstáculos y presiones son los mismos, según explica Elizabeth Abel, “While male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonists must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever. For a woman, social options are often so narrow that they preclude explorations of her milieu” (6-7). En la novela gráfica, cada etapa de aprendizaje viene sugerida por un espacio, como se ha mencionado anteriormente, que representa diferentes fases del desarrollo personal de la muchacha salvaje. Cada una de las secciones empieza con una página viñeta de color mostaza, cuyo título en blanco, situado en la parte inferior, funciona como marco espacial de la acción. Por encima del título, encontramos unos dibujos esquematizados en rojo y negro sobre un fondo ocre que ilustran el espacio donde se va a desarrollar la acción. El lenguaje visual adquiere gran

protagonismo en un intento de reflejar la cotidianeidad en este mundo primitivo, su día a día, encadenando acontecimientos que se transformarán en experiencias que modelarán a su vez la identidad de la protagonista. Mediante un dibujo naif, espontáneo e imaginativo, que despierta resonancias de un imaginario infantil, aparece el primer espacio, las “Cuevas”, donde se muestra cómo el personaje entra en conflicto con el medio debido a que las opciones sociales imposibilitan su desarrollo y empujan a la iniciación del viaje. Es un espacio cerrado donde la mujer queda relegada a una posición marginal de cocinar, reproducir, criar y recolectar. Es un mundo que rechaza cualquier tipo de cambio. Las viñetas, en su mayoría mudas, regulares, cuadradas, a veces sin enmarcar, van creando un ritmo acompasado, seis en cada página, donde predominan colores oscuros, ocres, marrones, grises, negros, que crean una atmósfera repetitiva, estática y opresiva, y refuerzan la impresión de confinamiento del personaje. No obstante, a veces aparecen otras viñetas de mayor tamaño, con colores diáfanos, claros, que instauran un ritmo mucho más lento; por ejemplo, las páginas viñeta de unas mujeres recolectando en el espacio (7) o unos hombres cazando (14), pero que siguen enfatizando la asignación de roles de género y la desigualdad entre el hombre y la mujer en esta comunidad prehistórica, que restringe las posibilidades de realización personal de la muchacha salvaje y que no difieren mucho de los valores que imperan en el siglo XXI.

La psicóloga Mary Pipher considera que en la adolescencia “girls are expected to sacrifice parts of themselves that our culture considers masculine on the altar of social acceptability and to shrink their souls down to a petite size” (39). No sucede así con la muchacha salvaje, que se rebela contra las normas impuestas por la tribu y por su biología. El padre y jefe del clan la regaña porque: “No te gusta recolectar... No te gusta cocinar... ¡Y resulta que tampoco te gustan los hombres... ¡Ya tienes quince años! Deberías haberme dado por lo menos tres nietos” (6). El personaje no solo rompe con el código de conducta asignado a las mujeres, sino que además rechaza y se rebela contra el dominio masculino sobre su sexo cuando se niega a acostarse para procrear y reacciona con violencia ante los hombres que quieren *montarla*.



Fig. 1

Dos viñetas ejemplifican la rebeldía de la protagonista (Fig. 1). La primera es un plano general en picado en el que vemos a la muchacha de rodillas encima de un hombre ensangrentado que grita “¡¡Quitádmela de encima!!”, mientras la gente de la tribu, que rodea a la pareja, observa perpleja lo que esta sucediendo. La segunda viñeta se acerca a la protagonista y al hombre mediante un medio plano frontal y un dibujo rápido y dinámico (característico de toda la narrativa), que nos permite percibir la cara de la protagonista, con

su gesto de rabia transmitido mediante unos ojos y una boca dentada bien abiertos, y unos sonidos onomatopéyicos guturales (4).

Al intentar rebelarse contra los mecanismos que se ven como legítimos dentro de esa comunidad, la chica es rechazada incluso por las mismas mujeres, que la tachan de loca y comentan “¿cómo puedes ser tan delicada con los bichos y tan bestia con los hombres?” (9). Por otro lado, se dedica a pintar en la cueva una escena de caza, hecho prohibido por la tribu, y como consecuencia es repudiada por el padre: “Tú no eres mi hija” (21). Esther Kleinbod Labovitz cree que “the role of patriarchy and its rejection in the heroines’ quest for self” es el factor decisivo en la estructura del *Bildungsroman* femenino (249). En la narrativa gráfica, la protagonista rechaza claramente el modelo de conducta que impone la tribu, donde las mujeres están sometidas al poder y las decisiones de los varones del grupo.

La rebelión contra las normas, el hecho de ser diferente y que tome iniciativas propias e inapropiadas para su sexo, desemboca en un viaje forzado para la muchacha salvaje. Viajar implica dejar ataduras que van encadenadas a cuestiones ideológicas y hábitos culturales que predeterminan una forma de ser. Viajar implica liberarse de los condicionantes espaciales y socioculturales, pero, al mismo tiempo, la forma de vida de la protagonista se ve abruptamente alterada al abandonar su entorno, sus relaciones y afectos, y a su familia. Deja el mundo conocido de las cuevas y se enfrenta a un mundo de sensaciones nuevas y de iniciación a la vida. Gloria Anzaldúa señala: “I had to leave home so I could find myself” (260). El salir de casa, el desplazamiento, está relacionado con esa necesidad de reafirmarse uno, de encontrar una identidad propia. No es un viaje fácil. La muchacha salvaje en su recorrido debe superar obstáculos y sus propias limitaciones, como se verá a continuación a través del paso por los diferentes espacios, lo que propicia el aprendizaje y conlleva el deseo de un cambio.



Fig. 2

Cuando sale de la cueva por la noche y se encamina hacia el “Bosque”, que es la segunda sección, las viñetas adquieren distintas formas, rectangulares, cuadradas; son de diferente de tamaño, consiguen variar el ritmo de la mirada dentro de la página y materializan visualmente la libertad de acción que siente la protagonista en este nuevo lugar. Incluso aparecen viñetas abiertas, sin ningún tipo de marco, como cuando la protagonista persigue una rata, incorporando distintos momentos de su peripecia en cuatro viñetas, distribuidas en tres filas, que ocupan toda una página (Fig. 2). Empieza con dos viñetas, un plano general de la protagonista subida en un árbol intentando atrapar la rata, seguida por un primer plano de cuando se le escapa; continúa en la segunda fila con un plano general cuando cae del árbol y finaliza con una viñeta, cuyo tamaño casi ocupa la mitad de la página en la última fila, cuando la rata se esconde entre los matorrales y la muchacha de rodillas y de espaldas anda tras ella (34). La escena se dinamiza visualmente con la desaparición de los marcos, con la incorporación del movimiento cinético al caer del árbol, con los gestos de la protagonista, instituyendo un *continuum* entre escena y escena que proyecta la sensación de libertad del personaje.

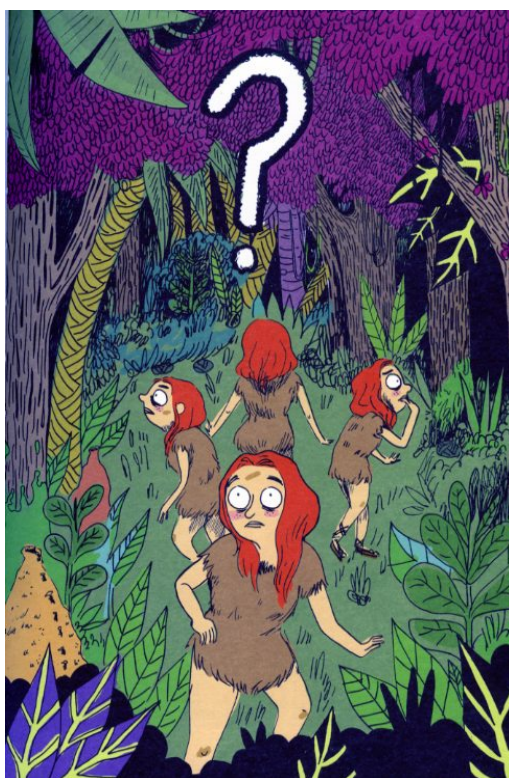


Fig. 3

En contraste con los colores grises y oscuros de la cueva, aparecen en esta sección tonos verdes, azules, colores saturados que crean una atmósfera luminosa, un espacio placentero donde la muchacha aprende a cazar, a usar la lanza, pero que contradictoriamente se va oscureciendo y apagando cuando se encuentra con la primera prueba de carácter iniciático. Se pierde y entonces el bosque se convierte en frondoso y tenebroso, un lugar oscuro, lleno de peligros imprevistos y sorpresas que inspira inseguridad, miedo e impotencia (Fig. 3). La dibujante utiliza una página viñeta de encuadre amplio (plano general), pero en lugar de representar un momento de la acción, subraya el movimiento al yuxtaponer varios

instantes de la protagonista en cuatro posiciones diferentes; una de frente, una de espaldas y dos de lado, atrapada en un bosque frondoso de colores saturados, y en la parte superior aparece en grande un signo de interrogación que confirma la inquietud del personaje al no saber hacia dónde dirigirse (41). La gestualidad corporal recalca su indefensión e incrementan el impacto dramático de la imagen, ahora que tiene que afrontar la realidad de que está sola y enfrentarse a sus temores e inseguridades.



Fig. 4

En la “Ciudad”, tercera sección del libro, es donde percibe y aprende el complejo tejido de las relaciones humanas. En este espacio, donde predominan los colores oscuros, negros, grises, marrones y ocre como en la cueva, se enfrenta con otros retos y entra en contacto con una cultura totalmente diferente al sentido de comunidad que existía en la tribu, donde todos trabajaban en beneficio de todos. El trabajo colectivo queda desplazado por el trabajo individual y la propiedad privada. La protagonista se convierte en esclava de una sociedad matriarcal, pero donde impera la desigualdad y la explotación del ser humano, ya que se la obliga a trabajar en el mercado despellejando y cortando animales para luego venderlos en el mercado. No tiene ningún tipo de derecho y come de los restos que le tiran al suelo. Sin embargo, a diferencia de su clan, aprende que las mujeres pueden llevar negocios y tomar decisiones y no son mero instrumento de placer o reproducción. El poder lo tiene la reina, que aparece, como se muestra en la viñeta de plano general (Fig. 4), con un dibujo simplificado y emblemático, en medio de las calles de la ciudad, como una Venus prehistórica, con un vientre protuberante, símbolo de la fertilidad, y rodeada de coloridas plumas de pavo real, símbolo del conocimiento, la belleza, la plenitud (59). A pesar de estar en un segundo plano, se convierte en el foco de interés al ocupar el centro de la imagen. En contraposición al patriarcado de la tribu que anula a las mujeres, en esta sociedad aprende que la capacidad de ellas no tiene límite, que pueden estar en una posición de poder, de tener el control, pero tampoco es una comunidad ideal, ya que existe la estratificación social de una sociedad basada en la economía y en la diferencia de clases.

De esta sociedad y cultura urbana logra escapar y se encuentra con otro espacio, el “Vergel”, cuarta sección del libro. Otra vez predomina la atmósfera diáfana de colores saturados verdes, azules y ocre que encontramos en la naturaleza, con los que a veces expresa efectos de transparencia, fluidez y luminosidad y que combina perfectamente con el trazo espontáneo y rápido del dibujo. En esta sección, la muchacha aprende la horticultura y lo que representa el asentamiento sedentario, basado en lo que produce la naturaleza, y el comercio a través del trueque. A diferencia de su tribu nómada, que “llegan, se instalan, comen todo lo que hay en la zona, hacen sus rituales y luego se largan a otra parte a hacer exactamente lo mismo” (81), el dueño del vergel le enseña cómo cultivar las

plantas y le muestra que de las semillas crecen alimentos. Le dice: “De aquí [de las semillas] sale todo lo que como y lo que cambio en el mercado por pieles o carne” (85). Las explicaciones del hombre se presentan mediante una ilación de viñetas que obedecen a un *continuum* de la narración, donde predomina un texto-globo, emplazado en diferentes posiciones dentro de las viñetas, juntamente con la variación de planos y la gestualidad de los personajes, que dinamizan la secuencia y reafirman la capacidad narrativa de la imagen (Fig. 5).



Fig. 5

La página se compone de seis viñetas de un mismo tamaño y distribución simétrica en tres filas, que van creando un ritmo *in crescendo* impuesto también por el ritmo de lectura de los globos que nos conduce a la reacción de la protagonista. Empieza con un primer plano de la cara de la muchacha, que muestra su admiración ante unas berenjenas; le siguen tres viñetas de plano americano con las explicaciones del dueño en los globos, agilizando el tempo narrativo, para continuar en la siguiente imagen con un primerísimo plano de los ojos grandes de la muchacha que revelan su sorpresa ante las semillas que le enseña en la mano. Finaliza con un plano general de los dos personajes. Esta gradación de planos, con los puntos de vista, marca un ritmo narrativo concreto en la progresión lineal del relato, dentro de la discontinuidad espacial y tiempo muerto que se crea entre viñeta y viñeta, para configurar el sentido de la historia y la relevancia de las explicaciones en la protagonista.

El “Vergel” es también un lugar salvaje, donde se mata para conquistar el espacio del otro, como sucede con el amo del huerto, que muere mientras que el vencedor se apropia de su casa y de su huerto. En este espacio, descubrirá el sexo, pero no con el dueño del vergel, sino con este otro, pero ella lo elige. Al final, decide irse de allí. Es aquí donde se produce el cambio en la muchacha salvaje, y ello la encamina hacia sus orígenes. La protagonista, diferente y más madura, regresa resuelta al punto de origen, a las cuevas, pero se encuentra que ya no hay nadie. Sin embargo, la hermana le ha dejado dibujado en la

cueva hacia dónde se van, un lago rodeado de montañas. Y hacia allí, el “Lago”, última sección de la narrativa gráfica, es donde se dirige la muchacha salvaje, pero para saber lo que sucederá al encontrarse con la tribu debemos esperar a que se publiquen los siguientes volúmenes. Lo que sí es cierto es que la muchacha salvaje puede aportar a su tribu todo lo que ha aprendido, el conocimiento de haber convivido tanto en comunidades rurales o urbanas como en otras nómadas o sedentarias, y con formas de organización que van desde el patriarcado de las cuevas al matriarcado de la ciudad, desde el sentido de comunidad al desarrollo de la propiedad individual, desde el igualitarismo a las clases sociales.

El encuentro con gente diferente a su clan, sociedades distintas y costumbres nuevas le abre los ojos a otras formas de actuación, de pensar y de comprender el mundo. Tzvetan Todorov indica:

I does not exist without a you. One cannot reach the bottom of oneself if one excludes others. The same holds true for knowledge of foreign countries and different cultures: the person who knows only his own home always runs the risk of confusing culture and nature, of making custom the norm, and forming generalizations based on a single example: oneself. (66)

El viaje forzado de la muchacha salvaje le da la oportunidad de entrar en contacto con otros modelos de vida que influyen en su desarrollo, la ayudan en su búsqueda personal y la van formando paulatinamente en la indagación de su verdadero yo, su identidad. Gillian Rose considera que el término ‘identidad’ “refers to lived experiences and all the subjective feelings associated with everyday consciousness, but it also suggests that such experiences and feelings are embedded in wider sets of social relations” (89). Por consiguiente, la protagonista elabora su subjetividad, su identidad, versiones de sí misma, a partir de su viaje nómada, que le pone en la relación con otras culturas, con otros individuos, con otros hábitos de conducta, lo que le permite una revisión crítica de su experiencia y un reposicionamiento social.

El sujeto nómada y la identidad

El viaje sitúa a la muchacha salvaje en los márgenes, entre culturas, desplazada y nómada, como se señala en el subtítulo de la narrativa gráfica. Caren Kaplan, en su libro *Questions of Travel*, presenta una serie de consideraciones sobre los múltiples aspectos del viaje y sus metáforas a partir de la posmodernidad y concluye que en ciertas prácticas críticas y literarias “travel refers not so much to the movements of individuals in the modern era but to the construction of categories in criticism that engender specific ideas and practices” (2). El libro cuestiona la eficacia de las metáforas y símbolos utilizados en la crítica y literatura euroamericana para captar la diversidad de experiencias, condiciones y situaciones que implica el viaje: “Immigrants, refugees, exiles, nomads, and the homeless also move in and out of these discourses as metaphors, tropes, and symbols but rarely as historically recognized producers of critical discourses themselves” (2). En estos discursos, estas figuras marginales se convierten en figuras idealizadas, mitificadas, construidas bajo la posición de privilegio del que escribe, que no tiene en cuenta la posición política, cultural y económica de las diferentes profesiones, privilegios y limitaciones (2).⁴ Según Kaplan, es importante cuestionar estas metáforas para abrir un espacio a las diferentes formas de desplazamientos marcados por experiencias de género y de clase social. Pérez utiliza la imagen del nómada que se asemeja al nuevo nomadismo propuesto por Rosi Braidotti, “in

which ideas function as ‘ruses and mobile’, specific strategies, which are resistant to systematization’ in order to develop ‘multiple, transverse ways of thinking women’s becoming’. Braidotti terms this new feminist subjectivity ‘interconnected nomadism’” (Kaplan 91). *La muchacha salvaje* es un ejemplo de este nomadismo interconectado; es un ser que se resiste a la sistematización, cuya experiencia vivida es fluida, que se desplaza entre diferencias de género y de clases sociales para crear redes, conectar y generar nuevos significados, rechazando posicionarse en cualquier fijación, definición y clasificación. La protagonista vive en la “*liminidad*”, en un estado de límites indefinidos, que le permite amalgamar experiencias e historias que le llevarán a redefinirse y a lograr cierta agencia, como sucede al final de la obra, cuando la muchacha va a buscar a su tribu. En la página viñeta (Fig. 6), Pérez presenta mediante un plano general a una protagonista resuelta, que camina con seguridad en medio de un bosque que ya no es un lugar amenazante ni inspira incertidumbre ni miedo, como el que encontramos anteriormente en la sección del “Bosque” (101). Tampoco es la muchacha de la portada del libro, ilustrada en un primer plano, con unos ojos bien abiertos que mira desconfiada en un monte que casi engulle y oprime al personaje. Con un dibujo que es una estilización de la realidad, indisociable de la mano de la autora y con una narración focalizada que nos acerca al personaje, nos permite experimentar la libertad nómada de la muchacha salvaje, su subversión a las convenciones asfixiantes de los modelos culturales ilustrados en la obra y su resistencia a las normas socialmente codificadas que conllevan abuso de poder y marginación.



Fig. 6

Pérez no nos ubica en un espacio concreto geográfico; es una geografía imaginada para contar una historia común en la que se manifiestan diversas formas de opresión social o genérica, que encontramos no solo en la prehistoria, sino también en la España o el mundo

del siglo XXI. La narrativa gráfica inscribe experiencias de deseo y represión que permite la creación de un sujeto desterritorializado y nómada que se posiciona entre lo local y lo global. Katharina n. Harrington, en *Writing the Nomadic Experience*, indica que el nómada “he or she is first and foremost characterized by an intrinsic deterritorialization and the lack of internal anchoring point” (8). El espacio para el sujeto nómada, al igual que para la protagonista de la narrativa gráfica, es siempre cambiante, múltiple, lo que le sitúa entre realidades culturales que van formando su subjetividad al mismo tiempo que se libera de imposiciones ideológicas. No es una trayectoria fácil; está llena de contradicciones y retos que emplazan a la muchacha salvaje en una posición de vulnerabilidad, discriminación, exclusión y explotación, como se ha visto anteriormente. El propio viaje supone enfrentarse y gestionar sus propios sentimientos, desplazar emociones, transformarlas y superar los límites. Aunque el azar se convierte en su realidad cotidiana, por donde pasa va creando significados y descubriendo nuevas perspectivas. Sin embargo, como explica Braidotti, el nómada (que ella llama “*la nómade*”) “does not stand for homelessness or compulsive displacement; it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity” (57). Braidotti utiliza las concepciones de algunos posestructuralistas con respecto a la imagen del sujeto nómada para presentar esta nueva figuración teórica sobre la subjetividad femenina: *la nómade* que se convierte en reflejo del sujeto posmoderno, rechazando la visión falocéntrica de un sujeto fijo e inamovible, es decir, la identidad como algo esencialista y fundacional.⁵ La imagen de *la nómade* va más allá de los mandatos conceptuales dualistas como femenino-masculino, cuerpo-mente, biología-sociedad; más bien, renuncia a toda idea o nostalgia de lo establecido para asumir una identidad en movimiento, en transición, sin una unidad esencial. Es decir, se resiste a atarse a los modos convencionales de conducta y de pensamiento, y está en constante proceso de transformación. Así, la muchacha salvaje es un modelo de sujeto *nómade*, que a través del desplazamiento por diferentes lugares se posiciona en la transitoriedad. Esta movilidad construye un ser que se desarrolla, aprende de los diferentes contextos y se transforma. Esta traslación y relación entre experiencias desembocan en una identidad que se encuentra en movimiento perpetuo y en constante diálogo con el otro, por lo que nunca es definitiva.

El silencio y la construcción del mensaje

Un aspecto interesante de *La muchacha salvaje* es el tratamiento del silencio. La protagonista nunca habla. El silencio impera en la obra. Tampoco existen cartuchos ni cartelas, rectángulos situados dentro o entre viñetas en los que se inserten comentarios que acompañen la acción y la complementen. Entonces, ¿cómo se construye el mensaje? Hillary L. Chute y Marianne Dekoven indican que el cómic se distingue de cualquier otro medio literario o artístico porque “the medium of comics is cross-discursive because it is composed of verbal and visual narratives that remain distinct” (Chaney 124). Esta alfabetización particular del cómic pide, como explica Joseph Witek, una percepción diferente a la lectura de una novela:

Comic panels at first resemble illustrated texts or captioned pictures, but the relation of the two elements is much more intimate and problematical in comics than in a news photograph or a novel with pictures. The synthesis of words and pictures in comic books finally becomes a narrative gestalt combining verbal movement and sequence

with pictorial stasis and simultaneity and viceversa. The elements of sequential art are separable for our analytic convenience, but they are kept apart only at the cost of the visceral power and expressive range of the medium. (34)

Witek añade que la prosa se lee de forma lineal y secuencial, y las imágenes se experimentan a la vez, pero el cómic se lee simultáneamente y secuencialmente. La interrelación de imagen y palabra produce un efecto inmediato en el lector, a diferencia de otros lenguajes literarios. En el cómic se enfatiza un lenguaje visual, al igual que en el filme, en el que la imagen sirve como icono referencial, en contraste con las palabras que funcionan como iconos de significado. En *La muchacha salvaje*, el significado se construye principalmente a través de las imágenes, en los gestos de la protagonista, en los encuadres, en los signos escénicos, y Pérez lo hace con soltura, mediante un dibujo de trazo nervioso, sin reglas y descuidado, en el que el rostro y el cuerpo se deforma para plasmar emociones y sentimientos, y dar vitalidad e intensidad a una historia con pocos diálogos, con muchos instantes contemplativos y con una protagonista que no dice ni una palabra. Aunque calla, sus reacciones y expresiones nos cuentan lo que siente en cada momento. Existe una comunicación corporal, con gestos y expresiones, y en muy contadas ocasiones emite sonidos y gruñidos (Fig. 7). Cuando el dueño del vergel le dice “Vas a ser mi mujer y vas a darme mucha descendencia. ¡¡Tendremos tiempo de sobra para hablar!!” (73), en la siguiente viñeta aparece en un primer plano la cara de la muchacha, que lo mira con los ojos bien abiertos, las cejas en alto y la boca cerrada, para pasar en la siguiente viñeta a cerrar los ojos, abrir la boca y emitir: ¡¡MUAJUAJUA!! (74). Expresión que deja atónito al hombre, que pregunta: “¿Qué significa eso?” (74). La ausencia del lenguaje en la protagonista y el silencio no comportan ausencia de mensaje, más bien, se establece un diálogo entre la riqueza de la imagen y la gestualidad que comunica al lector sus impresiones, sus miedos y su historia. El mutismo de la muchacha llena de silencio las páginas, sus aventuras, sus encuentros, pero este silencio se ha convertido en un lenguaje gramatical a través del cual la autora consigue captar y materializar el sentir, el pensar y el proceso de formación de la muchacha salvaje.



Fig. 7

Hablar o callar son dos opciones que pueden tornarse tanto en un acto de rebelión como de sumisión. Callar en este caso tiene un valor positivo; es una forma de resistencia activa mucho más poderosa que el habla, ya que el silencio del personaje no es una imposición

desde fuera sino desde dentro. Marjorie Agosín indica que “el mutismo y el silencio pueden ser maneras de evadir la autoridad, maneras de refugiarse en la interioridad de la imaginación para solamente en este espacio poder decir lo que se quiere decir” (17). La muchacha salvaje se refugia en su interioridad para afirmarse. De esta manera, el silencio se convierte en un poderoso instrumento de autoafirmación, así como el vacío significativo implica la implantación de un lenguaje corporal que enfatiza lo ilógico y la creación de un ritmo vital que es el propio y que subvierte el discurso logocéntrico patriarcal. Asimismo, predomina en la protagonista una actitud contemplativa hacia lo nuevo, hacia el paisaje, hacia el entorno. Esta contemplación es una forma de identificación con la vida que la acerca tanto a la naturaleza como a ella misma. Vive cada momento, reacciona ante el mundo que conoce o desconoce y su curiosidad la encauza dentro de un viaje de descubrimiento personal. Es un viaje a la vez literal y metafórico cuyas experiencias la llevan a la maduración y, con ello, a la necesidad de volver al lugar de origen para transmitir sus nuevos conocimientos. Este retorno abre paso a la posibilidad de cambiar el pasado, transformar el presente y, por tanto, el futuro.

Existe otra instancia de silencio en la narrativa gráfica creada por los espacios en blanco entre las viñetas, llamados *canaletas* o, en inglés, *gutter*. Estos silencios no indican tampoco una falta de comunicación. Más bien, se convierten en una invitación para que el lector rellene las ausencias y elipsis, creadas por esos espacios en blanco que separan las viñetas, pero que paradójicamente también las unen. McCloud explica la experiencia que siente el lector ante estas canaletas: “There’s something strange and wonderful that happens in this blank ribbon of paper . . . several times on every page the reader is released –like a trapeze artist– into the open air of the imagination. . . then caught by the outstretched arms of the ever-present next panel!” (88, 90). Secuencia, simultaneidad y ausencia atrapan al lector en la trama para que una las viñetas, rellene los espacios ausentes y dé continuidad a la narración. Las secuencias de imágenes fijas van creando la historia que interactúa con otros elementos de la imagen como son el tamaño, la disposición, el formato y la dimensión de las viñetas, conjuntamente con la morfología de la imagen (perspectiva, color, estilo, ángulos), en la que se integran algunos globos con los diálogos de los personajes. En *La muchacha salvaje*, el tamaño, el formato y la dimensión de las viñetas junto con la morfología de la imagen crean un tempo narrativo que se amolda a la atmósfera salvaje y primitiva del cómic.

Cuando la muchacha salvaje se queda sola en el bosque y oye los sonidos de la serpiente, el dibujo se focaliza en la cara de la protagonista vista desde un ángulo en picado, con unos ojos grandes que reflejan su miedo mientras se ve rodeada de culebras. A continuación, una serie de viñetas silenciosas muestran a la muchacha corriendo por el bosque, huyendo por miedo; viñetas irregulares en tamaño, tres al principio de la página, dos en el medio y dos al final, incrementan el ritmo y la tensión (Fig. 8) para enfatizar el inminente peligro que siente la protagonista hasta finalizar en la siguiente con la página viñeta, analizada anteriormente. En ella el personaje se multiplica simultáneamente en cuatro a la vez y por encima aparece un interrogante para mostrar que está perdida y no puede volver (38-41). Aunque algunos críticos señalan que los ritmos de la narración no siempre se mantienen, todo ello se perdona por “la acertada construcción de su personaje principal, una protagonista muda llena de carisma que transmite con sensibilidad tanto la impotencia ante una sociedad injusta como la sorpresa ante los descubrimientos de su propio ser” (Pons).



Fig. 8

Ni utopía, ni distopía en *la Muchacha salvaje*

Por milenios el hombre ha especulado sobre nuestro futuro; Mireia especula sobre nuestro pasado, que desencadena y condiciona el presente y la situación existencial del ser contemporáneo. Gaston Bachelard señala que es la imaginación, la fantasía creadora (*la reverie*), y no la razón, la que gobierna el espíritu humano. Con el arte, con la literatura, con la poesía, se puede acceder a un conocimiento de la realidad. Pérez nos sitúa con su imaginación en el mundo de la prehistoria. No pretende hacer un estudio científico de esa época ni tampoco existen en la obra irrupciones de elementos sobrenaturales, misteriosos e inexplicables. Se accede a un mundo imaginario que se hace real. Es un mundo inventado, participamos de un viaje imaginario, pero no es un mundo utópico ni distópico. No existe un contraste entre una sociedad ideal o totalitaria y deshumanizada que sirve de advertencia y de crítica al contexto sociopolítico y cultural del presente para advertirnos sobre el futuro amenazador que le espera al ser humano si seguimos con ciertas actitudes negativas. Más bien, la autora nos remite a los albores de nuestra civilización y a la lucha por la existencia del ser humano en un medio adverso y salvaje para contestar preguntas sobre nuestra sociedad, la naturaleza humana y, con ello, poder llegar a un cambio.

Para recrear este mundo de las cavernas, antediluviano, Pérez utiliza un lenguaje gráfico naif, con un dibujo rápido de trazo nervioso que se centra en los detalles, en los gestos, para enfatizar las emociones de la protagonista cuando se enfrenta a las limitaciones del medio y aprende de sus circunstancias sin renunciar a la búsqueda de su identidad. Utiliza colores sólidos, saturados, vivos, luminosos para plasmar la luz del día y el sentimiento de libertad de la protagonista, pero también usa una gama de colores negros, grises, ocre para presentar las noches, las sombras, la oscuridad creando una sensación sombría y un ambiente de opresión que surge de una estructura jerárquica excluyente, destructora del ser. Es un relato basado principalmente en el silencio de la protagonista y

que intenta responder interrogantes y reflexionar sobre la propia condición humana en el presente. Explora diferentes espacios con distintas costumbres y los reviste de significación social; se proyectan luchas de poder, el matriarcado, el género. No nos encontramos simplemente con la asignación de roles de género bien codificados de la serie televisiva *Los Picapiedra (The Flintstones)*, popularizada en los años sesenta para difundir un modelo ideal de vida familiar, y transmisores de una ideología conservadora. Más bien, la vuelta a las cavernas le sirve a Mireia Pérez y a los lectores para recapacitar sobre la sociedad actual, sobre la animalidad y el racionalismo, la dominación y la subyugación, la explotación y la libertad, y sobre las diferencias de género. Fantasía e inocencia se mezclan en esta narrativa gráfica conjuntamente con temas contemporáneos que la autora presenta con gran simplicidad. El lector se halla en un mundo literario donde impera la fantasía, nos lleva a imaginar el mundo como podía haber sido y quizás nos permite ver nuestro presente desde otro ángulo.

NOTAS

¹ Pérez explica:

Supongo que pienso mucho en dar explicación a por qué hacemos las cosas ahora, por qué son de esa manera y no de otra. Imagino cómo sería nuestra verdadera naturaleza en los orígenes, llevamos 50.000 años siendo homo sapiens y no hemos cambiado en casi nada. Con lo que sé y con lo que he leído he tratado de imaginar cómo sería el mundo entonces, ¿por qué empezamos a cazar? ¿Por qué se produce un cambio? ¿Qué papel tenía la mujer en la prehistoria? Esto último, sobre todo, da mucho juego, eso de imaginarme dónde empezaban y dónde acababan sus tareas. (Caballero).

² Utilizo el término propuesto por Hilary L. Chute, “narrativa gráfica” en lugar de “novela gráfica”, porque acomoda todo tipo de narrativas ya que como indica Charles Hatfield “a graphic novel can be almost anything: a novel, a collection of interrelated or thematically similar stories, a memoir, a travelogue or journal, a history, a series of vignettes or lyrical observations, an episode from a longer work – you name it” (5). Uso el término “cómic”, según propone Maus Spiegelman y Scott McCloud como el medio que utiliza la imagen y la palabra de forma secuencial para transmitir el mensaje: “‘Comics’ as a name for the medium keeps us tethered to a genealogy that includes newspaper cartoons and superhero comics” (Freedman 30).

³ Eso no quiere decir que no existieran trabajos insólitos como *Paracuellos* de Carlos Giménez (1976-2003), y que viene a ser equiparable a *Contract with God* de Will Eisner en 1978 (*En el umbral* 259).

⁴ En el capítulo 2, “Becoming Nomad: Poststructuralist Deterritorializations”, Kaplan previene sobre la celebración posmoderna del nómada, ya que no deja de ser una nueva versión de las metáforas orientalistas que circularon durante la modernidad (66). La crítica euroamericana celebra el nomadismo, el desplazamiento continuo por una geografía sin límites, que relaciona con el desierto, porque libera al individuo de los límites impuestos por la modernidad (razón, género, nación, razón, etc.). Metáfora que solo tiene sentido en la celebración primitivista del orientalismo, útil para el descentramiento del sujeto occidental pero no para el sujeto periférico: “Deterritorialization is always reterritorialization, an increase of territory, an imperialisation” (89). Percibir el nomadismo como una estrategia de resistencia puede llevar a la idealización de la pobreza y la marginación producida por los desplazamientos.

⁵ Compara la subjetividad de *la nómada* a un rizoma, una raíz que no empuja en línea recta sino en varios lados, porque es “a nonphallogocentric way of thinking: secret, lateral spreading as opposed to the visible, vertical ramifications of Western trees of knowledge”(58).

OBRAS CITADAS

- Abel, Elizabeth. Introduction. *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Editores Elizabeth Abel, Marianne Hirsh, and Elizabeth Langland. Dartmouth UP, 1983.
- Agosín, Marjorie. *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*. Katún, 1986.
- Anzaldúa, Gloria. “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”. *Latinos and Education: A Critical Reader*. Editores Antonia Darder, Rodolfo D. Torres y Henry Gutierrez. Routledge, 1997, pp. 259-265.
- Bachelard, Gaston. *La poetique de la reverie*. PU de France, 1965.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Columbia UP, 2011.
- Caballero, Marta. “Mireia Pérez: ‘Desde que womos *Homo Sapiens* no hemos cambiado casi nada’”. *El Cultural*, 2011, www.elcultural.com/noticias/letras/Mireia-Perez-Desde-que-somos-homo-sapiens-no-hemos-cambiado-en-casi-nada/2383. Accedido 16 de agosto de 2018.
- Chaney, Michael. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. U of Wisconsin, 2011.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia UP, 2010.
- Cortijo, Adela. “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta ‘cómic femenino’”. *ARBOR*, vol. CLXXXVII. no. 2EXTRA, pp. 221–238.
- Díez Balda, María Antonia. “El cómic feminista: Un poco de historia”. *Gredos, U de Salamanca*, 2011, www.europeana.eu/portal/de/record/2022712/lod_oai_gredos_usal_es_10366_112914_ent0.html. Accedido 20 de agosto de 2018.
- Eisner, Will. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. DC Comics, 2000. Impreso.
- Freedman, Ariela. “Comics, Graphic Novels, Graphic Narrative: A Review”. *Literature Compass* vol. 8/1, 2011, pp. 28-46.
- García, Santiago. “En el umbral. El cómic español contemporáneo”. *Arbor*, vol. CLXXXVII, no. 2EXTRA, 2011, pp. 255–263.
- . *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Harrington Katharina N. *Writing the Nomadic Experience in Contemporary Francophone Literature*. Lexington, 2013.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. UP of Mississippi, 2005.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Modern Discourses of Displacement*. Duke UP, 1996.
- Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. Peter Lang, 1986.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. HarperPerennial, 1994.
- Merino, Ana. “Women in Comics: A Space for Recognizing Other Voices.” *The Comics Journal* vol. 237, 2001, pp. 44–48.
- Oliver Marroig, Josep. “*Persépolis* como *Bildungsroman*”. *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*. Editores Julio A. Gracia Lana y Ana Asión Suñer. U de Zaragoza, 2018, pp. 85-90.
- Pérez, Mireia. *La Muchacha Salvaje. Nómada*. Sinsentido, 2011.
- Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La movida*. State University of New York P, 2007.
- Pipher, Mary. *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*. Ballantine,

1995.

Pons, Alvaro. "La Muchacha Salvaje". *La Cárcel de Papel*, nov. 2011, www.lacarceldepapel.com/2011/11/14/la-muchacha-salvaje. Accedido 20 de agosto de 2018.

Remacha, Belén. "En España tampoco se premia a las autoras". *El diario* 12 enero 2016, www.eldiario.es/cultura/comics/Espana-premia-autoras-comic_0_472803338. Accedido 20 de enero de 2017.

Rose, Gillian. "Place and Identity: A Sense of Place." *A Place in the World?* Editoras Doreen Massey y Pat Less. Oxford UP, 1995. 87-132.

Todorov, Tzvetan. *The Morals of History*. U of Minnesota P, 1995.

Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. U of Iowa P, 2000.

Witek, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. UP of Mississippi, 1989.

Received January 3, 2019

Accepted April 18, 2019

Rebecca Pawel

**“LAURA” AND THE “LANDLORD”: DOROTHY PETERSON'S
*FUENTEVEJUNA***

Rebecca Pawel
Columbia University

All translators of Lope de Vega's *Fuenteovejuna* must decide how much they are willing and able to preserve the original text's delicate ideological balance between condemnation of tyranny and glorification of royal authority. The demands of translating the drama into accessible language for a modern, foreign audience force the translator to decide whether Lope intended the restoration of feudal hierarchy at the end of the play as merely a sop to royal censorship or as an expression of genuine conservatism. The fierce propaganda competition around the nature of Spanish identity in the 1930s gave rise to a series of adaptations of *Fuenteovejuna* in both Spanish and other languages. Each of these adaptations made strong claims for either the inherently right-wing or left-wing nature of the play. The Falangist newspaper *Haz* criticized Federico García Lorca's 1933 adaptation for the theater group La Barraca for turning “an authentically Spanish drama” into a “petty Russophile” one (qtd. in Stainton 416–417). In 1935 the Hamburg Staatliches Schauspielhaus produced a “heavily adapted” version of *Fuenteovejuna*, restoring the Catholic monarchs removed by Lorca and earlier Russian translators and turning the play into what the Fascist Giménez Caballero approvingly called “el primer drama del nacional-socialismo” (qtd. in Wheeler 85). During the Spanish Civil War Jean Cassou staged a strongly pro-Republican production at the Paris Théâtre du Peuple in French, and Joan Littlewood and Ewan MacColl staged a benefit production for the Spanish Republic in 1936 at the Manchester Theatre Union in English (Boswell).

That English production may have used John Garrett Underhill's translation, which Laurence Boswell calls the first English translation of the play.¹ Underhill's translation was first staged in 1936 at Vassar on the symbolically important date of May 1. The production was favorably reviewed by *The New York Times*,² who advised readers that it would run through May 4 in Poughkeepsie. Those interested in the New York theater scene were therefore well aware of the play's existence in English and the basic outline of its plot a few months before the outbreak of the Spanish Civil War made it urgently relevant to current events in Spain. Among the New Yorkers who shared an interest in left-wing, politically committed drama and sixteenth century classical theater was Dorothy Peterson. A daughter of New York City's African American elite, Peterson rebelled against her family's conservative social conventions and moved out of her parents' home as a single young woman in the early 1920s.³ She supported herself as a Spanish teacher at Wadleigh High School, the first public high school for girls in Harlem, while becoming “a central part of the Harlem Renaissance scene” (Scaramella, “Literary Liaisons” 63), writing at least two (unpublished) novels, and pursuing an interest in theater, which led to her appearance in a production of Marc Connelly's *The Green Pastures* in 1930. She was a founding member of the Harlem Experimental Theater, in 1929, and the Harlem Suitcase Theater, in 1937. She was also an indefatigable translator who frequently collaborated with the author Langston Hughes, seeking out Spanish-language poets and offering Hughes literal translations as a basis for adaptation.⁴

It is impossible to know whether Peterson saw the *New York Times* notice about the Vassar production of *Fuenteovejuna*. What is certain is that by the end of 1937 she was working on her own translation of the play, intended particularly for the Harlem Suitcase Theater, a project she had co-founded with Hughes and social worker Louise Thompson Patterson (who succeeded, at least temporarily, in securing funding from the International Workers' Order). The company took its name from the idea that all the props used in each of its productions could fit inside a suitcase. Hughes and Patterson explicitly described it as “theater for the masses” and made sure that ticket prices were “on par with those to attend a movie” (qtd. in “Harlem Suitcase Theater” 146). Not surprisingly, the company was bedeviled by financial problems. These problems, combined with the organizers’ relative inexperience as theater entrepreneurs, caused it to disband in 1939 after only two seasons.

Hughes and Louise Patterson's vision of a theater that would produce serious drama with left-wing social messages at affordable prices was unquestionably inspired by left-wing theater companies in Europe, including Lorca's La Barraca and Littlewood's Theatre Union. These companies, in turn, were linked by what Ramona Tougas calls a “transnational presence” that connected the local and specific struggles of marginalized or oppressed populations to an explicitly “internationalist drama” (261–262). Tougas emphasizes that “the term ‘transnational presence’...highlights these works as...performance...movement and words spoken in the presence of an audience” (261). Thus, these European productions shared formal aspects as well as international political sympathies. Dramatic form followed political function, which led to a revival of dramatic techniques that were not only important to the 1930s avant-garde but also, as Gwynne Edwards points out, typical of sixteenth century drama in both Spain and England, where theater was (as the Harlem Suitcase Theater, the Manchester Theatre Union, and La Barraca aspired to make it once again) a truly popular art form, performed out of doors and in public spaces for people of all social classes. Edwards identifies “the presence of different registers of language, including prose and poetry... songs and music...scenery [that] was sparse, and often quite simple; and movement [that] was unrestricted on a largely bare and open stage” (“Theatre Workshop and the Spanish Drama” 306) as aspects that were typical of both early modern drama and the international avant-garde theater companies of the 1930s. The “suitcase” into which all the Harlem Suitcase Theater’s props allegedly fit was thus at once an aesthetic, financial, and ideological choice: for practical financial reasons linked to the ideological decision to keep ticket prices low, it was impossible to splurge on elaborate sets and props. The resulting bare stage without attempts at realistic scenery (painted or otherwise) promoted a kind of transnational empathy by allowing the setting of a given play to remain ambiguous. Audiences who saw dramas that resonated with their present position were free to use their imaginations to place those dramas in familiar settings, no matter how many verbal cues proclaimed that the dramas took place in distant lands and centuries. Alongside similar avant-garde groups on both sides of the Atlantic, the Harlem Suitcase Theater, removed one of the great practical stumbling blocks on the road to international solidarity: the visual markers of cultural difference. Peterson’s translation of *Fuenteovejuna* suggests ways in which this approach to theater could also make the foreign familiar verbally in order to further enable audiences’ identification with early modern Spanish peasant characters.

The Harlem Suitcase Theater’s eponymous “suitcase” of props therefore helped ensure a minimalist aesthetic that facilitated the performance of culturally foreign works,

including works in translation that had been “carried across” languages in a suitcase that was metaphorical as well as literal. As with staging, the political and aesthetic implications of translation in the 1930s were inextricably intertwined. Gayle Rogers argues that translation between Spanish and English was a “constitutive, rather than a constituent, element” of modernist literature that simultaneously enabled formal experimentation and commented on national and imperial political constructs (Rogers 5). The multiple translations published in the 1930s of *Fuenteovejuna*, with its highly apropos plot about a peasant uprising in the midst of a civil war, were certainly *all* forms of political commentary as well as artistic experimentation. As Evelyn Scaramella suggests, in the case of the African American left, the Harlem Suitcase Theater’s decision to stage *Fuente Ovejuna* “tie[d] the struggle to fight American racism to antifascist and anti-colonialist projects worldwide” (“Literary Liaisons” 66). At a historical moment when the African American press was linking Mussolini’s Italian troops in Spain to his invasion of Ethiopia⁶ and celebrating the presence of integrated fighting units commanded by Black officers in the International Brigades,⁷ the production of *Fuenteovejuna* provided another opportunity for Harlem audiences to identify with the people of the Spanish Republic.

Nevertheless, in spite of its international sympathies and techniques, the Harlem Suitcase Theater’s concerns were primarily local, and as much weight was given to “Harlem” as to “Suitcase.” Indeed, the group’s “Constitution” begins: “the purpose of the Harlem Suitcase Theater is to fill a long-felt need in this community for a permanent repertory group presenting plays dealing with the lives, problems, and hopes of the Negro people in their relation to the American scene” (“Harlem Suitcase Theater Documents”). Aside from this noble mission, Hughes’ primary interest was probably in providing venues for productions of his own work where he could retain more artistic control over his plays than allowed by Broadway productions (such as the one that rewrote his play *Mulatto* in spite of his objections).⁸ In fact, the Harlem Suitcase Theater produced no fewer than six plays by Hughes in two seasons, including the long-running hit *Don’t You Want to Free?* With the notable exception of *Fuenteovejuna*, the plays that the Harlem Suitcase Theater produced or meditated were all set in the United States, and they dealt explicitly with African American history, themes, and characters (“Harlem Suitcase Theater” 146). *Fuenteovejuna* was both the only European work and the only translation the Harlem Suitcase Theater ever put on. Even granting that the play was enjoying something of a popular renaissance as translations and adaptations appeared in various languages, its inclusion in the programming of a theater aimed so squarely at “the Negro people in their relation to the American scene” is somewhat curious.

To some extent, the play’s inclusion in the Harlem Suitcase Theater’s repertory reflects the same international interest in the Spanish Civil War that led to its production in Manchester and Paris. Hughes and Louise Thompson Patterson visited Spain in 1937 as enthusiastic supporters of the Spanish Republic, and Hughes spent six months as a war correspondent in Spain in 1937–38. In his memoir *I Wonder as I Wander* he describes translating Lorca’s poetry at the Alianza de Intelectuales in Madrid “with the aid of Rafael Alberti and Manuel Altolaguirre [who] had known Lorca well and still grieved for his execution at the hands of the Fascists” (386–387). Hughes’s papers testify to the strong affective connection that linked him to Spanish authors, and his belief that “translation...had the power to forge strong friendships across disparate cultures and languages” (Scaramella, “Translating The Spanish Civil War” 181). His personal and professional sympathies with the Spanish Republicans he met at the Alianza de

Intelectuales may have encouraged his interest in works that were meaningful to them, even though those works were remote from Harlem. In fact, on his way home from Spain in the summer of 1938, Hughes wrote Peterson from Paris about her rough draft of the play:

I guess you never did send that first act, deciding that you'd wait until I get back, which is just as well. By excellent good fortune, I met the man who worked with Garcia Lorca during his days of traveling theatre when they did *Fuenteovejuna* in a modernized version in the villages of Spain, and he indicated to me how they cut the play, leaving out all the king business, and doing it in ordinary present day clothes of village folk. They staged it on a truck, with only suggested sets, but excellent lighting, he said, for dawns, sunsets, a fire, etc. So that is something for us to worry about. (qtd. in Scaramella, "Literary Liaisons" 66)

Hughes's letter suggests that the adaptation he intended to make based on Peterson's translation would follow the La Barraca production quite closely. However, in the same letter, Hughes notes that he had "translated Lorca's *Bodas de Sangre*, a beautiful thing, done here [in Paris] last year by a left-wing theater group with much success. I'm afraid that it's too hard for us without sets, but maybe some other group in New York will like it" (qtd. in Scaramella, "Literary Liaisons" 66). Hughes was politically and aesthetically committed to Lorca's work, but his comment on *Bodas de Sangre* shows he was ready to acknowledge when he thought it was *not* an appropriate fit for the Harlem Suitcase Theater.

While Langston Hughes's interest in Lope's work was based on his knowledge of the Spanish Civil War and his commitment to left-wing Spanish intellectuals,⁹ Dorothy Peterson's was rooted in a less political loyalty to works of the Spanish Siglo de Oro. Peterson's father worked as a diplomat in Venezuela and an IRS official in Puerto Rico, so she spent much of her childhood in Spanish-speaking countries. Unlike Hughes, who was largely self-taught in Spanish, she had received formal instruction in both Spanish language and literature.¹⁰ Hughes admitted to Peterson that "*Fuenteovejuna*...must be hard to translate, since I read it on the boat again and understood about every fifth word. It's too much like Shakespeare" (qtd. in Scaramella, "Literary Liaisons" 66). Peterson, however, clearly reveled in this similarity. In spite of Hughes's expressed intention to do the play in the "ordinary present day clothes of village folk," she wrote to Hughes a few months later that "a friend of mine, Samuel Martí, a Mexican musician...wrote to me from Mexico last week and sent me sketches of the costumes to be used in *Fuenteovejuna* which he got from a costume book of the Lope de Vega period. I have been doing some research work on the period of the play, which I would like to discuss with you..." ("Letter to Hughes April 1939"). While Peterson did share the left-wing sympathies of the other members of the Harlem Suitcase Theater in the 1930s, her interest in Spain both pre-dated and outlasted her interest in left-wing causes. She was part of a delegation of U.S.-based Spanish language teachers who toured Spain in the summer of 1921,¹¹ studying its cultural and historical monuments. In 1929 she did several translations for the short lived journal *Alhambra*, which was edited by the academic Angel Flores (Scaramella, "Literary Liaisons" 63). She also seems to have been the unofficial interpreter for her novelist friend Nella Larsen and Federico García Lorca during the latter's visit to New York in 1929,¹² and she finished one novel and started another while on sabbatical in Spain with Larsen in 1930 (Hutchinson 396). Finally, in the late 1950s, she moved to Spain and became a fixture

of the American expatriate community in Seville, having apparently made her peace with the Franco regime.

Peterson's translation of *Fuenteovejuna* was intended as raw material for Langston Hughes to adapt freely. However, her work reveals a distinctly different philosophy of translation from the one that guided Hughes's contemporaneous translation of Lorca's *Romancero Gitano*. Kernan details how during Hughes's time in Madrid he developed an "ethics of translation...that figures the translator as a type of witness or medium" (234). The implied transparency of a "medium" who "eschew[s] decisions that make for closed readings" (Kernan 271) is substantively different from that of an author who freely *adapts* a piece for public performance. However, even before the text of Lope's play reached Hughes's editing pen, Dorothy Peterson's translation demonstrated a far more interventionist ethic. She sought to firmly situate her translation in a culturally specific imaginative space that was neither the original early modern Castilian setting nor the implied contemporary Spain of the Civil War that other adaptations from that period invoked, but rather an imaginary location that emphasized the parallels between early modern Spanish and African American cultural referents. Perhaps because her knowledge of Lope de Vega was *not* filtered through the immediate radical context of the Spanish Civil War, Peterson's translation is notably less interested in speaking to its audience in the language of the "universal" oppressed. Rather, it delights in the specificity of both Lope's original setting and an imagined African American context—a context that was quite far from the universal struggle of the proletariat evoked in Littlewood's or Cassou's stagings of the play. To some extent, Peterson's English version of Lope de Vega reverses the trend Vera Kutzinski noted among Spanish translators of African American poets (particularly Langston Hughes), who "aligned a discourse of blackness...with the more inclusive rhetoric of political solidarity among *all* the victims of capitalism" (66). Peterson's translation, designed for a company with an exclusively African American cast, does *not* attempt to engage its audience by presenting the work as universal in either space or time. Rather, the translation exemplifies Kutzinski's argument that translation can be "respectful, non-competitive play...at once performative and transformative" (3). By exploiting historically specific parallels between the world of Lope's original play and the early-twentieth-century African American experience, Peterson's *Fuenteovejuna* seeks to blend two seemingly disparate worlds without sacrificing the specificity of either one. Peterson's confidence that Lope's drama was (in the words of the Harlem Suitcase Theater's constitution) relevant to "the lives, hopes, and problems of the Negro people" is based not only on the parallels between American anti-racist and Spanish anti-fascist struggles, but also on the older (and more politically conservative) conviction that African Americans and Spaniards shared a "common racial and cultural bond" (Scaramella, *Remembering Al-Andalus* 170).

Peterson's choices as a translator demonstrate the tension between her desire to remain faithful to what she called her "research work on the times and manners and costumes of *Fuente Ovejuna*" ("Letter to Hughes" 8 Feb 1939), and to create a performance text that would resonate with Harlem audiences. Her letter to Hughes accompanying the draft of her translation details some of these contradictions:

There are two places where I have done nothing about translating, leaving your imagination free rein – in the first scene which needs much adaptation from the Spanish, and where I have indicated more or less what the content ought to be, and then

later on, on pages 11–12, where Flores tells the story in “romance” of the Landlord's history.... There is one thing I have noticed about the original and you may feel the same about the translating I have done and that is: there is not enough differentiation in the use of language between the high-born and the low-born characters – They all seem to use the same medium of expression.... I don't know whether you're planning to do the whole thing in verse or not – it isn't really necessary but there are certain parts that I think definitely should go into verse – the speech Laura has at the bottom of pages 2 and 3 where she describes her simple peasant desires – probably Pascuala's answer pp. 3–4 – Frondoso's speech p 5 and probably Laura's answer at the bottom of p. 6 and 7 – Maybe the gift presentation speech on p. 13 and 14 by Esteban and the love scene on p. 17 and 18 and 19 with a sharp contrast in meter and language when the Landlord breaks into that scene and ends up the first act. (“Letter to Hughes” 1938)

Peterson's notes on her rough draft illustrate both the changes she made to the structure of the play—she removed the first scene, and “all the business of the king,” as Hughes terms the plot involving the “Reyes Católicos” and their military maneuverings—and the alterations she made in terms of word choice by referring to Laurencia and the *Comendador* as “Laura” and the “Landlord.” Her thoughts about the use of language argue simultaneously for attempting to preserve the distinct verse forms made famous by Lope in his “Arte nuevo de hacer comedias” and for a greater “differentiation” between different characters’ language, which would presumably mimic modern class-based differences in colloquial speech.

The challenge of writing in various types of strictly metered verse while also differentiating between “highborn and lowborn” characters’ vocabulary and grammar might have taxed even a poet of Hughes's skill. However, taken in the context of Peterson's other comments, this possibly contradictory demand suggests a coherent vision for adapting *Fuenteovejuna* not merely as a left-wing parable, as had been done contemporaneously in England and France, but as a drama that would have a specific and personal relevance to African American audiences. The intellectuals of the Harlem Renaissance—especially those who had internationalist left-wing sympathies—had an ambivalent relationship with the fashionable “primitivism” of the 1920s. Nevertheless, and in spite of their recognition that the insistence on “the African” as a “primitive” was harmful and limiting, many of the period’s African American intellectuals wryly acknowledged that, as Langston Hughes put it, “Europeans, as well as Americans, seem to be victims of that old cliché that all Negroes just naturally sing—without effort” (Hughes, *I Wonder* 80). Although Hughes self-deprecatingly claimed he could “hardly carry a tune” (*I Wonder* 80), he jokingly justified his composition of the opera *De Organizer* for the Harlem Suitcase Theater with the words “I can't help it! A theater, especially a cullud one, has to have music!” (“Letter to Peterson” 30 August 1938). Hughes's own work did much to cement the link between African American poetry and musical forms, including blues, jazz, and be-bop, and he carefully exploited the connection between musical and poetic rhythms. But other writers of the Harlem Renaissance, including James Weldon Johnson and Jean Toomer, argued strongly for the inherently “poetic” nature of not only African American song, but also African American vernacular speech.

As an aspiring African American actor and sometime romantic companion of Jean Toomer, Peterson could hardly be unaware of the cliché that African American performers were gifted with exceptional rhythm. The scenes in *Fuenteovejuna* that she suggests

translating in verse all involve the peasant characters: Laurencia, Frondoso, Pascuala, and Esteban. The “sharp contrast in meter and language” that she proposes for the entry of Fernán González, the “Landlord,” suggests an intrusion of prose when the aristocratic characters appear. While Lope's original was unusual in *allowing* its peasant characters to speak in poetic forms normally reserved for nobles, Peterson envisions an adaptation that builds on stereotypes of “singing” farm laborers, particularly in the rural south (where, in fact, the situation of many sharecroppers closely mirrored that of early modern serfs in Europe). Given the tropes about the “natural rhythm” of African Americans in the 1930s, her suggestion that the aristocratic characters be translated in prose implicitly suggests a racial identification for them as well as a class one.

The connection between the poetic speech of the peasants in *Fuenteovejuna* and their implied musical or rhythmic talent is further emphasized by one of Peterson's more daring translation choices. The earlier Underhill translation of *Fuenteovejuna* calls the town “Sheep Well,” and the set of both the Theatre Union's 1936 production and its 1955 revival “included a great ram standing on its hind legs beside a well” (Edwards “Theatre Workshop and the Spanish Drama” 309). Peterson, in turn, re-names *Fuenteovejuna* “the village of Deep River” (Peterson *Fuente Ovejuna*). This allows her to cleverly translate the moment of mingled heroism and humor when the play's “gracioso,” Mengo—a self-proclaimed coward—offers to tell his torturers who killed the Comendador. Just at the moment when Mengo's friends mourn his inability to resist further torture, he triumphantly cries “Fuenteovejuncica!” Since English lacks the diminutive forms of Spanish, finding a non-literal translation of “Little *Fuenteovejuna*” poses a legitimate challenge for any translator. Peterson captures Mengo's defiance by having him say that the responsibility for the murder lies with “Deep Rivulet!,” a nice contradiction in terms that makes the response of Peterson's “Judge”—“What devilish cunning is this? They are mocking their own pain” (Peterson *Fuente Ovejuna* 72)—completely reasonable.

In addition to enabling this graceful translation of the Spanish diminutive, the name “Deep River” also calls to mind the spiritual of the same name. Wildly popular in the period after the First World War, the song had been recorded in 1936 by Marian Anderson and nearly ten years earlier by Peterson's personal friend Paul Robeson, among others.¹³ Nothing in Lope's text suggests the name “Deep River” beyond the generic “*fuentes*,” so Peterson's choice of a name that would have religious and cultural weight for her audience moved the play out of the unfamiliar world of early modern Castile and into the timeless geography of what was already known then as an “old” spiritual that recalled at once the present-day misery of sharecropping and the bygone horror of slavery. In fact, there is no record of the existence of “Deep River” until the last quarter of the nineteenth century, and it seems to have only become popular in the twentieth (Shirley 493). Nevertheless, the song's popularity was linked to its supposed antiquity and authenticity. Only a few decades into its life it was advertised as a “famous old spiritual” (Shirley 513). The somewhat synthetic oldness of “Deep River” aligns with what Richard Utz calls the “medievalist ethos” (55) of the antebellum U.S. South—the post-Civil War apologia for the confederacy promoted a faux-medieval vision of the South not only as agrarian and pre-industrial, but also as possessing a unique brand of “chivalry.” As Utz points out, slave-owning white Southerners fashioned a cultural identity in which “the medieval knight rather than the rough American pioneer became the Southern ideal... the Southern aristocracy... celebrated their own scaled down version of the medieval court, the Southern gentleman land and slave owner and his belle” (55). By blurring the lines between the late-medieval Castilian

village of Fuenteovejuna and the gospel-inflected “Deep River,” Peterson commented on the Southern fantasy that “conflate[s] and conjoin[s] the medieval and the antebellum past...so that the temporal distance between both historical eras is completely erased” (Utz 60).

Lope de Vega’s “Comendador,” who is both the peasants’ “legal” overlord and an utterly immoral tyrant, demonstrates that there is nothing inherently moral about a medieval feudal system, and thus undermines the idea that the “southern gentleman’s” supposed association with medieval chivalry gave any legitimacy to his role as “land and slave owner.” Moreover, the Comendador’s specific transgression in *Fuenteovejuna*—namely the repeated rape of village women—is a form of violence inextricably intertwined with the construction of southern white masculinity. The Comendador’s argument that the women of Fuenteovejuna have no honor parallels his assertion of entitlement to their bodies: “What honor do you possess, you who are only peasants?...There are...cities/where no one would dream of preventing/the wishes of the men of quality./There, the married men appreciate/the visits we make to their wives” (Peterson, *Fuente Ovejuna* 26). Or, as a Georgia judge who denied the possibility that the Ku Klux Klan had ever committed rape put it in his congressional testimony, “the [sexual] conquest of such people is generally so easy that it does not require any resort to violence, for there is very little virtue in them” (qtd. in Rosen 225). Hannah Rosen has traced how in the post-emancipation South, at precisely the moment when southern elites most glorified the medievalizing myths of chivalry, they used sexual assault to systematically reinforce a white supremacist ideology which denied the ability to consent—and by extension fitness for citizenship—to Black Americans: “The language [white] assailants used...represented as normative and unexceptional white men soliciting black women in their own homes for sex [and] repudiated the possibility of black women in chaste and respectable marriage relations...[and] portrayed black men as uninterested in preventing their wives’ and daughters’ denigration” (8). Transposed in place and time, this attitude is perfectly summarized in the Comendador’s outlook in *Fuenteovejuna*. Thus, Peterson’s blurring of the lines between the medieval Castile of “Fuente Ovejuna” and the possibly Southern U.S. village of “Deep River” draws on the broader tradition of medievalizing the U.S. South while simultaneously dismantling the supposed moral legitimacy conferred by the South’s faux-medieval value system.

Lope's *Comendador* is an easy riposte to those who imagine a rose-tinted age of chivalry where all the peasants are conveniently nameless and faceless. However, in addition to allowing the character’s words and actions to recall more contemporary villains, Peterson's translation added a distinctly modern echo to his name. Aside from renaming the town that gives the play its title, Peterson remained fairly faithful to most of the proper names in Lope's text, with two notable exceptions. The heroine Laurencia receives the much more common English name Laura, making her less exotic and more familiar. And the “Comendador,” Fernán Gómez, becomes the “Landlord of the farms in Deep River” (Peterson, *Fuente Ovejuna*). Whether or not the term “landlord” is technically accurate, it is unquestionably anachronistic. Underhill's 1936 English translation calls Fernán Gómez “Commander,” emphasizing his military rank. Cassou's French adaptation refers to him as “Seigneur” to underline his feudal position. Unlike the distant and somewhat romantic titles of “Lord” or “Commander,” in Depression-era Harlem a “landlord” was a real and ever-present menace, the human face of the massive and systemic discrimination against African Americans, who faced exorbitant prices for sub-standard housing while also being paid

significantly lower wages than their white counterparts. The people of Fuenteovejuna—or Deep River—might be rural farmers, but making their tyrant a “landlord” made the focus of their hatred instantly comprehensible to the Harlem Suitcase Theater’s distinctively *urban* African American audience.

There are in fact several hints that the political organization of Peterson’s Deep River is not quite the same as Lope’s Fuenteovejuna. The *comendador*’s title is not the only one Peterson changes. Esteban, the father of the heroine, is the “*alcalde*” of Fuenteovejuna in the original text, assisted by Alonso and another unnamed “*regidor*.” Although they are subject to the abuse of unscrupulous nobles like Fernán Gómez because they are not noble, these leading characters do have recognized political and judicial positions that suggest that under normal (or at least ideal) circumstances the peasant society of Fuenteovejuna has a good deal of autonomy. Rather than recognizing Esteban and Alonso as “*mayor*” and “*alderman*” or “*councilman*” respectively, Peterson flattens their titles into the generic “*peasant leaders of the village*,” and translates Fernán Gómez’s command to Esteban “*reñidla, alcalde, por Dios*,” as “*scold her, leader, by God*” (*Fuente Ovejuna* 25). The original has the quasi-legal force of a feudal superior ordering a subordinate member of a legally constituted government to reprimand someone. Peterson’s translation here eliminates Esteban’s official position and gives him authority to “*scold*” Laura/Laurencia purely because she is his daughter. In Peterson’s version, Esteban and Alonso enjoy the respect of the other townspeople, but they are not implicated in the power structure which maintains the position of the *comendador*. Peterson’s choice to *not* use the accurate modern translation of “*alcalde*” suggests a desire to evoke the systematic disenfranchisement of African Americans. In fact, in some parts of the rural South, all-Black municipalities like Zora Neale Hurston’s hometown of Eatonville, Florida (made famous by its fictional alter-ego in Hurston’s novel *Their Eyes Were Watching God*) *did* exist. However, they were relatively uncommon, and as the 1923 Rosewood massacre demonstrated, their existence was terrifyingly precarious. Peterson (urban and Northern by birth) apparently chose to imagine a more typical setting for “*Deep River*.” She reiterates the theme of disenfranchisement when the enraged Laura erupts during a council meeting after escaping from her kidnappers with the words “*a woman is able at least/to lift her voice—if not to vote*” (Peterson, *Fuente Ovejuna* 53). Lope’s original line for Laurencia, “*bien puede una mujer,/si no a dar voto, a dar voces*” (lit. “*a woman can well scream even if she can’t swear an oath*”), makes somewhat more sense in the context of Laurencia giving legal testimony as a witness. Playing on the ambiguity of the word “*voto*” (both “*vote*” and “*vow*”), Peterson makes her character Laura’s frustration center on a ballot rather than an oath.

Peterson took these gestures toward a more urban setting no further in her translation; indeed, given the extremely anti-urban passages in the original, it would have been difficult to do so. But the rural setting of Lope’s play would have presented no bar to empathy for a Harlem theater-going audience. Along with that of every northern city, Harlem’s African American population had exploded over the past two decades as a result of the Great Migration, and the majority even of young Harlem residents born in New York retained familial and cultural ties to the rural South, where sharecropping that resembled serfdom (if not actual slavery) was still a way of life. The terrors of the spiritually named town of “*Deep River*” would have been all too familiar to African Americans acquainted with the rural South. The omnipresent threat of violence—including exactly the kinds of beatings, hangings, and tortures described in the play—and the pretexts for this widespread terror required no imagination for anyone who had experience with the Klan, or for that matter

the U.S. police and prison system. Indeed, audiences at the Harlem Suitcase Theater would have been able to compare *Fuenteovejuna* with the same company's earlier production of Langston Hughes's drama *Angelo Herndon Jones*, the real life story of a labor organizer convicted of "insurrection" in Alabama in 1932. Herndon's own description in his memoir *Let Me Live* of being taken out into the woods and beaten by Southern sheriffs rivals any description of Mengo's or Frondoso's tortures in Lope's play.

Even the elimination of Fernando and Isabel as characters in Peterson's translation proved unexpectedly coherent in the context of the U.S. South. For García Lorca, as for the Russian and French translators who eliminated the king as a *deus ex machina*, the staunchly loyal expressions of the peasants of *Fuenteovejuna* were an awkward reminder of the conservatism of the past, to be stamped out with properly pro-Republican sentiments, even at the expense of Lope's twinned sub-plots making sense. Gwynne Edwards notes that Joan Littlewood's 1936 production of *Fuenteovejuna* for the Manchester Theatre Union eliminated the Reyes Católicos and the Master of Calatrava as speaking parts, but retained "allusions to Ferdinand and Isabella as the recipients of the villagers' loyalty and the Commander's treachery" ("Theatre Workshop's Translations" 54). Peterson's translation does not simply cut all the scenes with royal characters; she turns King Ferdinand into the "Governor of the Province" and translates the repeated line "viva el rey!" as "long live the true government!" The villagers' defiant insistence that "nuestros señores son los reyes católicos" becomes "our master is a just government." In the highly centralized systems of both Spain and the UK in the early twentieth century, the idea of a conflict between a "just" central government and an unjust or corrupt local authority would not have made much intuitive sense to audiences. But in the United States, especially in the South, where local governments were completely repressive, the only hope of justice for African Americans lay in federal power, whether in the form of troops during Reconstruction, the Supreme Court (an intermittent or imperfect ally), or the long and unsuccessful campaign for federal anti-lynching laws. Frondoso's final words—"the Governor has decreed as a just man should. And here, dear audience, *Deep River* ends"—have the ring of testimony. They are reminiscent of the testimonies given to WPA interviewers about slavery (a "long ago" time), but also (more prosaically) of the various congressional committees that investigated the KKK and similar organizations over the course of several decades.¹⁴ The ambiguously sympathetic but ineffectual federal government—framed in opposition to corrupt and oppressive local power structures—held real meaning in the United States, even without the presence of a king as a figurehead to whom the oppressed could appeal.

There are no records of the Harlem Suitcase Theater production of *Fuenteovejuna*, and I have been unable to find copies of Hughes's adaptation of Peterson's translation, if in fact he succeeded in doing one before the company closed. Any speculation about whether the production would have been made more or less effective by the seventeenth-century costuming Peterson proposed and the "research work" she did on early modern Castile must remain in the realm of wild guesswork. What is certain is that by turning "Laurencia" and the "Comendador" of *Fuenteovejuna* into "Laura" and the "Landlord" of *Deep River*, Peterson illuminated a little-noted set of parallels between Lope's quintessentially Castilian drama and the lived experience of Harlem's African American community during the Great Depression.

NOTES

- ¹ Gwynne Edwards agrees that Underhill's was the only published English translation in 1936, but she suggests that the Theatre Union could not yet have been aware of this translation, since it appeared the same year as their production. He argues that the Theatre Union's production was a collaborative effort by Joan Littlewood, Ewan MacColl, and Howard Goorney, assisted by "someone with a good knowledge of Spanish [who] helped them, either orally or by providing a literal translation" ("Theatre Workshop's Translations of Three Spanish Plays" 53).
- ² See "LOPE DE VEGA PLAY STAGED AT VASSAR: 'Fuente Ovejuna' Has Its First Performance in English at Experimental Theatre." *New York Times*, N4, May 3, 1936.
- ³ For a full background on Dorothy Peterson's family and her strained relationship with her parents' generation, see her niece Carla Peterson's *Black Gotham: A Family History of African Americans in Nineteenth Century New York City* 14–18.
- ⁴ See Evelyn Scaramella's article "Literary Liaisons: Translating the Avant-Garde from Spain to Harlem" 63–64.
- ⁵ See Langston Hughes's letter to Dorothy Peterson, 30 August 1938, Beinecke, JWJ MSS 10, Box 1, Folder 19.
- ⁶ See Robin D.G. Kelley's, "'This Ain't Ethiopia, But It'll Do': African Americans and the Spanish Civil War" in *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*.
- ⁷ See Michael Thurston's chapter in *Black Press* for a summary of the coverage of African American *brigadistas* like Oliver Law and Milton Herndon (153) and an analysis of how the African American press linked the Spanish Civil War to domestic political issues.
- ⁸ See *I Wonder as I Wander*, Hill and Wang 1993, 310–314.
- ⁹ For further records of Hughes's friendship with Rafael Alberti and María Teresa León, see Evelyn Scaramella's "Translating the Spanish Civil War: Langston Hughes's Transnational Poetics." *Massachusetts Review*, vol. 55, no. 2, Summer 2014, 177–188.
- ¹⁰ Scaramella notes that Peterson graduated from the University of Puerto Rico ("Literary Liaisons" 64). However, since the official policy in Puerto Rico until 1949 was to give instruction exclusively in English in secondary schools (see Angrist), it is unlikely that she ever attended an institution where the primary language of instruction was Spanish, although she would have studied Spanish formally in school, unlike Hughes.
- ¹¹ For an account of Peterson's trip and what were apparently her first impressions of the country, see Nunemaker, J.; Horace, Antoinette T. Lang; and Dorothy R Peterson. "A Summer in Spain." *Hispania*, vol. 5, no. 1, 1922, pp. 51–55. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/331487.
- ¹² See Maurer and Anderson pp. 202–206 for contacts between Dorothy Peterson, Nella Larsen, and Federico García Lorca.
- ¹³ See Shirley, Wayne D. "The Coming of Deep River." *American Music*, 15.4 (Winter 1997), 493–534.
- ¹⁴ See, for example, Hannah Rosen's "Testifying to Violence" in *Terror in the Heart of Freedom: Citizenship, Sexual Violence, and the Meaning of Race in the Postemancipation South*. University of North Carolina Press, July 24, 2014.

WORKS CITED

- Angrist, Joshua, Aimee Chin and Ricardo Godoy. "Is Spanish-only Schooling Responsible for the Puerto Rican Language Gap?" *Journal of Development Economics*, vol. 15, no. 1–2, 2006, pp. 105–128. *Science Direct*, <https://doi.org/10.1016/j.jdeveco.2006.06.004>.
- Boswell, Laurence. "Introduction." *Drama Online Library*, <http://www.dramaonlinelibrary.com/books/fuente-ovejuna-iid-155181/doi-9781784603205-div-00000005>
- Edwards, Gwynne. "Theatre Workshop and the Spanish Drama." *New Theatre Quarterly*, vol. 23, no. 4, 2007, pp. 304–316. *ProQuest*, doi:10.1017/s0266464x0700022x.
- . "Theatre Workshop's Translations of Three Spanish Plays." *NTQ - New Theatre Quarterly*, vol. 25, no.1, 2009, pp. 52–62. *ProQuest*. doi:10.1017/s0266464x09000050..
- "Harlem Suitcase Theater." *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, Infobase Publishing, 2003
- "Harlem Suitcase Theater Documents." Langston Hughes Collection Beinecke JWW MSS 89 Box 86 Folder 2267
- Hughes, Langston. *I Wonder As I Wander*. Edited by Arnold Rampersad, Hill and Wang, 1993
- . Letter to Dorothy Peterson. 30 August, 1938 Beinecke, JWW MSS 10 Box 1 Folder 19
- Hutchinson, George. *In Search of Nella Larsen: A Biography of the Color Line*. Harvard University Press, 2009. *ProQuest*.
- Kelley, Robin D.G. *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*. Macmillan Free Press, 1994.
- Maurer, Christopher, and Andrew A. Anderson. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- Peterson, Carla L. *Black Gotham: A Family History of African Americans in Nineteenth Century New York City*. Yale University Press, 2011. *ProQuest*.
- Peterson, Dorothy. *Fuente Ovejuna: A Spanish Play of the Fifteenth Century by Lope Félix de Vega Carpio*. Typescript. Beinecke JWW MSS 26 Box 51 Folder 10837.
- . Letter to Langston Hughes undated (1938) Beinecke JWW MSS 26 Box 581 Folder 13851
- . Letter to Langston Hughes Feb 8, 1939 Beinecke JWW MSS 26 Box 128 Folder 2393
- . Letter to Langston Hughes c. April 1939 Beinecke JWW MSS 26 Box 128 Folder 2393
- Rogers, Gayle. "Introduction: Modernism, Translation, and the Fields of Literary History." *Incomparable Empires: Modernism and the Translation of Spanish and American Literature*. Columbia University Press, September 21, 2017. *Columbia Scholarship Online*. <http://columbia.universitypressscholarship.com.ezproxy.cul.columbia.edu/view/10.7312/columbia/9780231178563.001.0001/upso-9780231178563-chapter-001>.
- Rosen, Hannah. *Terror in the Heart of Freedom: Citizenship, Sexual Violence, and the Meaning of Race in the Post-emancipation South*. University of North Carolina Press, July 24, 2014. *North Carolina Scholarship Online*. http://northcarolina.universitypressscholarship.com.ezproxy.cul.columbia.edu/view/10.5149/9780807888568_rosen/upso-9780807832028.

- Scaramella, Evelyn. "Literary Liaisons: Translating the Avant-Garde from Spain to Harlem." *Translation Review*, vol. 81, no. 1, 2011, pp. 61–72., doi:10.1080/07374836.2011.10555803.
- . "Remembering Al-Andalus: Representations of Race in Early Twentieth Century Spanish Literature and Culture." 2012. Yale University, PhD dissertation.
- . "Translating the Spanish Civil War: Langston Hughes's Transnational Poetics." *Massachusetts Review*, vol. 55, no. 2, Summer 2014, pp. 177–188. *EBSCOhost*.
- Shirley, Wayne D. "The Coming of 'Deep River.'" *American Music*, vol. 15, no. 4, 1997, p. 493. *JSTOR*, doi:10.2307/3052384.
- Stainton, Leslie, *Lorca, a Dream of Life*. Bloomsbury, 1998.
- Thurston, Michael. "Chapter 8: 'Bombed in Spain': Langston Hughes, the Black Press, and the Spanish Civil War." *Black Press*. Edited by Todd Vogel, Rutgers University Press, 2001, pp. 140–158. *EBSCOhost*.
- Tougas, Ramona. "Langston Hughes and Performing Transnational Presence: Scottsboro Limited and Harvest." *Comparative Drama*, vol. 49, no. 3, Fall 2015, pp. 259–287. *EBSCOhost*, doi:10.1353/cdr.2015.0029.
- Utz, Richard. *Medievalism, A Manifesto*. ARC, Humanities Press, 2017.
- Wheeler, Duncan. *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*. University of Wales Press, 2012. ProQuest.

Received September 27, 2018

Accepted March 13, 2019

EL FUTURO DE LA JUVENTUD DE *EL FUTURO*, DE LUIS LÓPEZ CARRASCO

Pedro Cabello del Moral

The Graduate Center, City University of New York (CUNY)

Dos años y unos meses después de movimiento 15M, en agosto de 2013, se estrenaba la primera obra en solitario del director murciano Luis López Carrasco, *El futuro*. La película, a través del retrato de la juventud apolítica de la Transición, apelaba a la masa crítica de espectadores que se encontraba aún muy activa tras el movimiento de lxs indignadxs, y que había “imaginado” un panorama de nuevas formas de relación y nuevas formas de cultura tras la convivencia en las plazas de toda la geografía española. Para entender mejor la articulación de los diálogos entre la cultura y la ciudadanía crítica pos-15M este artículo parte de las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los aspectos que se transfieren de los debates en las plazas a la arena cultural y, en este caso, filmica?, y, sobre todo, ¿qué elementos pueden condicionar el éxito o el fracaso de los mensajes de determinados productos culturales que están en sintonía con las demandas de buena parte de la población?

Como apunta Raymond Williams en su obra seminal, *Culture and Society*, el concepto de cultura es una reacción a los cambios generales en las condiciones de vida y, al mismo tiempo, un mapa para entender estos cambios. La realidad contemporánea del Estado español es un terreno perfecto para entender la afirmación de Williams. La transcendencia cultural del 15M fue tal que la gran mayoría las obras culturales que vieron la luz en España a partir de la primavera de 2011 se convirtieron en vehículos de discursos críticos contra la crisis económica e institucional. La película de López Carrasco, aunque esté ambientada en los años ochenta, no se puede desligar de esta corriente contestataria. Su argumento, a nivel esquemático, sería el siguiente: en 1982, cuando el Partido Socialista acaba de ganar las elecciones, unos jóvenes se divierten despreocupadamente en una fiesta en un piso y luego desaparecen dejando la casa vacía. No obstante, el filme huye de todo simplismo argumental y experimenta con formas narrativas muy heterogéneas a través de las cuales se añade un potente comentario sobre las causas de la precaria situación contemporánea provocada por la crisis económica de 2008. Según el relato audiovisual, estas causas se enmarcan en el proceso de la Transición democrática, que, a la luz de las circunstancias, se muestra como un proyecto fallido. Este discurso se emparenta con el principal mensaje del 15M: el rechazo al sistema responsable de la crisis, desde la responsabilidad de no proponer apresuradamente una alternativa que acabe cayendo en la repetición de los mismos errores.

El mensaje antinstitucional que convierte *El futuro* en una película incómoda permite repensar la categoría de *Otro cine español*, una etiqueta que se ha usado para nombrar una serie de películas de ficción y documentales “marginales” contemporáneas a la respuesta cultural a la crisis. El análisis conjunto en este artículo de estas nuevas formas de política y cultura tiene como fin reformular ese “otro cine” como una suerte de discursos en línea con la nueva subjetividad política surgida en España tras el 15M, una subjetividad política que se articula como una respuesta tanto a la racionalidad neoliberal como a la Cultura de la Transición (CT), y que apunta hacia un continuismo histórico entre el franquismo y las instituciones actuales. Para anclar la crítica en conceptos más tangibles, a lo largo de este texto se presta especial atención a los conceptos de *juventud* y *futuro*, simbólica y

físicamente presentes en el largometraje de Luis López Carrasco.

La juventud sin futuro frente a la generación *no future*

La tarde del 15 de mayo de 2011, en la manifestación que daría origen al movimiento 15M, un nutrido grupo de jóvenes en su mayoría universitarios gritaba bien alto sus demandas por medio de lemas como “sin casa, sin curro y sin pensión: ¡sin miedo!” o “esta crisis no la pagamos porque no nos sentimos responsables”. Estas consignas transversales apelaban a la mayoría de la población del Estado español, afectada por los recortes económicos e indignada porque no se estaba identificando y persiguiendo a los culpables de la crisis. Ante el panorama de un futuro desesperanzador, la juventud gritaba bien fuerte que no tenía miedo. Estos jóvenes se habían articulado meses antes en torno a la plataforma Juventud Sin Futuro (JSF), poniendo en contacto a las distintas asambleas y organizaciones universitarias y saliendo a la calle por primera vez el 7 de abril en Madrid. JSF formaba parte de una generación que se manifestaba dispuesta a recuperar un futuro que les habían quitado y, gracias a este ímpetu, serían los primeros en transformar su indignación en acción y tomar las plazas para acampar hasta que se llegara a un acuerdo sobre lo que significaba la democracia¹. Una vez que se establecieron las acampadas, los chicos y chicas de JSF se integraron en la organización y contribuyeron al discurso común del 15M con su potente mensaje. Una de las propuestas más transformadoras de esta juventud era asumir la precarización del trabajo y de la vida como un lugar desde el que construir alternativas. Así lo narra Íñigo Errejón, uno de los fundadores de Podemos, que alaba el hecho de que la precariedad se convierta en un instrumento de politización; por lo tanto, “una situación negativa que tiene responsables y puede ser transformada” (73). La identificación de la responsabilidad se torna clave. En este sentido, si hay unas élites políticas y económicas que privan de futuro a la juventud, hay una oposición que, desde planteamientos antineoliberales, se propone recuperarlo. La crisis económica condujo a un contexto en el que un mensaje tan radicalmente anticapitalista pudo granjearse las simpatías de la mayoría de la población española, cansada e indignada. La distancia entre la clase política y económica y la sociedad, sobre todo entre el segmento más joven, había crecido enormemente. Durante los más de treinta años de democracia a los jóvenes se les había hablado solo como votantes o como consumidores o, peor aún, se les había excluido del tablero de juego por su condición marginal de *yonquis* o por ser integrantes de una despolitizada generación *nini*². Por eso la etiqueta precaria “construía y movilizaba una identidad política no integrada en el pacto de la salida regresiva a la crisis [...] podía impugnar, desde fuera, el escenario político de los recortes sociales y la precariedad” (Errejón 72).

La juventud precaria sin futuro y sin miedo del 15M protagonizó una protesta general contra el consenso en el que los pactos de Estado y la alternancia en el gobierno de los dos partidos mayoritarios garantizaban la estabilidad del sistema con el que no estaban de acuerdo. El rechazo era también contra un relato de país construido sobre el éxito, el “mirar *p’alante*” y el olvido del pasado. En términos concretos, la juventud de las plazas se rebeló abiertamente contra un discurso que les excluía. Este discurso es lo que Guillem Martínez ha definido como Cultura de la Transición (CT), o sea, el paradigma cultural hegemónico de las últimas tres décadas que siguió al pacto de las élites políticas tras la muerte de Franco.

La CT se explica como una cultura vertical, de cohesión y de consenso, pero, sobre todo, “aprobématica” en todas sus modalidades: social, política, formal y estética

(Martínez 16). La izquierda renunció durante la Transición al único material que poseían, la cultura, para aportar su “cuota” a la estabilidad del país. Según Guillem Martínez, debido al paradigma cultural oficial que ha operado desde entonces en el Estado español, “se carece de herramientas para emitir crítica ante un discurso político o un fenómeno social [...] el único ideal crítico posible en la CT es su aproximación o lejanía a la CT. Cerca es bueno; lejos no es cultura” (17)³.

El futuro se posiciona frente a ese paradigma cultural y, en consecuencia, retrotrae la narrativa al momento de cimentación de la CT. Se trata de octubre de 1982, cuando el Partido Socialista Obrero Español acaba de ganar las elecciones por mayoría absoluta. En la primera escena suena la voz de Felipe González en la radio anunciando sin paliativos que tras la victoria socialista se abre una etapa de “modernización y progreso” y que “es necesario el esfuerzo de cada español para la tarea de sacar el país adelante”. Tras la voz en off de González sobre fondo negro, el filme se abre a la representación de una fiesta donde la gente se ha tomado al pie de la letra eso de no mirar hacia atrás para sacar el país adelante. Parece evidente que los jóvenes protagonistas del relato, modernos de la movida, despreocupadamente drogados, practicantes del sexo libre, enamorados de la moda juvenil..., viven al margen de cualquier tipo de convocatoria de la historia para ser movilizados políticamente. La fiesta tiene resonancias *warholianas* mezclando arte, alucinógenos y música en un delirio posmoderno⁴. Los jóvenes hablan de drogas y de vivir al límite mientras son retratados por unos fotógrafos. El apartamento se convierte en la “Factory” madrileña llena personajes estrafalarios, vestidos con los más llamativos atuendos y peinados con elevadísimos cardados. La canción *Soy el vacío* de Los Iniciados, que suena a mitad de la narrativa, parece condensar la esencia de esta fiesta. Son otros tiempos, donde vivir el presente se impone por una cuestión estructural ante un panorama de incertidumbre social, ante unas cifras de paro desalentadoras y ante un horizonte político donde la voz de esa generación de jóvenes no va a ser escuchada. ¿Qué más queda que *ser* el vacío? Germán Labrador expresa en su monografía sobre la Transición, *Culpables por la literatura*, que “[l]a posición estructural de esta generación hace del ‘no future’ la modulación exacta con que expresar su falta de salidas y su desesperación por no poder hacer nada para crearlas” (555). Los habitantes de *El futuro* pertenecen a la generación transicional del *baby boom*, nacidos a partir de los sesenta, y encarnan, según Labrador, esa movida que tiene algo de vacío, algo que ha podido ser y no ha sido. Las ilusiones en suspenso durante los primeros momentos de la Transición se habían revitalizado después de que el PSOE ganase las elecciones. Sin embargo, la generación de jóvenes retratada en *El futuro* no tardaría en ver como “[l]a Movida es a la ruptura estética lo que el PSOE a la ruptura política, es decir, un simulacro” (Labrador 577).

En su análisis de la movida, Giulia Quaggio busca respuestas en las políticas culturales del PSOE; no tanto en el mecenazgo del alcalde madrileño Enrique Tierno Galván, sino sobre todo en el Ministerio de Cultura timoneado por Javier Solana. A su juicio, hay una lógica narrativa cultural que navega a través de indefiniciones varias, ligando el vacío político del movimiento con la apuesta política por “lo nuevo” del gobierno. “Modernización y progreso”, “Por el cambio”, “Hay que cambiar” serán algunos de los eslóganes de campaña.

La movida no solo constituyó un movimiento cultural de las clases medias y urbanas, grupos sociales, recordémoslo, a las cuales el PSOE se dirigía preferentemente, sino que además encarnaba a la perfección el anhelo por lo «nuevo» del PSOE, el prurito

socialista ante el dinamismo, el cosmopolitismo, la modernidad, la reapropiación ciudadana de las calles, la liberación de las costumbres y del cuerpo, en definitiva, la fruición y el goce de la acción por la acción, después de años y años de limitaciones y prohibiciones. Mediante una velada domesticación previa de estas culturas marginales y periféricas, el PSOE desarmaba la dimensión potencialmente conflictiva de la movida, mientras, en clave propagandística, edulcoraba una política que enfatizaba la diferencia y la integración social (Quaggio 325).

Desde estos planteamientos, la narración de *El futuro* puede ser vista como un simulacro de fiesta que no deja ver nada más que un vacío existencial. Por su estética, el largometraje imita a una película de archivo, ya que está filmada con cámaras de 16 mm y equipo de captación de sonido de los ochenta. Su estilo simula el *cine directo* o *cinéma vérité*, donde la cámara observacional se convierte en testigo distante, sin intervenir sobre el campo profilmico. El director Luis López Carrasco busca que lxs espectadorxs se encuentren con un falso *found footage* y se dejen llevar por ese encuentro. Jaimie Baron señala que las películas de archivo (o que simulan ser de archivo) generan un “*archive effect*”, que se basa en la apertura de una disparidad temporal combinada con una disparidad intencional (11). En este caso, la conexión entre dos temporalidades, el horizonte político después de la crisis de 2008 y los inicios de la movida de los ochenta, forma parte claramente de la intención del autor. El retrato generacional que pinta el falso metraje encontrado de *El futuro* habla a la generación que está viendo la película en 2013. Es una llamada a despertar del sueño de ese simulacro y a construir un discurso crítico frente a la narrativa celebratoria de la Transición. Es una llamada a enfrentarse a las consecuencias del vacío que se abría con la fiesta ochentera.

La cultura del 15M y la apertura de un nuevo horizonte

El 15M, que tuvo lugar durante el segundo Ejecutivo del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, sirvió para politizar en gran medida a una cultura de izquierdas que no estaba de acuerdo con el *statu quo* que representaba el gobierno en este momento. En las plazas de las principales ciudades españolas se puso en práctica un tipo de cultura radicalmente opuesta a la CT, cimentada ladrillo a ladrillo por la alternancia de gobiernos socialistas y del Partido Popular. Se manifiesta como una nueva forma de cultura porque rompe con los consensos tradicionales, abrazando la diversidad y el disenso, y ejerciendo así el verdadero sentido de la *política*, como diría el filósofo Jacques Rancière (36-37), pues aquellos que no tenían parte en el relato postransicional toman la palabra en las asambleas, donde no hay portavoces ni representantes, ni tampoco un discurso preconfigurado. El 15M no habla en términos de izquierda-derecha, sino desde el eje afectados/políticos y banqueros. Esto descoloca mucho a los medios de comunicación tradicionales, que se encuentran con un movimiento “que practica el arte de esfumarse” porque no tiene líderes reconocibles ni propuestas concretas (Fernández-Savater 49). Su lógica esquiva se escapa al relato del marco de la España transicional-constitucionalista-democrática. Los medios dicen: ¿Por qué piden “democracia real ya”⁵? ¿Es que no la hay?

Las plazas mismas se vuelven ensayos de una nueva sociedad donde la atención al esfuerzo común es la pauta que rige los campamentos. Por un lado, los cuidados ocupan un eje central produciendo un discurso feminista-anticapitalista. Por otro, la cultura libre, autoproducida, carente de expertos y de opinadores, se imagina de mil maneras en pancartas de todos los colores, y también en *performances*, teatro o música al abrigo de las

lonas. Luis Moreno-Caballud ha definido este tipo de manifestaciones contra las élites y contra el autoritarismo cultural como “culturas de cualquiera”. Estas obras no solo se oponen a la rigidez del relato transicional, sino también a la racionalidad neoliberal que impone que cada unx sea empresarix de sí mismx, cuantificando el valor de la vida en términos económicos. “No somos mercancía en manos de políticos y banqueros”, se podía leer a este respecto en la pancarta de la cabecera de la protesta del 15 de mayo. Las culturas de cualquiera, por tanto, aparecen y reaparecen en el panorama social una vez que se ha empezado a cuestionar la eficacia neoliberal. Y esto pasa de manera clara y rotunda con el tipo de subjetividad salida del 15M. La cultura, desde esta posición, debería ser “parte del sostenimiento de la vida humana, y ser capaz de sostener cultura no jerárquica y no competitiva es ya una forma de sostener vidas con cierta autonomía –autonomía cultural– frente a la razón neoliberal” (Moreno-Caballud 30).

La difusión a través de Internet y las redes sociales le han permitido a esta nueva subjetividad política desplegarse con un aire fresco de cultura libre para evolucionar del activismo digital al movimiento digital-político⁶. La tecnología digital provee una infraestructura de redes única para que el movimiento se expanda y se replique de forma casi “rizomática”, como apunta Manuel Castells acudiendo al paradigma de Deleuze-Guattari. Castells se refiere a una suerte de “espacios de autonomía”, activados por redes y que se configuran como un híbrido entre el ciberespacio y el espacio urbano. Controlar la comunicación es esencial para esta “cultura de la autonomía” porque permite una relación con la sociedad en su conjunto fuera del control de los poseedores de los poderes de comunicación (Castells 11). Estos encuentros habilitarán un espacio autónomo desde donde reivindicar una voz distinta al relato oficial y desde donde se articularán otros movimientos que se apoyen en los cimientos del 15M, en especial las plataformas municipalistas como Ahora Madrid, Barcelona en Comú o Cádiz Sí se Puede. Esto pone de manifiesto, como apunta Moreno-Caballud, “el anhelo de otro tipo de institucionalidad” (400), un asalto a las instituciones tras la experimentación con otro tipo de temporalidad y otro tipo de lógica soltando “el cordón umbilical del liberalismo” y pensando con otras categorías (19). Una vez roto el techo de la CT desde esas culturas de cualquiera, se puede ampliar el marco de lo políticamente posible.

En el terreno audiovisual, esta nueva subjetividad política ha emergido de manera clara en documentales realizados desde las plazas indignadas o, a lo largo de los años siguientes, recogiendo lo que pasó en esos espacios. Entre los relatos más conocidos se hallan *15M: Excelente. Revulsivo. Importante* (Stéphane M. Grueso, 2013), *Historia monumental de la España contemporánea* (David Varela, 2013), *La matança del porc* (Isaki Lacuesta, 2012) o *15-M: Libre te quiero* (Basilio Martín Patino, 2012). Este último título captó magníficamente el carácter del movimiento de una forma absolutamente orgánica y antijerárquica, al estilo *cinéma vérité*, sin entrevistas ni opiniones de expertos. En estos documentales, al igual que en *El futuro*, hay una voluntad de ruptura formal que se presenta mano a mano con el deseo de transformación política. No es que esto sea una novedad en el panorama del cine español, pues siempre ha existido una corriente crítica desligada de lo institucional (con mucha fuerza en el tardofranquismo y la Transición), en la que han participado muchos directores y directoras. Una de las razones por las cuales esta línea experimental no ha sido más prolífica tiene que ver con el coto cultural que ha impuesto la CT.

La historia del cine español desde 1977 podría haber dado fe de la construcción de un espacio anti-CT si hubiera habido más directores como Joaquín Jordá, Iván Zulueta o

Cecilia Bartolomé, o si a estos se les hubiera dejado trabajar más libremente. Este terreno hipotético es el que se permite explorar el artículo del crítico cinematográfico Jordi Costa titulado “CT y cine: la inclemencia intangible”, que se imagina la figura delirantemente *underground* de Juan Luis Izquierdo (j.l.i.): un cineasta pre-15M a la contra de toda institución.

¿Podría haber existido ese director que firmaba “j.l.i.”? Y, sobre todo, ¿podría haberse mantenido haciendo películas en un contexto de políticas culturales tan desfavorable para lo que él contaba? Abrir este camino hipotético nos podría llevar a interrogarnos sobre si era posible hacer una película tan radical como *El futuro* en el año 1982. Quizás la respuesta sea sí, pero, desde luego, la versión de *El futuro* de 1982 habría pasado desapercibida y habría sido ignorada por la crítica por alejarse del canon marcado por la CT y el consenso transicional impulsado por las políticas culturales del PSOE.

En una entrevista realizada por Gonzalo de Pedro, Luis López Carrasco admite que *El futuro* se propone “producir el cine de archivo que nos falta, recuperar las imágenes que no hemos visto” (2013). La película del director murciano se inicia con una pantalla en negro; un espacio oscuro que contrasta con el colorido discurso del PSOE en ese momento, una carencia de imágenes que sirve para rechazar desde el presente (2013) todo el legado audiovisual sobre el relato exitoso de la Transición española. Tras el audio inicial, la película muestra fotos y objetos colgados en las paredes de una casa. Es una decoración que hoy llamaríamos *vintage*, pero que en 1982 era el estándar de cualquier casa de clase media, esas familias que eran a las que se dirigía principalmente la transición socialista. Estos segmentos filmicos son cuadros de arte pop y de cine *underground* al mismo tiempo, que condensan en una secuencia de montaje el viaje al pasado que subyace en cada casa. *El futuro* parece decir que esa decoración de hace más de treinta años está guardada en algún armario junto con el pasado franquista de España.

A lo largo de todo el largometraje se suceden una serie de efectos de distanciamiento *brechtianos*. No hay continuidad de imagen ni de sonido. El montaje es muy fragmentario y la música se entrecorta imitando los *jump-cuts* entre los planos. Es una forma de retratar a saltos los rostros de unos jóvenes cuyo discurso ha sido negado. Vemos sus caras, pero no necesariamente oímos sus palabras. Luis López Carrasco y su equipo decidieron grabar el sonido de forma independiente de la imagen. El *casting* lo forman en parte amigos del director y en parte actores que improvisaron su papel y que no dejaban de actuar ni siquiera durante los descansos del rodaje, en los cuales el equipo de sonido seguía *espiando* sus conversaciones. Todos estos planteamientos se condensan en un rechazo al guion estandarizado como una limitación que impone el cine comercial. Este rechazo tiene un sentido de manifiesto político que está muy presente en los planteamientos de vanguardia, sobre todo en el cine de Dziga Vertov, que se posicionaba como un remedio a los males del cine burgués y sus atributos basados en el guion-cuento de hadas, el actor-impostor, los costosos decorados-juguetes y el director-figura sacerdotal (Vertov 71). *El futuro* transita por la misma línea de planteamiento revolucionario. La pluralidad de personajes y el carácter libérrimo de su actuación ceden el protagonismo a la fiesta, una fiesta burguesa decadente retratada desde un estilo formal antiburgués.

El rechazo al guion y a los personajes deja al desnudo el carácter denunciatorio de la fiesta como símbolo. A este respecto, Luis López Carrasco comenta en una entrevista: “[M]e pareció apropiado que el retrato robot de principios de los ochenta fuera una fiesta, que además era una alegoría de cómo hemos vivido en España en las últimas tres décadas” (Iglesias 30). Gracias a esta alegoría, pasado y presente se dan la mano porque son

mutuamente incluyentes. La fiesta que durará tres décadas da lugar al presente, y desde el presente en crisis se habilita la revisión del discurso sobre pasado.

El otro cine

Para gran parte de la crítica especializada, *El futuro* y toda la obra anterior del colectivo Los Hijos, del que es miembro Luis López Carrasco junto a Natalia Marín Sancho y Javier Fernández Vázquez, son ejemplos del *Otro Cine Español*. Esta categoría ha sido utilizada ampliamente por los críticos de *Caimán: Cuadernos de Cine*, con Carlos F. Heredero y Carlos Losilla a la cabeza, para hablar de una cierta fórmula cinematográfica de aparición reciente que se situaba en los márgenes de lo comercial. La revista dedicó un número especial en septiembre de 2013⁷ a este tipo de cine y un año después sacó un cuadernillo adicional volviendo a poner en valor la etiqueta *Otro Cine Español*⁸. En los artículos de *Caimán* parece haber una intención de priorizar los valores estéticos y las condiciones de producción frente al potencial político de estos nuevos discursos fílmicos. La crítica sobre el *Otro Cine Español* se construye básicamente desde tres ejes. En primer lugar, se valora su condición de abridor de caminos. En el número de 2013, Carlos F. Heredero lo define como un impulso colectivo “poliédrico, imaginativo y excéntrico, de vocación exploradora y con voluntad de inscribirse en una cierta comunidad de esfuerzos individuales interconectados entre sí” (2013: 5). Heredero se muestra más entusiasta en su editorial de 2014, comentando que este cine minoritario había salido de los márgenes para llegar a los grandes festivales: “[P]uede que haya nacido, efectivamente, en el subsuelo, en los márgenes o en la periferia de la industria, pero hemos llegado a un punto en el que esas creaciones encuentran ya su propio, merecido sitio en escaparates nada marginales” (2014: 5). En segundo lugar, el *Otro Cine* también se celebra como motor de cambio. A este respecto destaca otro comentario de Heredero: “[E]s aquí donde crece la verdadera semilla del futuro de nuestro cine y no en dudosas operaciones miméticas o meramente parasitarias de Hollywood (...) son estas frágiles, arriesgadas, humildes y libérrimas películas las que realmente hay que acoger, ayudar a producir, difundir y proteger como se merecen” (2014: 5). Por último, el *Otro Cine Español* se entiende como autorreferencial. Así lo recogen opiniones como la de Carlos Losilla, quien propone que estas películas enseñan “a sobrevivir a su audiencia invitando a ver y a vernos, es decir, a utilizar el cine como arma de conocimiento” (2014: 22). Es esa fascinación cinematográfica, ese cine dentro del cine, uno de los rasgos que más le llama la atención al crítico de *Caimán*.

Al querer crear una especie de género cinematográfico a partir de la búsqueda de características comunes entre los filmes, los críticos especializados acaban cayendo en valoraciones intracinematográficas, y no hacen suficiente alusión al diálogo entre el *Otro Cine* y la sociedad de su época. Por ejemplo, la otredad fílmica no se relaciona directamente con la crítica al sistema que genera constantemente sus *otros* para perpetuarse. No se habla de los *otros* protagonistas de esas narrativas minoritarias, sino más bien de la forma *otra* de filmarlos. Tampoco se establece una conexión entre la escasez de los medios de producción y la precariedad que ha generado la crisis en las familias. Esto último no está en sintonía con la idea que avanzan Heredero y Losilla, entre otros comentaristas culturales, al insistir en que el *Otro Cine Español* se mueve hacia adelante y su objetivo es dejar los márgenes y triunfar en los grandes festivales. Desde luego, la etiqueta precaria no parece adecuada en el contexto al que se refiere este tipo de crítica. Para el director de *Caimán*, hay que seguir mirando *p’alante* sin reconciliarse con el pasado, “[p]orque la crisis amenaza con llevarse todo por delante, porque hay que apostar –sin prejuicios– por ese

cine español verdaderamente valioso que empieza a dejarse oír, porque todo parece parado y casi muerto, sí, pero *eppur si muove...*” (Herederó 2013: 5). Con esta frase pareciera decirse que este cine va a traer la recuperación económica.

Podríamos aplicar la etiqueta *Otro Cine Español* de otra manera. Podría referirse al alcance político de un cine en consonancia con lo que se había desarrollado en las plazas de las principales ciudades y las asambleas de los barrios durante el 15M. O sea, un cine de afectados y afectadas contra banqueros y políticos. También, un cine que no olvidara el pasado y sirviera de testimonio de cómo las políticas franquistas y transicionales no habían hecho más que hinchar una burbuja inmobiliaria que al estallar se llevó todo “el modelo español” por delante (López y Rodríguez). El comentario sobre este cine no sería acerca de cómo avanza hacia adelante, sino sobre cómo hace bandera –como lo hacían colectivos como Juventud Sin Futuro– de su precariedad y su diferencia para ocupar un espacio contrahegemónico.

De hecho, ese “*eppur si muove*” al que se refiere Herederó parece estar en contradicción con el cine del colectivo Los Hijos, que continuamente dirige su mirada hacia el pasado para digerir un presente lleno de desinflado conformismo. En general, los críticos cinematográficos pasan de puntillas por este aspecto de la obra de Los Hijos y se centran en un análisis de la estética marginal y de la profusión de citas cinematográficas en la narrativa, manifestaciones de una cinefilia más que deseable.

Por ejemplo, Elena Oroz, en el prestigioso blog de documentales *Blogs and Docs*, no escatima palabras de loa para el colectivo en tanto que pisan el terreno del cine de vanguardia. En ese ámbito, Los Hijos pueden ser cinéfilos irreverentes, iconoclastas o jugadores de la imagen hasta la subversión, que es más estética que política. De esta manera, Oroz no se sale de los cánones de la CT, que cataloga lo estéticamente radical como aceptable mientras que estratégicamente se abstiene de evaluar la dimensión política de las obras.

Es cierto que Los Hijos no dan muchas pistas de la dimensión política de su praxis en los textos escritos que producen ni en la información aparecida en su web. Esta postura se traslada en cierto modo a su cine, un medio que en sus manos se vuelve absolutamente abierto a posibilidades y que se aleja de todas las convenciones. La principal reivindicación del colectivo cinematográfico es hacer un cine incómodo y, por lo tanto, anticonvencional y antinstitucional, y desde ese lugar abrir ventanas hacia determinadas temáticas que no se tratan normalmente. Los Hijos transitan así caminos anteriormente abiertos por otros autores radicales de vanguardia como Jean-Luc Godard o Chris Marker.

En *Los materiales* (2009), primer largometraje del colectivo, hay una explícita renuncia a la narración que gusta a los buscadores de originalidades, pero que incomoda a muchos espectadores y críticos. Básicamente la narración vuelve una y otra vez sobre la idea de mirar para otro lado ante la realidad de España y su pasado. La cámara comienza observando el pantano de Riaño en León y todo el bosque alrededor. Riaño, proyectado durante el franquismo y ejecutado en los años ochenta, es uno de esos embalses para los que fue necesario anegar varios pueblos y desplazar a sus gentes. “Creo que voy a quedarme aquí a filmar esto...”, dicen los subtítulos que sirven de comentario durante el documental mientras la cámara retrata el pantano. Por un lado, la atracción y, por el otro, la imposibilidad de moverse hacia otro lugar. Los directores manifiestan continuamente su deseo de contar una historia, de recoger el folklore y las costumbres locales, de hablar con los lugareños..., pero ese deseo es frustrado una y otra vez a lo largo del documental. Quizás la imposibilidad de contar la historia del pasado hundida en el pantano es el único

relato posible en la España de 2009. La secuencia más sintomática en este sentido es cuando uno de los lugareños comienza a contarles a los directores una historia sobre los maquis. Su gesto es girar la cámara hacia otro lado, abandonar al viejo mientras habla y seguir por otro camino. Esto supone hacer lo mismo que hace la España democrática al no querer enfrentarse con la memoria del pasado. El gesto de girar la cámara fue malinterpretado por muchos espectadores como una especie de desidia de los directores, y no como una denuncia del tratamiento que dan las instituciones al pasado, que impide que cualquier relato que no esté de acuerdo con los cánones transicionales tenga cabida en el universo cultural español.

A pesar de la evidente intencionalidad de abordar problemas de memoria histórica – con el gesto subrayado de mirar para otro lado–, la única referencia que Elena Oroz hace al anclaje político de la película en su crítica es la siguiente: “[E]l motivo del viaje (aquí explorar una zona marcada por la traumática construcción de un embalse) pasa a un segundo plano y parece desvanecerse, pese a que se incluyan potentes alusiones al abandono rural y a la Guerra Civil”. De estas palabras se destila que lo interesante de la película es el hecho de no hablar sobre el embalse, y no el motivo que explica ese gesto. A este respecto, Luis López Carrasco explica que no está de acuerdo con la forma en que se han construido los relatos filmicos sobre la Guerra Civil:

La generación progresista, la generación que se hace con el poder en la década de los ochenta, pergeña relatos maniqueos, superficiales y revanchistas de la contienda. Películas de bando perdedor, cegadas por el sentimiento de víctima, que intentan narrar desde el otro lado pero que recaen en la inanidad artística, la pereza narrativa y el escaso interés por los hechos. El respeto y el prestigio que habían ganado los y las intelectuales en el exilio, la dignidad conquistada por los antifranquistas en cuarenta años de dictadura, se malgasta en todos esos filmes que son iguales, que repiten los mismos motivos y que además son películas mediocres. Todos esos textos innecesarios han inoculado a la ciudadanía un desinterés absoluto por todo lo que huele a “Guerra Civil” (y quizá todo lo que huele a Historia de España). Eso es una irresponsabilidad desastrosa. Hemos perdido esa guerra una vez más. Esas películas no han servido para reparar a nadie (De Pedro 1).

La voluntad de reparación histórica que exudan las películas del colectivo se pone de manifiesto nuevamente en *Árboles* (2013), donde la historia se desplaza a Guinea Ecuatorial para plantear conversaciones en el presente con ordenanzas promulgadas durante la época de la colonia española. La cinta va mucho más allá de este diálogo, pues se propone, como dice Miguel Martí Freixas, “un ensayo político sobre la forma de construcción de nuestras sociedades, la organización de nuestras urbes y pueblos en relación a las divisiones sociales, esencialmente, una dominante y otra sometida” (1). La historia colonial continúa a modo de espejo en la segunda parte de la película, donde se muestran imágenes del *boom* inmobiliario español solapadas con la conversación de una familia afectada por la hipoteca.

Árboles dialoga temáticamente con la cinta en solitario de López Carrasco. Ambas fueron realizadas el mismo año y en los dos filmes se yuxtapone un pasado mal resuelto con un presente de burbuja inmobiliaria deshinchada. El final de *El futuro* está concebido como una secuencia de imágenes que conectan el relato con problemáticas centrales del presente. Acaba con imágenes del exterior de edificios. Algunos de ellos proceden de las

expansiones urbanísticas de los sesenta y setenta; otros, de los ochenta, la época que refleja el filme, y otros ya mucho más recientes pertenecen al *boom* de los noventa y primeros 2000. Colgados de los últimos bloques de viviendas, más modernos, hay carteles de inmobiliarias anunciando la venta de los pisos. Es la imagen de la burbuja inmobiliaria. Una imagen que se tornará negativa durante la crisis, pero que simbolizaba el progreso y la modernización de la España que quería salir del atraso.

La idea de un país de éxito que construía vivienda a un ritmo mayor que Francia, Alemania e Italia juntas era una imagen fabricada que se ratificó con el consenso transicional, pero que venía de antes. Se trata del modelo macroeconómico español, construido sobre las patas del ladrillo y del turismo, y del que hablan los sociólogos Emmanuel Rodríguez e Isidro López en su estimulante artículo “El modelo español”⁹. El ensayo singulariza el caso de España para ahondar en todas las posibles causas y consecuencias de la elección de un particular modelo de negocio: el inmobiliario. Esta opción lleva asociada toda una lógica de actuación que afecta a políticos, empresarios, trabajadores, propietarios, bancos y cajas de ahorros, turistas y economías familiares. Todo el mundo se beneficia de estar *en el ajo*, pero todo el mundo sufrirá las consecuencias a posteriori. Con su visión totalizadora, el artículo propone que la crisis, la burbuja inmobiliaria, la inmigración, las relaciones con Europa, la privatización de sectores estratégicos o el *boom* económico durante la presidencia de José María Aznar se pueden explicar mediante la fórmula de “el modelo español”.

Este modelo se empezó a instaurar en el periodo desarrollista del franquismo, que se sustentaba en las patas del turismo de masas y la inversión en vivienda. El ministro de Vivienda franquista en 1957, José Luis Arrese, veía en ese esquema un bálsamo para la conflictividad social: “Queremos un país de propietarios, no de proletarios” (citado en López y Rodríguez 6). Esa misma frase de Arrese ha sido muy contestada por los activistas de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH) debido a sus consecuencias en el presente. Ada Colau y Adrià Almany lo denuncian como un “mecanismo de control social” que convertía “a los espíritus insubordinados en individuos disciplinados de orden y moral” para evitar conflictos entre unos trabajadores arrendatarios y un Estado propietario de viviendas (34).

Isidro López y Emmanuel Rodríguez afirman que el caso español puede ser visto como una especie de laboratorio internacional donde se muestra que las prácticas económicas fallaron y los políticos y las empresas fueron cómplices con la situación. Según estos autores, Felipe González no encontró ninguna alternativa socialista a este modelo y lo siguió perpetuando. Después, la frenética carrera europeística del gobierno de Aznar profundizó aún más en ese tipo de políticas macroeconómicas. Isidro López, un par de años más tarde de publicar el ensayo seminal, volvía a la carga para relacionar modelo español y CT: “La razón económica de la CT es la cultura de la burbuja, según la cual todas las fuerzas políticas y sindicatos estuvieron ‘muy de acuerdo’ en apoyar todas las líneas de política económica que potenciaban el mercado inmobiliario y la construcción de viviendas [...] la burbuja inmobiliaria produjo un consenso ‘semiautomático’ [...] el rendimiento del ciclo económico es tan alto que genera su propio consenso” (87).

Este análisis cobra mayor relevancia en un contexto de ciudadanía empoderada, una posición que el 15M y movimientos posteriores como la PAH contribuyeron a crear. Desde el paradigma político-cultural de las “culturas de cualquiera” se puede construir una narrativa contrahegemónica y antineoliberal. Como dice Amador Fernández-Savater, el 15M apuntó al mayor de los tabúes de la CT al exigir una *democracia real ya*, diciendo

que el pueblo es quien debe de mandar, y no los políticos ni los banqueros (39-40). Se abre, por lo tanto, un periodo donde es posible una “narrativa del pueblo” en contraposición a una narrativa cómplice con los poderes fácticos. Para ello, como señala también Guillermo Zapata, hay que construir más allá de los límites del consenso y consolidarse como una corriente que se esfuma, un movimiento difuminado y escapista, que no sigue ninguna pauta según lo que establece el discurso CT. Zapata habla precisamente de darle una vuelta a la idea de “otro”:

La lógica que opera en la CT desde su origen es una lógica que determina fronteras y asigna el papel de ‘el otro’. Las posiciones fijas, las filas prietas. Podríamos llamar a esa política, política del enemigo. Un enemigo que me da sentido, que me define y que me permite afirmar una serie de lugares comunes [...] el 15-M jugaba a un juego completamente distinto: una lógica de apertura e inclusión que se colocaba en el centro de la propuesta (147).

Según este planteamiento, el *Otro Cine Español* está colocado en ese lugar por su oposición a la CT. Esa otredad de lo que no encaja ha sido habitada con películas de todo tipo que dan voz a mensajes poco, o nada, escuchados y a formas muy novedosas. En el sentido que da a la cultura Raymond Williams, muchos de los planteamientos del *Otro Cine Español* podrían servir como un mapa para interpretar aquello que se desencadenó con el 15M.

El devenir de la juventud de *El futuro*

Volvamos a la fiesta de 1982 retratada en *El futuro*. Unos jóvenes en la cocina, tras haber tomado varias rondas de chupitos, se divierten bebiendo leche directamente de los pezones de una mujer. Ella va recorriendo uno por uno los invitados a esa parte privada de la fiesta dando de mamar despreocupadamente. Una línea muy borrosa separa lo sexual del juego infantil¹⁰. La narrativa fílmica parece proponer que la juventud es lo que está en medio, pero se encuentra atrapada por un entramado social que no la deja independizarse y asumir las responsabilidades de la vida adulta. Esta reflexión concuerda con la descripción que hace Germán Labrador de la generación que vivió el cambio de la dictadura a la democracia para luego quedar excluida de la construcción del país. “No se articularon canales de comunicación entre los partidos políticos y esta juventud; no se asumió su punto de vista, ni siquiera se tomó en consideración la posibilidad de que era *democráticamente* necesario incorporar a los jóvenes a la vida pública. Eran mayores de edad, pero se les trató como si no lo fuesen” (498).

Tras el tropo literario y cinematográfico de la mayoría de edad no reconocida hay una reivindicación explícita por parte de la juventud excluida de las instituciones. Precisamente, el colectivo Juventud Sin Futuro se hacía eco en 2011 de esta cuestión. Santiago Alba Rico lo expresa en el libro colectivo que publicó el movimiento, donde dice que la sociedad había “menospreciado el deseo de los jóvenes de ser adultos contra todo un entramado social, político y cultural que quiere retenerlos en la infancia” privándolos de casa propia y de trabajo, “dos cosas que los niños no necesitan y que, aún más, no deben tener” (10).

López Carrasco es apenas unos años mayor que lxs jóvenes de JSF, pero por las circunstancias de precariedad económica y falta de oportunidades pertenece a la misma generación poscrisis. A pesar de haber tenido un cierto éxito como cineasta, sobre todo en

circuitos experimentales con su película colectiva *Los materiales*, parece que el futuro prometido se le ha retrasado una y otra vez. El nombre de Los Hijos, el colectivo al que pertenece, se torna pues en una metáfora de la imposibilidad de la mayoría de edad. Este es uno de los motivos por el cual López Carrasco sintió la necesidad de filmar *El futuro*. Señala el director murciano: “[l]a absoluta incapacidad para planificar mi vida y mi futuro me llevó mirar hacia el pasado, hacia 1982, cuando existía una plena confianza en que las cosas iban a ir a mejor. Otra cosa que me interesaba es que yo he vivido unos valores y unos códigos que se inauguraron ese año. La clase media los adoptó con una tremenda rapidez” (Iglesias 30).

Como dice el cineasta, lo de que las cosas fueran mejor era una sensación transmitida mediante unos valores. Una sensación alimentada, o que quizás el Estado dejaba crecer en un sentido de control biopolítico. Santiago Alba Rico apunta que, en el contexto de la Transición, el sistema capitalista había sustituido las cuestiones materiales (casa y trabajo) por caramelos. Es fácil hacer una analogía entre los caramelos y las drogas, máxime teniendo en cuenta los problemas de la juventud ochentera con la heroína. En la fiesta de *El futuro* se habla de drogas (y mucho) y se ven también escenas de chicos y chicas consumiendo, escenas llenas de rostros perdidos a los que les sangra la nariz. Luis López Carrasco, sin embargo, no quiere retratar una juventud yonqui; no es un retrato como el de las películas de quinquis de Eloy de la Iglesia, Carlos Saura o Antonio de la Loma. Sus personajes no son de clase baja, sino que vienen de las clases medias a las que la heroína también llegó, pero donde fue consumida desde un lugar distinto: el del pasotismo lúdico, no el del escape y la lucha por la vida. Germán Labrador propone que las etiquetas *pasota*, en su modalidad clase media, o quinqui, en su modalidad clase baja, reducen a un problema de orden público los desafíos posibles de todas esas formas de rebeldía y disidencia contracultural. Labrador utiliza la palabra *pasotariado* para referirse a una “clase juvenil” ochentera obligada a ser pasota y abocada al *devenir yonqui*: “[D]ejar de ser ciudadanos – o devenir *ciudadanos monstruosos*– era la única manera coherente que encontraron para seguir siendo ciudadanos” (525).

¿Dónde queda pues esa parte juvenil de la Transición? ¿Dónde queda la fuerza de los jóvenes que se llevó la droga? Es quizás esa pregunta abierta la que lanzan Luis López Carrasco y su equipo cuando deciden que el filme *borre* los rostros de los habitantes de la fiesta. Unos grandes círculos simulando un rollo de película defectuoso se van tragando uno a uno a todos los personajes. El sonido hace tiempo que ya suena distorsionado. Si antes era difícil seguir las conversaciones por parte de los espectadores, ahora se vuelve totalmente imposible. El final de *Arrebato*, de Iván Zulueta, planea potentemente sobre estas escenas en su doble acepción de destrucción por las drogas y destrucción mediante la película cinematográfica. La última secuencia del largometraje, una vez desaparecidos los habitantes de la fiesta, está formada por la imagen de ladrillo y cemento del pelotazo urbanístico. Por lo tanto, la desaparición de la juventud está enmarcada entre dos imágenes oficiales: el discurso del PSOE una vez que ganó las elecciones y el resultado material de las políticas urbanísticas. ¿Es la desaparición de la juventud una consecuencia biopolítica necesaria en la Transición? Al respecto de esto advierte Germán Labrador: “[C]onviene recordar que la transición no tenía por qué haber terminado con la destrucción de buena parte de su juventud. Al mismo tiempo insistimos en la importancia política de que sí lo ha hecho” (543). En la película *El futuro* no se apunta directamente a una relación causal entre la desaparición de los participantes de la fiesta y la especulación urbanística. La yuxtaposición de imágenes permite un mensaje más abierto que deja esta conclusión en

manos de lxs espectadorxs.

El filme de Luis López Carrasco presenta otra digresión de la fiesta hacia la mitad del metraje. Si en el final de la película se veían las consecuencias de la implantación de “el modelo español”, en este caso se ve cómo el sistema operaba en la subjetivación de las familias durante el franquismo y los primeros años de la Transición. Se introduce una secuencia de fotos de familia (se ve que los personajes pertenecen a la misma familia, pues algunos rostros se repiten una y otra vez) que parecen separarse por grupos de hombres, mujeres y niños¹¹. Responden a una concepción franquista de la familia como encarnación de las distintas secciones del Movimiento: sección juvenil, sección femenina, etcétera. Una foto recoge un recuerdo de las vacaciones de dos parejas que posan orgullosas frente a un enorme yugo y flechas con el peñón de Gibraltar al fondo. Otra de las fotografías muestra a un niño con el brazo en alto haciendo el saludo fascista junto a otros al borde de una piscina. ¿Viven los niños de Franco felices en ese álbum familiar o esa postura es una cuestión folclórica más que política? En la interpretación de Isidro Rodríguez y Enmanuel López, ninguna pata de “el modelo español” está ausente de la política; todo está enlazado, también el ámbito familiar en tanto y cuanto ha sido cooptado por esa ilusión franquista de hacer a todos propietarios en lugar de proletarios.

El material de archivo de esta secuencia provoca, como señala Jaimie Baron, una disparidad temporal y una disparidad intencional, pero al tratarse de imágenes no destinadas al público, el “*archive effect*” se hace más complejo. Según Baron, ante la contemplación de imágenes de la vida privada en el espacio público se da una transgresión ética, como si se tratara de la invasión de una propiedad privada (92). En realidad, esa sensación se transmite desde el inicio del metraje, gracias a la simulación del *found footage* de una fiesta y el establecimiento de un código de mirada testimonial. En la secuencia de fotografías familiares, la cuestión de la ética sobresale mucho más, pues hay un encuentro distinto, esta vez con imágenes que se sabe que son reales. En este momento se hace evidente una doble transgresión ética, la que se había producido hasta el momento al poder tener acceso privilegiado a la fiesta privada, y una mucho más fuerte, con la aparición de “lo real” ante lxs espectadorxs en forma de fotografías. Esta trasgresión abre el terreno a un nuevo encuentro donde los valores éticos se reformulan. Para el teórico del documental Michael Renov, existe una función que comparten el cine documental y la vanguardia cinematográfica. Se trata precisamente de la función ética, que implica un compromiso político donde se pone en valor a los sujetos que están delante de la cámara. “The ethical function is here linked to the expressive, the aesthetic value of the depiction rooted in an ethos of responsibility, an enactment of intersubjectivity” (351). El cine de vanguardia, al posar su mirada sobre la realidad, activa ese compromiso ético desde el *ethos* de la responsabilidad política. Es por eso que la vanguardia es un vehículo idóneo para articular contrahistorias, que, como en el caso del material de archivo de *El futuro*, establezcan un vínculo narrativo entre el presente y el pasado para generar una mejor comprensión de la realidad contemporánea. Esta idea la recoge también Baron, que propone que los “[h]ome mode documents serve and help constitute new forms of history, offering the basis for counterhistories and microhistories” (107).

La banda sonora de la secuencia de fotografías de archivo la pone Aviador Dro con su canción *Nuclear sí*. Se trata de una letra que no tiene desperdicio y que añade un sentido más irónico al comentario sobre la imagen:

Nuclear sí

Por supuesto
Nuclear sí
¡Como no!

Yo quiero bañarme en mares de radio
Con nubes de estroncio cobalto y plutonio
Yo quiero tener envolturas de plomo
Y niños deformes montando en sus motos
Desiertas ruinas con bellas piscinas
Mujeres reseca con voz de vampiras
Mutantes hambrientos buscando en las calles
Cadáveres frescos que calmen su hambre (...)

La letra, que aparecerá escrita posteriormente en los títulos de crédito de la película, parece estar hablando la iconografía nuclear franquista que va desde Manuel Fraga bañándose en la playa de Palomares hasta las “desiertas ruinas con bellas piscinas” que se vuelven una referencia a la clase media despolitizada que sentará las bases de la Transición. Ralf Junkerjürgen ve en el uso de esta canción “una amarga alegoría de la crisis” (147). Frases como “serpientes monstruosas devorando casas” se pueden proyectar, según Junkerjürgen, “casi literalmente en una España devastada por el *boom* inmobiliario”, donde la radiación nuclear es una “metáfora del pasado y una mirada pesimista hacia el futuro” (147). Teniendo en cuenta el contexto político en el que está hecha la película y las declaraciones de su director, el mensaje no sería tanto una mirada pesimista hacia el futuro, sino una llamada a la acción.

Luis López Carrasco les dedica la película a sus padres en los títulos de crédito. En este sentido, la secuencia fotográfica es quizás el mejor tributo que se puede hacer a las generaciones anteriores: enfrentarlas con un pasado que explica demasiadas cosas del presente. El cineasta quiere así despertar a la generación que se echó a dormir: “[A]penas se hablaba de los ochenta, nadie hablaba de los ochenta. Y me parecía necesario hablar de 1982, hablar del momento en que una gran parte de la sociedad española se echa a dormir” (De Pedro 1).

Gonzalo de Pedro en *Blogs and Docs* escribe sobre la película dando también espacio al análisis del contexto sociopolítico en el que se ha hecho. Dice el crítico: “‘El futuro’ podría leerse como la primera película post-Cultura de la transición, un raro espécimen claramente político en un cine español más acostumbrado a formar parte del *establishment* que a cuestionar el orden político en el que se inscribe” (De Pedro 1). El artículo prosigue con una entrevista al director en la que López Carrasco aborda la cuestión de ser o no político. Dice que considerarse apolítico es “la mejor manera de señalarse ideológicamente, demostrar a las claras que se está instalado en una connivencia acrítica con los dictados del poder hegemónico, llámesele financiero o institucional” (De Pedro 1). El director de *El futuro* parece explicar con este comentario la necesidad de incluir las dos digresiones de la fiesta en su película: la de la secuencia de fotografías familiares y la de las imágenes de bloques de viviendas, con las que critica de manera indirecta los dictados del poder hegemónico.

Muy pocos comentarios o reseñas hacen referencia a una escena fundamental en el largometraje en la que el guionista, crítico y actor Luis E. Parés (amigo de López Carrasco) interpreta a un comunista que habla con otro invitado a la fiesta sobre la lucha obrera, sobre

ETA y sobre los abusos policiales en las manifestaciones. López Carrasco se refiere a esta conversación, consensuada con su coguionista Parés, como “el único momento del filme decididamente no anacrónico” (De Pedro 2). El monólogo que el actor recita ante un interlocutor básicamente expectante está basado en las declaraciones de un obrero en el documental *Atado y bien atado*, de Cecilia y José Juan Bartolomé. Esta es una referencia intertextual que se vuelve un potente anclaje en el clima político transicional. Por un lado, da cuenta de algo que no preocupa a la muchedumbre que acude a la fiesta y, por otro, apunta a una realidad que el gobierno socialista de Felipe González no quería atender. Toda la escena sucede debajo de una mesa. Una sucesión de planos fijos frontales retrata a la pareja formada por el comunista y el *pasota*, que parecen ajenos a todo lo que pasa del tablero de la mesa para arriba. Es un espacio, de alguna manera, ajeno a la fiesta, en el que habitan estos personajes que no vuelven a salir después en ningún otro plano del largometraje. Son incluidos en el filme y a la vez excluidos de la fiesta transicional, representando una analogía con el cine de Cecilia y José Juan Bartolomé, al que le sucedió lo mismo.

En esta escena el “*archive effect*” opera mediante el sonido. Aunque lxs espectadorxs no reconozcan explícitamente el diálogo como un trozo de archivo, sí que se dan cuenta de que este rompe con el tono hedonista de la fiesta y habilita la aparición de contrahistorias. La escena termina en forma de disolución. El diálogo se hace inaudible en un momento dado y es tapado completamente por la música. Esto es consecuente con el estilo de todo el largometraje. La propuesta cinematográfica de López Carrasco es que la fiesta se disuelva y desaparezca por medio de recursos filmicos. Primero se simula que la película se atasca en el proyector y la imagen permanece parada en la pantalla unos segundos. A partir de ahí comienza una inquietante deconstrucción de la estética que imperaba hasta ese momento; primero, con la distorsión del sonido; luego, con los cortes de plano cada vez más frecuentes; después, con tomas que se repiten, y, finalmente, con acelerados y ralentizados que descomponen la diégesis del tiempo. En esa descomposición total hay una profusión de elementos extradiéticos pero intrafilmmicos, como virados, destellos, manchas en el negativo, etcétera. Da la sensación de que se volvieran a recorrer los espacios y los rostros de la fiesta, pero esta vez añadiendo una segunda capa de “pintura filmica” para profundizar en el comentario político. ¿Qué es lo que ha pasado para que los personajes sean tragados por la película? En respuesta a esto Diego Herranz analiza en detalle el momento anterior a la aparición de los agujeros filmicos. Se trata de una escena en la que dos mujeres bailan juntas, primero descoordinadas y luego, poco a poco, se van acompañando. La tesis de Herranz es la siguiente:

[L]o que ha ocurrido ahí es que dos cuerpos han entrado en una relación rítmica, donde, por medio del ensayo y el error buscaban maneras nuevas de estar juntos en el espacio y en el tiempo. Una bella manera de pensar lo que podía haber sido la Transición. Pero ese baile es interrumpido violentamente, y la película entera con él (1).

Mientras los personajes son *hechos desaparecer* por la película cinematográfica antes de que puedan bailar al unísono, suena la canción *Héroes*, de Parálisis Permanente (versión del tema *Heroes* de David Bowie): “Podemos ser héroes, un día nada más”, dice la letra. ¿Dónde está el futuro de esos héroes encerrados en ese eterno día del presente? ¿Hay o no hay futuro?

A modo de final

En una especie de asimilación estructural de la película *El futuro*, donde las canciones ayudan a comprender las imágenes, se podría terminar este artículo recurriendo también al mensaje de las canciones. Así, buscando respuestas en varias letras de la época, llegaríamos quizás a un contraste entre dos formas de ver la relación entre futuro y presente. Radio Futura en 1980, en un frívolo y festivo tono, relataba en la canción *Enamorado de la moda juvenil*: “Yo vi, sí vi / a la gente joven andar / Oh, sí, yo vi / con tal aire de seguridad / Que yo, sí yo/ en un momento comprendí / que el futuro ya está aquí”. Como dice Héctor Fouce en su libro precisamente titulado *El futuro ya está aquí*, “[l]as referencias culturales de la Movida presuponen un país sin historia, sin nada que aprender del pasado” (174). O sea, el futuro implica mirar hacia adelante, y de ahí ese deseo de “ver” al futuro recorriendo “ya” por las calles madrileñas. En un tono muy distinto, una década más tarde, cuando la fiesta ochentera ya había tocado a su fin, la droga había hecho estragos y cualquier promesa de futuro, anduviera o no por las calles, se había hundido en el más profundo mar de desencanto, La Polla Records sacaba el disco *Hoy es el futuro* (1993). El tema principal, del mismo nombre, dice: “Alargando el pasado / encogiendo el presente / repartiendo futuros inevitables”. Un marcado pesimismo se nota en la indigesta canción de La Polla Records que alude al devenir de la clase obrera y a la juventud desencantada del *no future*.

En el relato de la Transición y en el posterior, la juventud ha estado perdida rumiando esos futuros inevitables que no son como los pintan. Muchas veces la juventud ha querido despertar y ha despertado. Pero quizás cuando despertó un 15 de mayo de 2011 la sensación era diferente. Se rechazaba “sin miedo” la totalidad del modelo y la totalidad de las instituciones. En un clima de marasmo creado por el bálsamo de una burbuja inmobiliaria que hacía a todo el mundo mirar hacia adelante era difícil que las aguas se movieran; sin embargo, cuando la burbuja se pinchó, la juventud precaria hizo moverse al *pasotariado* para imaginarse fuera de los límites de lo posible. El 15M rechazó las adscripciones identitarias, consciente de que “una identidad ya no hace preguntas, sino que ocupa un lugar en el tablero (o aspira a ello). Se convierte en un factor previsible en los cálculos políticos y las relaciones de fuerzas. Se vuelve gobernable, se vuelve CT” (Fernández-Savater 51). Pero esto no es del todo cierto; el 15M no rechazó todas las identidades. No decidió hacer borrón y cuenta nueva, sino todo lo contrario. Le sacó los colores al relato triunfalista de España y su democracia de consenso. Creció desde la indignación hasta la ilusión para “sumar con” todas las historias que se habían dejado fuera. Revisitó los lugares de consenso para problematizarlos. Además, y puede que esto sea lo más importante, convenció a la gente de que las relaciones humanas eran políticas.

Quizás la crisis y la reacción política y social contra las medidas neoliberales hayan dejado una herida permanente que hace que ya nada sea igual. La crisis se volvió un monotema, para bien y para mal. Hay un cine de la crisis, que tiene a la crisis como centro temático o que, por lo menos, está hecho desde la enunciación de una nueva subjetividad política. Los Hijos son parte de ese cine, y quizás todo el llamado *Otro Cine Español* lo es. Quizás todo el cine se volvió político tras el 15M, o quizás siempre lo fue y no tenía más que ser observado desde otros planteamientos.

NOTAS

- ¹ El primer tuit de la cuenta #acampadasol decía: “Acabamos de acampar en la Puerta del Sol, no nos vamos hasta que lleguemos a un acuerdo”.
- ² La palabra *nini* se usó como apelativo para lxs jóvenes que ni estudiaban ni trabajaban.
- ³ Martínez ha sido atacado por escribir de un modo incendiario y con pocos matices, pero hay que tener en cuenta que su tono deconstructivista es fruto de su certeza de que tras el 15M se abre un nuevo paradigma que permite revisar el relato anterior para construir un nuevo futuro con mayores cuotas de inclusión.
- ⁴ La escena cultural madrileña se vio sacudida, de hecho, por la visita de Andy Warhol a Madrid en 1983, pero la influencia de Warhol se notaba desde mucho antes.
- ⁵ Democracia Real Ya es la principal plataforma que lanzó el movimiento 15M convocando la manifestación del 15 de mayo de 2011 a partir de un manifiesto colectivo que se centraba en un mensaje transversal al margen de las siglas de los partidos políticos.
- ⁶ Guillermo Zapata define el nuevo modelo cultural pos-CT como “plural, *copyleft* y proliferante” enfrentado al modelo CT monopolista y *copyright* (145).
- ⁷ El número, titulado directamente *Otro Cine Español* y con un fotograma de *La herida* en la portada, ponía en valor una nómina de más de 50 nuevos realizadores surgidos tras la crisis y los emparentaba con algunos que ya se encontraban haciendo cine desde antes, como Albert Serra, Isaki Lacuesta, Javier Rebollo, Andrés Duque o Jaime Rosales. Incluía críticas de películas y entrevistas a directores, entre los que se encontraba Luis López Carrasco hablando de su película *El futuro*.
- ⁸ En abril de 2014 se publicó una separata de la revista con el título *Un impulso colectivo: Cine español para los nuevos tiempos*. En el cuadernillo especial se recogen opiniones de críticos y de directores de este tipo de cine sobre la validez de la etiqueta y la adscripción de su cine a la misma. El título, *Un impulso colectivo*, hace referencia al ciclo que el festival barcelonés D’A dedicaba a estas películas ese mismo año. Entre las películas seleccionadas se podían ver *El futuro* y también *Árboles* (Los Hijos, 2013).
- ⁹ Este texto de 2011 es fruto de una serie de reflexiones que el grupo de investigación Observatorio Metropolitano de Madrid realizó durante el año anterior. Supone uno de los primeros análisis históricos profundos de las consecuencias de la “crisis del ladrillo”.
- ¹⁰ Según cuenta el director, esta secuencia fue improvisada, pero no cabe duda de que la performance de los actores, encarnando a esa generación perdida en el presente, apunta claramente una contradicción entre la vida adulta y la vida infantil.
- ¹¹ Ralf Junkerjürgen cuenta que son fotos pertenecientes a una familia adinerada que una de las actrices del rodaje encontró en una maleta de madera en la Plaza Mayor de Madrid. Había otras fotos con personalidades de la época y generales franquistas que no fueron seleccionadas para el montaje final, pues el director prefirió “que la familia fuera lo más generalizable posible” (144).

OBRAS CITADAS

- Alba Rico, Santiago. “Prólogo: Jóvenes sublevados contra la juventud”. *Juventud sin Futuro*. Icaria/Asaco, 2011. 7-12.
- Alemany, Adrià; Colau, Ada. *Vidas hipotecadas: de la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda*. Cuadrilátero de libros, 2013.
- Baron, Jaimie. *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, 2013.
- Castells, Manuel. *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial, 2012.
- Costa, Jordi. “CT y cine: la inclemencia intangible. Una primera aproximación a la obra crítica y cinematográfica de j.l.i.” *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 125-140.
- De Pedro, Gonzalo. “El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, El futuro”. *Blogs and Docs*. 1 de Octubre (2013). <http://www.blogsandocs.com/?p=5736>.
- Errejón, Íñigo. “Algo habrán hecho bien. Una juventud «sin futuro» pero con estilo”. *Juventud sin Futuro*. Icaria/Asaco, 2011. 67-78.
- Fernández-Savater, Amador. “Emborronar la CT (del “No a la guerra” al 15-M)”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 37-51.
- Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Velecio, 2006.
- Herederó, Carlos F. “Eppur si muove”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Nº. 19 (70), septiembre (2013) 5.
- Herederó, Carlos F. “El placer de acompañar”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Especial nº 4, abril (2014) 5.
- Herranz, Diego. “El futuro. Teoría materialista de la acción política”. *Détour. Revista de Cine* 5 (2013). <http://detour.es/tiempo/diego-herranz-luis-lopez-carrasco-el-futuro.htm#c3>.
- Iglesias, Eulalia. “Entrevista a Luis López Carrasco” *Caimán: Cuadernos de Cine*. Nº. 19 (70), septiembre (2013) 30.
- Junkerjürgen, Ralf. “Anacronismos para politizar a los ciudadanos: El futuro (2013) de Luis López Carrasco”. *Discursos de la crisis: Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Iberoamericana / Vervuert, 2017. 139-154.
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal, 2017.
- López, Isidro; Rodríguez, Emmanuel. “El modelo español”. *New Left Review*, Nº 69, Mayo-Junio (2011) 5-27.
- López, Isidro. “Consensoeconomics: la ideología económica en la CT”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 77-88
- Losilla, Carlos. “Hacia un cine en movimiento”. *Caimán: Cuadernos de Cine*. Especial nº 4, abril (2014) 20-22.
- Martí Freixas, Miquel. “Agujas en el pajar. Árboles del colectivo Los Hijos. VidæExtra de Ramiro Ledo”. *Blogs and Docs*, 31 de mayo (2013). <http://www.blogsandocs.com/?p=5343>.
- Martínez, Guillem. “El concepto CT”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012. 13-24.
- Moreno-Caballud, Luis. *Culturas de cualquiera: estudios sobre democratización cultural*

- en la crisis del neoliberalismo español*. Acuarela Libros, 2017.
- Oroz, Elena. “A modo de introducción y repaso. Piezas de Los Hijos”. *Blogs & Docs* (2010). <http://www.blogsandocs.com/?p=554>.
- Quaggio, Giulia. *La cultura en transición*. Alianza Editorial, 2014.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On politics and aesthetics*. Bloomsbury Publishing, 2015.
- Renov, Michael. “Art, documentary as art”. *The Documentary Film Book*. Palmgrave Macmillan, 2013. 345-54.
- Vertov, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. University of California Press, 1984.
- Williams, Raymond. *Culture and society, 1780-1950*. Columbia University Press, 1983.
- Zapata, Guillermo. “La CT como marco: un caso de éxito no CT: el 15-M. O de cómo puede suceder un éxito no previsto en una cultura, como la CT, que controla los accesos al éxito y al fracaso”. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo, 2012. 141-150.

Received October 16, 2018

Accepted April 19, 2019

Max Kramer

TRIANGULAR DESIRE: THE GAY GAZE IN LORCA'S "LA CASADA INFIEL"

Max Kramer
City University of New York

Federico García Lorca's "La casada infiel" ("The Unfaithful Wife") is a poem like no other. The translator Albert Rowe recounts this telling anecdote: "I have heard villagers, unable to read, recite the first few lines; and one unschooled young man the whole poem, his voice shaking with passion, he vowing at the end that he would kill his wife were she unfaithful" (63). The poem, which distinguishes itself by its great descriptive power, ranks among Lorca's most famous and celebrated compositions and enjoys canonical status in twentieth-century Spanish literature. Based on the form of the ballad, it relates the tale of a Romani¹ male who engages in a sexual encounter with a woman whom he thinks a young virgin. It is told entirely from his perspective and has a narrative arc that is immediately intelligible and seemingly straightforward. On St. James' eve, a man takes a woman to the river, where they undress and have intercourse in a hollow in the bank. The lovemaking, which is suggested through infectious lyrical prosody and highly charged imagery, takes place despite the strict moral codes governing marriage and family in Andalusia, especially for a Romani. And yet, according to the narrator, who is also the tale's protagonist, the male Rom does not want to fall in love because—and this is the scandal at the center of the poem—the young *virgin* lied: she already had a husband. In the end, the two lovers return to town, and the man treats the woman almost as a prostitute, presenting her a sewing box as a gift.

The poem has mostly been read from a feminist point of view, with the assumption of a heterosexual narrative, and construed as a mockery of the macho protagonist's performance. In such readings, the straight, feminist readers, far from being enthralled by the speaker's hegemonic male performance, are meant to be repulsed by this deeply misogynistic man. Of course, "La casada infiel" invites a multiplicity of interpretations. The queer elements of the poem, however, have not escaped all critics. Robert G. Havard dwells on the similarities between this poem and the others in the collection, many of which are decidedly queer: "Her marital status makes him an adulterer [...] and relates this poem to the gamut of illicit themes—abduction, onanism, homosexuality, incest etc.—found in the other ballads" (245). Candelas Newton reaffirms Havard's observation: "'La casada infiel' [...] does indeed depict sexual fulfillment, but under false pretenses, as the woman hides her married status from the Gypsy with whom she makes love" (32). Scott Charles McClure adds that "by giving the woman a large sewing basket at the end of the poem, the Gypsy turns her into a prostitute because we are dealing with a form of payment" (14). Manuel Antonio Arango L. confirms this conclusion: "He justifies his exploit, his behavior by offering her a gift, as if she were a prostitute" (166). The subject of adultery and potential prostitution ("costurero" / "sewing box") makes it possible to read the poem as queer even though these elements are not all that shocking for the era, relatively speaking. Besides, the fact that the male Romani has engaged in either extramarital or premarital sex is never addressed, which implies that this was an even less serious violation—again, relatively speaking. Furthermore, in the face of Lorca's known homosexuality, Robert G. Havard is right to wonder what we are to make of the poem's hearty heterosexuality—its depiction

of unmitigated eroticism between a Romani male and a would-be virgin (243). The critic starts off by citing two of the poem's emblematic stanzas:

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños. [...]
 Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos. (*OC* vol. 1, 407)
 I took off my necktie.
She took off her dress.
I, my belt and pistol.
She, four bodices. [...]
 That night the road I ran
was the finest of them all,
without a bridle or stirrup
on a filly made of pearl. (*CP* 563)

In his subsequent analysis, Havard demonstrates that “posturing is fundamental to male-female relations” (243) in Lorca’s work. He argues that posturing is not only the main theme of the poem, but also a psychologically relevant subject for Lorca “at a personal level,” since “sexual pretence was a way of life and telling a tale a daily ordeal” for the poet (247).

While this article takes its cue from Havard’s analysis, my own focus will be slightly different. Although I agree that the uncomplicated heterosexuality of a “legitimate” (and deeply reactionary) “Gypsy” may well exemplify Lorca’s need to posture in his work and life, I also believe, more importantly, that this overtly heterosexual (and misogynistic) poem, which reads like a “locker room scene” and invokes the specter of alternative *male ownership* in the form of a husband, in fact masks a homosexual perspective that is carefully attuned to the cultural expectations of the time. In so doing, the poem actually serves as code for homosexual desire. I contend that an intricate connection exists between speaking in metaphors, as the poem’s autodiegetic narrator does, and the perspective Lorca was choosing to convey. My working hypothesis is that the Andalusian poet took advantage of the ambiguity that was inherent in a certain cultural setting and literary form—that is, the milieu of Romani males and the Spanish ballad (*romance*). This strategy of conflation was effective, even though the poem, with its “untypically clear narrative progression” (Ramsden 37), constitutes an oddity within *Romancero gitano* (*The Gypsy Ballads*), the famous collection that contains it. Among other factors, this linear narrative form may explain why the poem became “popular to the point of desperation”² (García Lorca, *OC* vol. 3, 343), and this conflation allowed the poet to detach himself publicly from the queer content of the poem while still representing it. His contemporaneous readers could misinterpret the queer angle in the poem because they had been invited to read the poem with a focus on the male-female encounter and the prosaic reality of adultery. The more a poem’s setting and narrative were orthosexual—and thus, almost by definition, homophobic—the more the poet benefited from a heterosexual alibi, which could render

him unassailable. Since the set-up in certain Lorca poems, including “La casada infiel,” was heterosexual, readers could deem the content to be heterosexual and conformist, too. Choreographing queer desire in a hyper-virile, heterosexist milieu had a defusing effect and was thus a powerful strategy. When sexual non-normativity was expressed in such a way, it became less likely to trigger heteronormative sensitivities, and was therefore difficult to perceive and, hence, difficult to censor. Both the heterosexual narrative and the male bonding characterizing the homosocial speech situation function as distancing devices in “La casada infiel.” They disguise the queer elements in the poem and allow it to masquerade as frivolous entertainment. In a 1934 interview with *La Nación* (Buenos Aires), Lorca himself alluded to the importance of artifice in his poetry, despite its popular themes: “My art is not popular. I have never considered it as such. [...] The Gypsy Ballads is not a popular book, although some of its themes are popular” (García Lorca, *OC*, Vol.3, 445).

Martin von Koppenfels reminds us that the Spanish romance is the epitome of historical longevity. It remained “stable and useful as a form over seven centuries, from the anonymous collections of the late Middle Ages, the romanceros, to the artistic romances of the nineteenth and twentieth centuries.” Its enormous prestige in European Romanticism further amplified this. “Without this effect, says Koppenfels, the late romance revivals in Spain would be unthinkable,” and so would the fact “that a contemporary of the Dada movement and Surrealism could create a furore with a book called ‘Gypsy Ballads’ on the eve of the Great Depression.” As a matter of fact, “the generation of Lorca was the last generation of Spanish poets who could handle this arch-Romantic form without committing any conscious or shrill anachronism” (108). “La casada infiel” thus follows a deep cultural and literary tradition. This tradition, however, undergoes an ironic transformation in Lorca’s hands.

In this transformation, same-sex social interactions—which are perfectly in line with the heterosexualizing doxa—take place, but they also carry a queer interpretation. It is a gregarious homosexuality, but a homosexuality without the anus. A number of theoreticians have commented on this phenomenon. In his discussion of erotic *Sondersprache*—i.e., a subvariety of a language only understood by a certain social group, similar to jargon, argot, or slang—Walter Porzig shows how homosociality and secrecy are in fact thematically close to each other in certain cultural circumstances: “in it the young men of a tribe form an alliance, the all-male society (*Männerbund*) as designated by ethnology, which keeps matters of sexual life as its collective secret and protects them through special language” (249). Lorca’s Gypsies are a perfect example of such a society. The boundaries between the social and the sexual are always closely intertwined and in flux. Eve Kosofsky Sedgwick describes the “unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual,” even though “‘obligatory heterosexuality’ is built into male-dominated kinship systems” (*Between* 3). Klaus Theweleit summarizes this double-bind as follows: “thou shalt love men, but thou shalt not be homosexual” (339). Homophobia (men’s fear of other men) thus formed part of male bonding, but also served as a convenient backdrop for the indirect expression of homosexual desire in literary representations. To this end, queer authors chose milieus known for male camaraderie and machismo, such as the military, religious orders, and sports teams, where male fantasies could flourish. A common figure was the smooth talker (as is the one in “La casada infiel”) who brags about his escapades with members of the “weaker sex,” essentially portraying them as objects of conquest. A welcome side effect of these narratives was that they warded off potential

doubts about the author's own sexual tastes.

Sedgwick, inspired by René Girard's notion of *triangular desire*, states that "in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rivals to the beloved: that the bonds of 'rivalry' and 'love,' differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent" (*Between* 21). In fact, Girard explicitly includes homosexuality in this relation between the subject and his rival, whom he calls *mediator* and *romantic* (2, 17): "An attempt should be made to *understand* at least some forms of homosexuality from the standpoint of triangular desire" (47). Sedgwick summarizes this problem as it pertains to Modern literature in particular: "male-male desire became widely intelligible primarily by being routed through triangular relations involving a woman" (*Epistemology* 15).

Girard—and later Sedgwick—suggests that erotic literary representations that involve three parties, and thus at least two of the same gender, are potentially ambiguous configurations that offered Modernist authors a chance to forestall homophobic responses. Bringing in a female lover as a fixation for one of two male characters' libidinal energies ostensibly displaced the queer insinuations between the subject and his mediator. In "La casada infiel," the outcome of this could be a female character qua token lover—a convenient alibi for a queer crime.

Indeed, the no-nonsense account of the sexual exploit that the Romani narrator delivers is, in fact, predicated on a homosocial speech situation. In all probability, this man's man addresses his story to a fellow man's man, as suggested by the expression "por hombre" ("as a man") toward the end of the poem, which creates the impression of male collusion or solidarity. This solidarity is at the root of the poem's macho and misogynist representation, which "celebrates heterosexual love in an ecstatic scene of unbounded sexual energy" (Maio 102). At the same time, considerable doubts about both the Rom's manliness and his *Romanipen* (being a Rom, the totality of the Romani spirit, culture, law) may be raised, as can questions about the relationship between the male poet and the narrator. Given that the poem is quite long, the subsequent excerpts will serve as précis:

1) The romani male³ takes the woman to the river but learns she is already married (this part of the poem is narrated in clear and non-figurative language):

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozueta,
pero tenía marido.

So I took her to the river.
I thought she wasn't married,
but she had a husband.

2) A plant metaphor intimates that she offers herself freely:

En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.

At the far edge of town
I touched her sleeping breasts.

They opened to me suddenly
like fronds of hyacinth.

3) An equestrian metaphor intimates that the two have sex:

Aquella noche corrí
el mejor de los caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.

That night the road I ran
was the finest of them all,
without a bridle or stirrup
on a filly made of pearl.

4) They return from the river:

Sucia de besos y arena,
yo me la llevé del río.

I took her from the river
soiled with kisses and sand.

5) The male Rom presents the woman with a gift, perhaps as a payment:

La regalé un costurero
grande de raso pajizo,
I gave her a sewing basket
made of straw-gold satin,

6) Finally, he does not want to fall in love because she lied:

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozueta
cuando la llevaba al río. (*OC* vol. 1, 406, 407)
and refused to fall in love
because she had a husband,
though she said she wasn't married
when I took her to the river. (*CP* 561-565)

After finding out that the woman is married, the Rom feels personally affronted because he took her to the river, believing she was unmarried and a virgin. He justifies himself by saying that he did what any other man would have done in similar circumstances. It is the woman's fault, and the man decides not to pursue the relationship because he is an honorable man and Rom, while she—from a male hegemonic viewpoint—is a wicked, unfaithful wife.

Joseph Velasco argues that “the beings in whom [Lorca] places the most powerful erotic appeal are women” (446, n. 5), and lists “La casada infiel” among the poems that

serve as unequivocal examples of male-female desire in Lorca's body of work. After a first heuristic reading—that is to say, a sequential decoding of the poem—this seems to make sense, for there is no question that a man and a woman are having sex in the ballad. Still, the sexist projection of the woman's improbity stands in stark contrast to the male Gypsy's smug self-perception:

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo. (*OC* vol. 1, 407)
I behaved as what I am.
As a true-born gypsy. (*CP* 565)

These two lines are essential, for they interrupt the heuristic reading and point to the poem's *hypogram*—that is, the poem's hidden agenda, the absent master-word or key intertext. In Michael Riffaterre's terminology, a hypogram is a "preexistent word group," an "ensemble of stereotyped commonplaces," "a single sentence or string of sentences" made out of clichés, or a "quotation from another text, or a descriptive system" (23, 31, 63). Put differently, it refers to a set of conventional associations. A second, retroactive or hermeneutic reading—a comparative re-reading—therefore reveals a new significance⁴: a hypogram that has something to do with legitimacy, but nothing whatsoever to do with the illegitimacy spelled out in the title of the poem: the blindingly obvious scandal of female infidelity.

What, then, could constitute the poem's hypogram, or one of its hypograms? The simile "[c]omo un gitano legítimo" ("like a proper Gypsy") surprises us with "legítimo" ("legitimate") as its vehicle, because the term is morphologically unusual: "it is the only proparoxytone word in the poem's assonantal rhyming pattern, all other rhyming words being stressed either on the last or penultimate syllable" (Selig 3). In addition to its morphological atypicality, this choice of words also surprises and confuses translators. The RAE dictionary defines "legítimo" as "conforme a las leyes" ("in compliance with the laws"), "lícito" ("fair") or "cierto, genuino y verdadero en cualquier línea" ("authentic, genuine, and true in any way"). Langston Hughes translated the term as "thoroughbred" (17), John Frederick Nims as "hundred-percent," Steven Spender and J.L. Gili as "proper" (de Angulo 73), A. S. Kline as "true," and Will Kirkland, as we have seen, as "true-born" (*CP* 565)—and the list could go on. In line with this formal emphasis on "legítimo," the narrator portrays himself to be "reactionary to the bone" (Reichenberger 132). Finally, the reader learns that this Rom wears a "necktie" and a "belt and pistol," which convey that both "in his appearance and at heart, he places greatest importance on being taken seriously in his male role" (Reichenberger 132).

A similar emphasis on masculinity emerges in the paralipsis of lines 40 and 41: "No quiero decir, por hombre, / las cosas que ella me dijo" (*OC* vol. 1, 406, 407) / "As a man, I won't repeat / the things she said to me" (*CP* 563). Again, the special and somewhat disproportionate stress on the Gypsy's legitimacy and hegemonic masculinity encourages the reader to reread the text in search of a possible hypogram. Such strategies, along with specific symbols (phallic, masculine, sexual), recur not only in Lorca's poetry but also in his theatre. In his rural trilogy—which consists of *Bodas de sangre* (Blood Wedding), a tragedy of impossible love and deception; *Yerma*, a drama about a woman left childless and more generally without love; and *La casa de Bernarda Alba* (The House of Bernarda Alba), which depicts female characters suffering under the yoke of social conventions—

the themes of frustration, oppression, conformity and sterility can be linked to a homosexual perspective, because they may serve as code for unspeakable, unlivable desire.

The hypogram in question may relate less to the adulteress whom the Gypsy is trashing than to his imagined audience, which cannot but consist of other, sympathetic men: “This has to do with the speech situation. His addressee is simply not his beloved but instead it is his buddies, in front of whom he boasts of his exploits” (Reichenberger 129). In addition, the phrasing of the poem’s opening line could not be more macho: “Y que yo me la llevé al río” (*OC* vol. 1, 406, 407). Most English translations of the poem forgo the problem of the initial “Y que” (“And that”), which indicates that the Rom is still scandalized about finding out the woman lied to him. Indeed, this copulative “Y” (“And”) has great semantic scope, because it suggests that the narrator had already begun to speak to his audience before the beginning of the poem as we read it. It signals the entrance of a witness—or several witnesses—into a situation that is already in progress, calling up “the figure of a man who flaunts his affair in front of a crowd which does not consist—or not only—of us the readers” (Fernández de los Ríos 72, 73).

The English translation — “So I took her to the river” (*CP* 561)—falls short of conveying the poem’s familiar, chauvinistic, and violent tone, because it considerably tones down the objectification of the woman in the expression “me la llevé” (“I took her along with me”), which indicates that the Rom considers the woman a possession.

It is also important to note that the speaker does nothing but *compare* himself—“como” (“like”)—to a legitimate Gypsy, which relegates the Gypsy legitimacy to the realm of imagination. There is room to think that perhaps he is not a legitimate Gypsy at all, nor, for that matter, a man, the other term that is highlighted by an unusual construction in Castilian: “por hombre” (“as a man”).

So what if we tried a queer reading of the poem, according to which the Gypsy in question is an unlikely exemplar and his masculinity is merely performative? What if we tried a reading in which the link between the poem’s author and the narrator/protagonist may be of greater consequence than that between the narrator/protagonist and the unfaithful wife? For instance, the simile that makes the narrator’s Gypsy antics possible may be understood as a form of *citation*, given that *citationality* is inherent to all comparison. Jacques Derrida shows how fundamental citationality is to signification. “Every sign,” he writes, “can be *cited*, put between quotation marks.” Thereby the sign “can break with every given context, and engender infinitely new contexts in an absolutely nonsaturable fashion.” For Derrida, “this citationality, duplication, or duplicity, this iterability of the mark is not an accident or an anomaly, but is that (normal/abnormal) without which a mark could no longer even have a so-called ‘normal’ functioning” (320–321). In “La casada infiel,” the unchangeable nature of regulatory norms for *Gypsy* and/or *masculine* behavior is put into question by this dissemination of the sign, which involves the “[c]omo un gitano legítimo” statement. Later, Judith Butler would embed the notions of *citationality* and *iterability* into her theory of gender, which she defines as “the repeated stylization of the body” (*Gender Trouble* 43). She makes these notions part of her conception of performativity: “performativity must be understood not as a singular or deliberate ‘act,’ but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (*Bodies That Matter* 2). To say that one acted “[c]omo un gitano legítimo” may thus emanate from a rich discursive history of how a “legitimate Gypsy” is supposed to behave and what hegemonic masculinity entails. The citation “[c]omo un gitano legítimo” could then function as “a ritualized production, a ritual reiterated under and

through constraint, under and through the force of prohibition and taboo” (*Bodies That Matter* 95), for the narrator might be living under the ethnic ostracism of not being enough of a Gypsy and/or under the heteronormative censorship of not being sufficiently male. Under such conditions, an exaggeration of both elements is to be expected.

Following Homi Bhabha, the narrator’s self-portrayal can also be theorized as a form of *mimicry*, which, like a fetish, “mimes the forms of authority at the point at which it deauthorizes them” (91). In this strategy of resistance—which Bhabha condenses in the formula “*almost the same but not quite*” (89)—imitation actually questions authority. With the proparoxytone term as a trigger, the metaphoric expression (*como*)—metaphor as understood by Aristotle—could signal to a queer-sensitive reader that the instances of Gypsiness and manliness represented in the poem might be nothing but extreme stylizations: the narrator is only quoting a standard of hegemonic male behavior; his excessive Romanipen and virility betray, in reality, not his own perspective but the author’s gay gaze. This, then, is not a triangle between three characters (as in Girard’s theory); rather, the narrator’s internal focalization, along with his choice of lexicon (“legítimo”), refers to an extratextual reality that leads back to the poem’s author, about whose sexuality we do know something real. In short, the (perhaps unintentional) attempt at legitimacy backfires because it resignifies the narrative and turns it into a subversive statement that destabilizes the heterosexual *mimesis*.

With this queer projection in mind, let us now move on to a proper inspection of the poem’s casting. To be sure, the woman is described in detail, and she gets center stage. This is to be expected, even if the overall portrait is misogynistic. What is less typical is that, in the poem’s depiction of foreplay, the narrator describes himself in as much detail as the woman, and even mentions himself first. Let us return to one of those emblematic stanzas:

Yo me quité la corbata.
Ella se quitó el vestido.
Yo el cinturón con revólver.
Ella sus cuatro corpiños. (*OC* vol. 1, 407)
I took off my necktie.
She took off her dress.
I, my belt and pistol.
She, four bodices. (*CP* 563)

Both the “corbata” and the “revólver” are conventional phallic symbols, and the narrator’s self-portrait turns out to be highly erotic, all butch and tough-guy. The man and the woman undress rapidly, in a magnificent parallel montage of extraordinary rhythmic effects formed by four sequences that make us refocus our attention at every turn on each lover’s multiplying paraphernalia: he takes off his necktie, she her dress, he his belt and pistol, she her four bodices, and so they make love. Even then, her thighs slip from him like frightened fish while he runs down the “best of roads.” It is this very parallelism, and the male narrator’s equally eroticized gaze at both a *woman* and a *man*, that converts the poem into a performance of queer desire, for although the poem seems to focus on the woman in this “simultaneous undressing of lovers” (Gauthier 102), it also betrays a certain erotic admiration for the man: “indeed, desiring the masculine, describing male desire or painting that masculinity in its violence or in its grace is always the mode the exaltation of sexuality adopts in the *Gypsy Ballads*” (Villena 14). We also notice that the adulterous wife

“takes off all her clothes and underwear by herself” (Gauthier 309), without the help of the man. For sure, the poem then continues by describing only the woman’s physical attractions—her skin and her thighs (ll. 28-35):

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.
Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío. (*OC* vol. 1, 407)
No silken shell or spikenard
is finer than her skin,
nor did moons or mirrors
ever glow like this.
Her thighs eluded me
like startled fish,
one half filled with fire,
the other half with cold. (*CP* 563)

Nevertheless, at the crucial moment—that is, at the beginning of the sexual encounter—the male narrator’s attractiveness is highlighted just as much as the woman’s. This turn has been carefully set up by earlier allusions to the narrator’s phallic prowess: the poem speaks about “una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos” (“a piece of silk / being ripped by ten knives”) and conjures an image of erection: “los árboles han crecido” (*OC* vol. 1, 406) / “the trees have grown bigger” (*CP* 563). This pattern is only augmented by the equestrian metaphor cited above, “[a]quella noche corrí / el mejor de los caminos,” which depicts the Rom in his proudest glory: as a sexualized rider of horses.

The “como” in “[c]omo un gitano legítimo” and the metrically irregular choice of the word “legítimo” also give the reader second thoughts about the narrator’s self-portrayal, because the very comparison and the stress placed on Gypsy legitimacy triggers a doubt about the text’s original *matrix*.⁵ The obvious matrix of illegitimacy that seems to be at the heart of the poem—adultery—would thus serve to decoy the reader away from an even more outrageous illegitimacy: the author’s homosexual’s desire. Havard states that the “illicit theme—adultery and/or probable prostitution—is no doubt important,” but “the conspicuous absence of a sense of menacing fate which is so prevalent in other ballads suggests that part of Lorca’s intention was to show that such forms of sexual misconduct are tacitly accepted by society, while others, notably homosexuality, are not” (246).

As mentioned at the beginning of this article, Havard concludes that the “poem’s main theme” is that “posturing is fundamental to male-female relations” (247), which brings us to the problem of the poem’s performative and citational character. The simulacrum of chauvinist eroticism—“tie,” “knives,” “revolver,” etc.—in “La casada infiel” must be interpreted as broadly personifying male traits that evoke an archetype, replete with mustache, bushy eyebrows, cigarette, “wife-beater,” leather belt, rolling gait, and other hallmarks of the textbook macho man. The evidence of the simulacrum prompts readers to see the female character, the male narrator, and the male author in a new light, and to

associate them in a triangle of desire by actualizing a potential hypogram that is overpowered by the more obvious one (adultery). Still, the “triangle is no Gestalt,” for the “real structures are inter-subjective.” As Girard reminds us, “[t]hey cannot be localized anywhere” (2).

Joseph Velasco’s conclusion about *Romancero gitano*—namely that “the beings in whom the poet places the most powerful erotic appeal are women” (446, n. 5)—is a naive fallacy, because it ignores the *mediated* (Girard) homosocial speech act that is the telling of the poem. Even this act itself participates in metaphor: “the triangle has no reality whatever; it is a systematic metaphor, systematically pursued” (2). Velasco’s conclusion also ignores the role-play in the poem, as well as the juggling of gender perspectives in the poem’s Gypsy drag show, which relies on a wishful “como,” on a would-be “like.”

The gay gaze in “La casada infiel” should not come as a surprise in a “romancero” that contains so many ballads marked by an *overdetermination* of queer subjectivity, such as “Thamar y Amnón” (“Thamar and Amnon”), which details an act of incest; “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” (“The Taking of Little Tony Camborio on the Seville Highway”), which depicts Antoñito’s performative queer identity; or the archangel poem “San Miguel” (“St. Michael”), which toys with gender inversion. As Eugene A. Maio states, “[n]o work of Lorca, least of all the *Romancero gitano*, presents us with characters who enjoy normal heterosexual experience” (105). “La casada infiel” is the only first-person poem in the book, but Herbert Ramsden reminds us that it is “the one in which the poet himself is most clearly not the narrator” (38). Perhaps Ramsden is unwittingly pointing out the queer *mediation* in the poem, just as Lorca may have staged—who knows?—this mediation unwittingly. Even so, it is undeniable “that the author of this ballad was well acquainted with the psyche of the Spanish male of his time and with the values that his environment had conditioned him to defend” (Fernández de los Ríos 84). This poem is not (primarily) about an unfaithful wife with a husband and a Romani male competing for her *ownership*; instead, it is the *author/poet* who relates to the *narrator* because *he* is *his* admirer in this triangle of desire. The commonplace underlying this queer *semiosis* is one that has to do with hegemonic masculinity or the lack thereof. Despite its title, the poem does not actualize a single hypogrammatic constant—the “cheating wife,” as it were. The more important hypogram that underlies the poem is the unvarying standard of the “hombre real”—the “hombre verdadero,” the “real man”—and this matrix does not speak of Romanipen, of legitimate Gypsiness (another red herring), but rather of legitimate masculinity, which so-called “inverts” such as Lorca, according to the stereotype, did not possess and sought in others. The poem fragmentarily actualizes various other hypograms only to deflect from the citation, from the mimicry at work in the Gypsy impersonation. We are made to gaze in fascination at manhood.

In his pastoral spectacle of feigned virginity, illicit sex, and ethnic pride, Lorca would have us believe that we are dealing with a homodiegetic narrator filling in as a supporting actor while someone else gets the starring role—i.e., the unfaithful wife of the poem’s title. In fact, the opposite is true, we are confronted with an autodiegetic narrator who steals the scene from the unfaithful wife and turns out to be the protagonist. Under the guise of a celebration of different-sex intercourse depicted from a male-supremacist point of view, and with the female-oriented title as a distraction, the ballad secretly pays homage to the proud clan member, the wide-legged storyteller, the iconic Gypsy archetype, and to his self-confidence and erotic pull. In this “bottom gay’s” dream come true, in this androcentric myth of a world, the obligatory heterosexuality that characterizes homosocial settings was

Max Kramer

a perfect cover for the expression of otherwise forbidden content: desiring men.

NOTES

- ¹ The terms *Romani* or *Roma* refer to the mainstream terminology that came into being in 1970 when the International Romani Union (IRU) was created. Romani or Roma are all-inclusive political terms which refer to a collective Roma identity. They tend to be used to downplay factions and group distinctions that exist under the broader category, which is why the term is not entirely welcomed by some groups. I use the Spanish term “gitano” and its English equivalent “Gypsy” only when I quote Lorca’s poem directly or its translation, but also when I quote from scholarly literature that uses this terminology. The latter are considered offensive and discriminatory by many Romani people, connoting in an oblivious way a vagabond, free-spirited lifestyle which fetishizes Roma people, or else defamatory stereotypes of thieves, criminal scroungers, etc., as in “Gypsy cab” for example. Regarding Lorca’s use of the term, see Gauthier: “The word ‘gitano’ in Lorca’s work does not particularly refer to the descendants of the nomadic peoples who, from the depths of Asia, traveled to the west, some through Central Europe, Provence and Spain; others along the southern shores of the Mediterranean: Syria, Egypt, Libya, North Africa and Andalusia. The tanned complexion is a clue, it is true; but it does not designate exclusively these settled nomads in Catalonia around 1425, and in Andalusia in 1460. The capture of Granada by the Catholic Kings in 1429 saw only the richest Moorish families leave Spain. The majority of the Arabs who remained in the country have been assimilated, more or less Christianized, and occupy the lands or peripheries of the big cities” (18, n. 9).
- ² “popular hasta la desesperación.” All unattributed translations are mine.
- ³ Gauthier maintains the hypothesis of a civil guard by virtue of “the mention of the belt with its revolver which suggests, moreover, that he has a rank of a noncommissioned officer or an officer.” Similarly, the woman could be not a “Gypsy” but rather the “‘chatelaine’ of the estate near the village.” Gauthier 100.
- ⁴ *Significance* (in French *signifiante*) is the meaning produced by the semiotic in conjunction with the symbolic. Michael Riffaterre states that from the standpoint of meaning “the text is a string of successive information units” and that from the standpoint of significance “the text is one semantic unit” (3). See also Roland Barthes: “All that is barely tolerated or bluntly rejected by linguistics (as canonical, positive science), significance, bliss—that is precisely what withdraws the text from the image-systems of language” (33). In *Desire in Language*, Julia Kristeva defines “meaning” as “the position of a subject of enunciation” and significance as “possible, plausible, or actual denotation” (167); in *Revolution in Poetic Language*, she adds: “What we call *signifiante*, then, is precisely this unlimited and unbounded generating process, this unceasing operation of the drives toward, in, and through language; toward, in, and through the exchange system and its protagonists—the subject and his institutions” (17).
- ⁵ By extension, the poem resembles Arthur Rimbaud’s poem “Sensation,” which also establishes a comparison to a Rom, “comme un bohémien” (like a Gypsy) and to a heterosexual relationship, “comme avec une femme” (as with a woman). What such comparisons reveal is that Gypsy men are quintessentially defined as masculine and straight. See Rimbaud 35.

WORKS CITED

- Arango L., Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. 1st American Ed. New York: Hill and Wang, 1975.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <http://www.dle.rae>
- Fernández de los Ríos, Luis Beltrán. *La arquitectura del humo: una reconstrucción del "Romancero gitano" de Federico García Lorca*. Londres: Tamesis, 1986.
- García Lorca, Federico. Trans. John Frederick Nims. 24 April 2019. <https://www.poesi.as/index205uk.htm>.
- García Lorca, Federico. "Gypsy Ballads." Trans. Langston Hughes. *The Beloit Poetry Journal* 2.1. Fall (1951): 1-40.
- García Lorca, Federico. *The Selected Poems of Federico García Lorca*. Trans. Jaime de Angulo, et al. Ed. Francisco García Lorca, Donald M. Allen. New York: New Directions, 1955.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. 22nd ed. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1986.
- García Lorca, Federico. *Selected Verse*. Trans. Christopher Maurer, et al. Ed. Christopher Maurer. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989.
- García Lorca, Federico. *Fourteen Poems of Love and Death*. Trans. A. S. Kline. https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lorca.php#anchor_Toc485030360. 2007.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Miguel García-Posada. Barcelona, 1997.
- García Lorca, Federico. *Collected Poems*. Trans. Christopher Maurer, et al. Ed. Christopher Maurer. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- García Lorca, Federico. *Zigeunerromanzen, Primer romancero gitano 1924-1927*. Trans. and postf. Martin von Koppenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Gauthier, Michel. *Federico García Lorca : le Romancero gitano – Poésie et réalités*. Paris, L'Harmattan, 2011.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel; Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.
- Havard, Robert G. "Lorca's 'La casada infiel': Telling a Tale, Living a Lie." *Neophilologus* 77.2 (1993): 243-247.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Maio, Eugene A. "An Imaginary Companion in García Lorca's 'La casada infiel'." *García Lorca Review* 8.2 (1980): 102-110.

- McClure, Scott Charles. "La sexualidad en el *Romancero gitano*." *Osamayor* 3.6 (1993): 10-21.
- Newton, Candelas. *Understanding Federico García Lorca*. University of South Carolina Press, 1995.
- Ramsden, H. *Lorca's Romancero gitano: Eighteen Commentaries*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Reichenberger, Kurt. "Lorca's Romanze 'La casada infiel' und ihre Leser." In *Federico García Lorca: Perfiles críticos*. Ed. Kurt Reichenberger, Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Kassel: Reichenberger, 1992. 127-136.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Ed. André Guyaux. Paris: Gallimard, 2009.
- Rowe Albert (trans.). *Cuatro Poetas: Poems of Antonio Machado, Pablo Neruda, Federico García Lorca and Jorge Guillén*. Devon: Original Plus, 2004.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Selig, Karl-Ludwig. "Toward an Analysis of 'La casada infiel'." *Teaching Language through Literature* 15.1 (1975): 1-6.
- Theweleit, Klaus. *Male Fantasies*. Trans. Stephen Conway, Erica Carter, Chris Turner. 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987-1989.
- Velasco, Joseph. "La poesía erótica del primer Lorca." *Hommage à Jean-Louis Fleckniakoska*. Montpellier: Université Paul-Valéry, 1980. 445-461.
- Villena, Luis Antonio de. "La sensibilidad homoerótica en el *Romancero Gitano*." *Turia* 46. November (1998): 12-26.

Received May 24, 2019

Accepted June 18, 2019

Daniel Arroyo-Rodríguez

**CONSTRUYENDO LA MEMORIA COLECTIVA DEL PRIMER
FRANQUISMO: *BERENÀVEU A LES FOSQUES*, DE JOSEP MARIA
BENET I JORNET**

Daniel Arroyo-Rodríguez
Colorado College

*The past is never dead.
It's not even past.*
William Faulkner

En 1973, el teatro Capsa de Barcelona estrena *Berenàveu a les fosques* (*Merendabais a oscuras*, 1971), de Josep Maria Benet i Jornet, uno de los dramaturgos más prometedores durante los años sesenta y principios de los setenta en Cataluña.¹ Tras otras obras de marcado éxito –como *Una vella, coneguda olor* (“Un viejo y conocido olor”; 1964) o *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (“Fantasía para un auxiliar administrativo”; 1970)–, *Berenàveu* constituye en el momento de su estreno el fracaso más señalado de un autor considerado; según Rodolf Sirera, como “*el més important dramaturg viu en la nostra llengua*” (“el dramaturgo vivo más importante en nuestra lengua”; 177).² De hecho, en una nota que escribe para una edición de esta obra en 1995, el autor se plantea si cabe o no rescatar esta propuesta del olvido, al que es relegada por el mercado y la crítica cultural (Nota 46-47). El optimismo que despliega *Berenàveu* en el momento de su estreno de cara a la recuperación de la memoria de la posguerra en España contrasta con la apatía de un público y una crítica que aún no están preparados para llevar a cabo una reflexión sobre este periodo. Este desajuste explica, junto con la superación de la estética realista de la que hace uso, el fiasco inicial de esta obra, lo que unido a las políticas del consenso y del olvido que predominan desde la segunda mitad de los años setenta hasta finales del siglo XX termina de relegar esta obra al cajón de los trastos rotos del discurso cultural.

El estudio de *Berenàveu*, así como de otras propuestas que abordan la Guerra Civil y la dictadura antes de que concluya este periodo, se halla actualmente en la periferia del discurso cultural vinculado a la recuperación de la memoria histórica.³ Se trata de obras que, si bien no logran articular un discurso propio, hacen aportaciones valiosas a la hora de confrontar el pasado reciente de España tras el desarrollo económico que, como resultado del Plan de Estabilización de 1959, tiene lugar al final de la dictadura. Este plan pone fin a la autarquía y liberaliza la economía, lo que, por un lado, da lugar a un aperturismo social relativo, mientras que, por otro, facilita la creación de una sociedad de consumo de masas. Bajo estas medidas, y como indica Paloma Aguilar, el régimen oculta su falta de legitimidad de origen para exaltar una legitimidad de ejercicio que se articula, supuestamente, sobre el progreso económico y social de los años sesenta (71). El Plan de Estabilización inserta así un punto de inflexión entre lo que ha venido a denominarse como el primer y el segundo franquismo, dos modelos sociales y económicos cuya contraposición define en gran medida la experiencia y la memoria social de los personajes de *Berenàveu* y de la dictadura en general.

El régimen dictatorial construye su modelo de memoria colectiva sobre este segundo periodo, desplazando, bajo hitos como el Seiscientos, la llegada de la televisión y el desarrollo del turismo, las penalidades de la posguerra y, en definitiva, la memoria del

primer franquismo.⁴ No obstante, los avances que han tenido lugar en el terreno de la recuperación de la memoria histórica en las dos últimas décadas invitan a una reevaluación crítica del modelo de memoria colectiva que establece el régimen. Como obra pionera en este terreno, *Berenàveu* se sitúa en el punto de ruptura entre el primer y el segundo franquismo, generando las bases de un discurso alternativo que establezca una relación mutuamente informativa entre estas dos temporalidades. Para ello, y desde un enfoque polifónico que rompe con toda interpretación lineal de este periodo, Benet i Jornet transforma la representación teatral y, según indica María Florencia Heredia, en “un “acto” de memoria en el que se produce el entrecruzamiento de memorias múltiples [...] que se confrontan entre sí, estableciendo relaciones dialécticas” (54). Desde esta aproximación, *Berenàveu* reacciona frente al consenso y al olvido de la posguerra que se fraguan durante la propia dictadura, y desde las que se dan por superadas la Guerra Civil, el hambre y la represión como sacrificios necesarios sobre los que el régimen consolida una sociedad de bienestar.

En cuanto a su argumento, y a modo de resumen, *Berenàveu* reconstruye el drama social, económico y sentimental de una familia de vencidos –la que conforman Montserrat y sus padres, Ramón y Neus– y su supeditación económica y emocional al matrimonio formado por Fanny y Santiago, afines al nuevo orden. A las necesidades económicas de la familia de Montserrat se suma la relación extramatrimonial explícita que une a Ramón y Fanny, así como la dependencia emocional implícita entre el primero y Santiago, constituyendo un triángulo sentimental que condiciona la supervivencia y adaptación a la sociedad franquista de Ramón y su familia. El recuerdo del drama emocional y económico que viven estos personajes en 1950 se articula veintiún años después (1971), cuando a raíz de la muerte de Ramón y Neus en un accidente de tráfico, Fanny y Montse retoman el contacto en un intento de la primera de hacer cuentas con el periodo más duro de la dictadura. Conforme desarrolla estos dos argumentos, *Berenàveu* trata de involucrar a lectores y espectadores en la construcción de una memoria colectiva de la posguerra, que se difumina bajo otra imagen de progreso económico y social que exalta Montserrat y que amenaza con disolver esa memoria en el olvido.

En lo que respecta a la primera de estas temporalidades, y según indica el autor, 1950 supone “la culminació dels quaranta i de l’obertura a una nova dècada que havia de resultar ben diferent, però que, si bé els lectors o els espectadors han de poder ja ensumar-la, això espero, per als protagonistes encara era un pur enigma. Perquè 1950 va significar un any més d’asfíxia econòmica, especialment per als sectors populars de Barcelona” (“la culminación de los cuarenta y de la apertura a una nueva década que tenía que ser muy diferente, pero que, si bien los lectores o los espectadores pueden ya husmear, eso espero, para los protagonistas todavía era un puro enigma. Porque 1950 significó un año más de asfixia económica, especialmente para los sectores populares de Barcelona”; citado en Gallén 18). Más aún, 1950 es un año que, como indica Feliu Formosa, el autor asocia a su infancia (15) y que apunta también al nacimiento del teatro realista al que se remite esta obra (12). Por una parte, 1971 supone el inicio de una década en la que, por un lado, se dan por consolidados los logros sociales y económicos del régimen, mientras que, por otro, comienza a vislumbrarse el final de este periodo, tanto por la avanzada edad del dictador como por la emergencia de movimientos sociales críticos con la dictadura que actúan como elementos cristalizadores de una nueva generación.⁵

Si bien *Berenàveu* no logra involucrar al público en la reconstrucción de una memoria de la posguerra, la correspondencia entre Montserrat y Fanny abrevia la ruptura

cronológica y conceptual que establece el régimen entre el primer y el segundo franquismo, subrayando la continuidad entre estos dos periodos. El título de la obra alude precisamente a la memoria de las meriendas como experiencias domésticas que reflejan los cambios sociales y económicos que experimentan tanto los personajes como, presumiblemente, los receptores ideales de esta obra durante la posguerra y a principios de los años setenta. De hecho, y resaltando una idea clave a la hora de construir una memoria colectiva del primer franquismo, tanto el título de esta obra como el programa de mano que reparte el teatro Capsa durante su estreno apelan a la memoria de un pasado que, a primera vista, podría parecer ajeno al contexto en que se estrena esta obra: “A Barcelona, per estalviar electricitat, molts nens, en tornar del col·legi, berenàven a les fosques” (“En Barcelona, para ahorrar electricidad, muchos niños, al volver del colegio, merendaban a oscuras”; Programa de mà, 143). Esta memoria contrasta con la realidad de lectores y espectadores en 1971 y también con la *belle époque* de antes de la guerra que rememora Neus en 1950 y que, si bien es eliminada, al igual que la posguerra, de la memoria colectiva del segundo franquismo, evoca una realidad más cercana a la de la audiencia. Como indica este último personaje, antes de la guerra “el papa ens duia al Joan i a mi a berenar a les Granges Royal. Preníem un suís amb melindros” (“papá nos llevaba a Juan y a mí a merendar a las Granjas Real. Tomábamos un suizo con melindres”; 91). La memoria de Neus actúa así como contrapunto de un presente de enunciación (la posguerra) en el que para ahorrar electricidad esta pide a su hija que apague las luces para merendar: “*Convenen estalvis. Per berenar no necessites claror*” (“Conviene ahorros. Para merendar no necesitas claridad”; 90). Al recurrir a memorias domésticas presumiblemente compartidas por lectores y espectadores, la obra invita a estos últimos a contrastar estos periodos y a evaluarlos desde su propia experiencia, creando un espacio de reflexión crítica que supera a la propia interpretación del texto.

En lo que respecta a su dimensión estética y formal –y sumándose a su fracaso en taquilla–, *Berenàveu* hace una intervención cultural a contracorriente de la moda literaria en el momento de su estreno, lo que, como indica Sirera, provoca el rechazo de la crítica y un estado de profunda crisis creativa en el autor (125).⁶ Así, por ejemplo, y siguiendo a Formosa (12), la crítica descalifica esta obra por considerarla un texto fuera de época” (Benach) que presenta “graves deficiencias” (Pérez de Olaguer), sin tener en cuenta el trabajo de análisis social que lleva a cabo el autor.⁷ Formosa responsabiliza del fracaso comercial de *Berenàveu* precisamente a una crítica teatral que, desde la perspectiva de este autor, desconoce la problemática formal del teatro y no orienta al público de manera acertada (14). Al margen de estas matizaciones, un sector mayoritario de la crítica considera que la obra de Benet ignora las corrientes del teatro europeo e independiente, que enfatizan la renovación desde la dramaturgia imaginativa y privilegian los signos teatrales no lingüísticos. Frente a esta tendencia, el autor catalán vuelve a apostar por técnicas del realismo social de los años cincuenta y sesenta como, por ejemplo, el uso de espacios interiores y del diálogo, y de la simultaneidad escénica.

Dentro de este contexto, tanto las estrategias como el argumento que articula Benet i Jornet evocan el realismo de *Historia de una escalera* (1949) y, posteriormente, de *El tragaluz* (1967), de Antonio Buero Vallejo. Tanto esta última obra como *Berenàveu* narran una historia oscura que se sitúa en la etapa del desarrollo económico que resulta del Plan de Estabilización de 1959. A través de sus protagonistas, Vicente y Ramón, respectivamente, Buero Vallejo y Benet i Jornet llevan a cabo un ajuste de cuentas con ciertos sectores del franquismo que aceptan, como afirma Enric Gallén, “sense cap mena

d'escrúpols morals ni ideològics o polítics el benestar material ofert en safata pel règim franquista" ("sin ningún tipo de escrúpulos morales ni ideológicos o políticos el bienestar material ofrecido en bandeja por el régimen franquista"; 16). *Berenàveu* recurre así a una temática y a estrategias discursivas que, si bien una década antes abren nuevas perspectivas a la representación escénica, ceden a principios de los años setenta ante el deseo de situar el teatro catalán "to a level comparable to that of the most civilized or sophisticated cultures and societies" (Feldman 42). Siguiendo este último propósito, no obstante, y a diferencia de las obras de Buero Vallejo, *Berenàveu* propone, como indica Marion Peter-Holt, una versión propia del drama realista (425), estableciendo un diálogo formal y temático con las tradiciones literarias catalana y europea.

En lo que respecta a literatura catalana, y como indica Gallén, Benet i Jornet "*va tenir molt clar el text que li servia de veritable punt de referència: 'L'auca del senyor Esteve', de Santiago Rusiñol, a partir de la qual Benet es va proposar escriure una mena de contra-auca*" ("el dramaturgo catalán tuvo muy claro el texto que se servía de verdadero punto de referencia: *Las aleluyas del señor Esteve*, de Santiago Rusiñol, a partir del cual Benet se va a proponer escribir un tipo de contraaleluya"; 129). No obstante, si bien recrea ciertos matices costumbristas de la obra de Rusiñol, *Berenàveu* inserta un distanciamiento crítico desde el que da un giro de ciento ochenta grados a la perspectiva realista que adopta inicialmente esta obra, como reflejan los rótulos de cada capítulo y que, según Gallén (12), evocan aquellos que añade Gabriel Alomar a *L'auca*. El rótulo "*Quan som joves tot és bonic*" ("Cuando somos jóvenes todo es bonito"), por ejemplo, subraya la ingenuidad infantil de Montserrat, quien vive ajena a la miseria y a la humillación continua de sus padres, mientras que "*Misèria i companya*" ("Miseria y compañía") hace referencia no a la unión del matrimonio en momentos de necesidad económica y vulnerabilidad, sino a desencuentros que rayan en la violencia doméstica.

Más allá de *L'auca*, el nombre de Fanny evoca también la novela del mismo nombre de Carles Soldevila, publicada en 1929 y en la que el personaje principal, como el de Benet i Jornet, representa a una mujer autosuficiente que confronta el ambiente mezquino en el que vive. El propio personaje de Benet i Jornet alude a este origen cuando explica que su nombre es "*De novel·la. Es van posar a dir-me Fanny quan tenia vuit o nou anys, per una novel·la que va agradar a la meva mare*" ("De novela. Comenzaron a llamarme Fanny cuando tenía ocho o nueve años, por una novela que le gustó a mi madre"; 56). Finalmente, la obra recurre a técnicas brechtianas propias del teatro europeo de los sesenta, como muestran las proyecciones escénicas, las alteraciones narrativas y temporales, y la implicación crítica que exige a los espectadores. A pesar de su popularidad inicial, estas estrategias caen en desuso en los años setenta, lo que explica en cierto modo la descalificación inicial de *Berenàveu* y la posterior orientación del autor hacia temáticas más íntimas y existenciales.⁸

La aproximación de Benet i Jornet difiere no solo del discurso cultural que promueve el régimen durante los años sesenta y setenta, sino también del de la recuperación de la memoria histórica que surge tres décadas después y que tiende a establecer fronteras cronológicas claramente delimitadas entre el presente democrático y el pasado dictatorial. Más aún, y a diferencia de otras representaciones vinculadas a la memoria histórica, *Berenàveu* desmitifica la derrota, presentándola como una circunstancia que se puede superar desde la sumisión y desde una complicidad que se extiende del ámbito doméstico en el contexto de la posguerra a espacios públicos y explícitamente políticos a principios de los años setenta. Esta representación difiere del idealismo que atribuye a los vencidos

una multitud de obras contemporáneas, como podemos observar, por ejemplo, en las películas *Silencio Roto* (2001), de Montxo Armendariz, y *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro.⁹ Frente a estas representaciones, *Berenàveu* presenta a los vencidos – representados por la familia de Ramón– como una categoría social, no política o militar, que se somete al nuevo orden para convertirse posteriormente en un referente del éxito de las políticas económicas y de socialización del régimen. Los vencidos de la posguerra se transforman así en un bastión sobre el que la dictadura reivindica el éxito de las políticas de reconciliación que este promueve desde los años cincuenta y, junto con ello, en un referente a la hora de justificar una legitimidad de ejercicio que se erige sobre el silenciamiento de una memoria de hambre y represión.¹⁰

No obstante, la originalidad de *Berenàveu*, así como su aportación a la recuperación de la memoria histórica, no radica en el argumento en sí, sino en el proceso de reflexión y reconstrucción de la posguerra que llevan a cabo Fanny y Montserrat, y que sirve de modelo exploratorio para la articulación de un nuevo modelo de memoria colectiva. Conforme se sumergen en el pasado, estos personajes construyen una memoria diacrónica y polifónica desde la que revelan, como indica Gallén, todo un abanico de actitudes ante la dictadura (12). De hecho, cada uno de los personajes que intervienen en la obra, siete en total, afronta este periodo de una forma particular: desde la claudicación del señor Jeroni, “*un mestre ranci i tronat, que conserva una imatge estàtica i anquilosada de la seva pròpia cultura*” (“un maestro rancio y arruinado, que conserva una imagen estática y anquilosada de su propia cultura”; Gallén 27), hasta el arribismo de Pilar, un ama de llaves que satisface sin escrúpulos sus necesidades más inmediatas (Gallén 27). Entre estos dos límites, marcados por las figuras secundarias de *Berenàveu*, se desarrolla el comportamiento de los personajes principales que conforman las dos familias que protagonizan esta obra. En una posición central entre estas dos familias se encuentra Ramón, quien condiciona la experiencia del resto de los personajes durante este periodo y quien manifiesta de forma más explícita su deseo de adaptarse al orden dictatorial.

Tras perder la guerra y pasar dos meses en un campo de concentración en el extranjero, Ramón regresa bajo el amparo de Santiago a su país natal, donde estudia infructuosamente para unas oposiciones a notario que garanticen tanto la estabilidad económica de su familia como su plena rehabilitación social y legal en la España de Franco. De forma paralela, este personaje planea huir con Fanny, su vecina, amante y esposa también de su protector. Santiago, no obstante, recurre a sus influencias sociales y políticas, así como al control emocional que ejerce sobre Ramón, para frustrar ambos proyectos, condicionando la adaptación y supervivencia social de su vecino a una sumisión sin fisuras. Como recuerda Santiago a Ramón, “*Vaig dir-te que et trobaria col·locació i et vaig oferir la meva amistat, però et vaig advertir que seria exigent i que havies de ser com cera a les meves mans*” (“Te dije que te encontraría una colocación y te ofrecí mi amistad, pero te advertí que sería exigente y que tenías que ser como cera en mis manos”; 117). La dependencia entre estos dos personajes queda de manifiesto cuando Ramón se dispone a escapar con Fanny para poner fin a una situación social y familiar asfixiante. La intervención de Santiago neutraliza las intenciones de Ramón, hasta el punto de que este último reemplaza su deseo de huir con Fanny por el proyecto de futuro impreciso –y desconocido por lectores y espectadores– que le plantea su vecino, lo que, según Gallén, sugiere la existencia de un posible vínculo homosexual entre estos dos personajes.¹¹ Como afirma Santiago:

No te'n vas. Aquest deus anys han servit d'alguna cosa. Ara ets una persona

raonable. I continuaràs sent-ho. D'un pobre diable esverat t'he convertit en un home responsable. Tu ets necessari al teu lloc i jo ho sóc al meu. I d'aquesta manera sortirem endavant [...] De fet et necessito, saps? Ets el meu testimoni. Fracassar and tu fóra desagradable. No m'entens? [...] Et tinc posada voluntat, Ramon. I vindran temps millors.

No te vas de aquí. Estos diez años han de servir de algo. Ahora eres una persona razonable. Y continuarás siéndolo. De un pobre diablo atolondrado te he convertido en un hombre responsable. Tú eres necesario en tu lugar y yo lo soy en el mío. Y de esta manera saldremos adelante [...] De hecho te necesito, ¿sabes? Eres mi testigo. Fracasar contigo sería desagradable. ¿No me entiendes? He puesto voluntad en ti, Ramón. Y vendrán tiempos mejores. (118-19)

Tras esta intervención, la obra omite el desarrollo de Ramón hasta el momento de su muerte en un accidente de coche en 1971, según indican las direcciones de escenas con las que se inicia la obra. Paradójicamente, un símbolo de progreso asociado al desarrollo económico del segundo franquismo –el automóvil– se convierte en la clave de la destrucción de este personaje, transformando lo que podría ser un final feliz en el inicio trágico de esta obra: “*So d’una frenada i d’un xoc. Es projecta una diapositiva: cotxe utilitari accidentat a la carretera*” (“Sonido de un frenazo y de un choque. Se proyecta una diapositiva: coche utilitario accidentado en la carretera”; 53). A nivel narrativo, no obstante, este accidente justifica la toma de contacto entre Montserrat y Fanny dos décadas después de su último encuentro ante el intento de la segunda no de expresar su consternación por el desenlace de su antiguo amante, sino de entender unas vidas llenas de sombras que le impiden comprender a su vez el motivo por el que Ramón no abandona a su familia por ella.

El pésame inicial de Fanny a Montserrat desencadena una correspondencia que remite a estos personajes a un pasado de miseria material, moral y afectiva adornado únicamente por las ensoñaciones infantiles de Montserrat, quien en 1950 aspira a ser como su vecina: “*Quan m’agradaria un pis de pel·lícula com el teu, amb telèfon i butaques. I faré bona olor i vestiré bé i seré bonica com tu*” (“Cuánto me gustaría un piso de película como el tuyo, con teléfono y butacas. Y oleré bien y me vestiré bien y seré bonita como tú”; 56-7). Esta fascinación pierde todo efecto en 1971, una vez que Montserrat es consciente de la relación que mantienen Fanny y su padre años atrás y de la sumisión sobre la que se sustenta la supervivencia de su familia durante la dictadura. Como indica Neus a su marido, por ejemplo, “*sense el Santiago ens hauríem mort de fam, després de la guerra. De no ser que ell, gairebé sense conèixer-nos, es va preocupar i et va trobar col·locació, hauríem acabat rosegant les pedres*” (“sin Santiago nos habríamos muerto de hambre después de la guerra. De no ser por él, que casi sin conocernos se preocupó y te encontró colocación, habríamos acabado mordisqueando las piedras”; 98). Se trata, en definitiva, de un pasado que desmonta las ilusiones sobre las que Montserrat construye su identidad adulta y que revela la disyunción entre temporalidades que este personaje –y presumiblemente un sector de la audiencia– debe confrontar.

Montserrat, no obstante, se resiste a esta reflexión, como pone de manifiesto su insistencia en borrar su memoria de la posguerra y según indica en una de las cartas que le dirige a su antigua vecina: “*El record que em queda d’aquells temps s’esborra una mica. Jo era massa joveneta i em penso que, si ara la veïés, no la reconeixeria. A més, diuen que*

el temps passat sempre s'enyora. Però la veritat és que, en aquell temps de misèria, no tinc ganes de pensar-hi gaire" ("El recuerdo que me queda de aquellos tiempos se borra un poco. Yo era demasiado jovencita y pienso que, si ahora la viese, no la reconocería. Además, dicen que el tiempo pasado siempre se añora. Pero la verdad es que, en aquel tiempo de miserias, no tengo ningunas ganas de pensar"; 63). Este personaje se resiste así al trabajo de memoria que plantea Fanny, plegando su pasado sobre el marco de una memoria colectiva –la del progreso económico y social del segundo franquismo– que actúa a modo de "*script or schemata for the interpretation of the postwar*" (Winter and Sivan 18). Al amoldar sus recuerdos a este marco de interpretación, la memoria de Montserrat deja de ser un medio de expresión de la experiencia para transformarse en un instrumento que, como indica Van Alphen, la reviste de forma y contenido (25). Como consecuencia, no es de extrañar que sea precisamente Montserrat quien, ignorando las necesidades que pasa durante su infancia por ser hija de un vencido, exalte los logros de la dictadura y se resista a revisar este periodo al final de su ciclo.

Una vez adaptada a la sociedad de consumo, Montserrat se transforma en un sujeto acrítico para quien la diferencia entre la experiencia personal y la memoria colectiva que promueve la dictadura pierde todo significado. Como indica Gallén, este personaje "*vol oblidar el passat de misèria i està disposada a assumir sense escrúpols ni crítica el règim franquista, com van fer els seus pares. Un cop més representa aquells segments de la societat que per conformitat, covardia o desídia renuncia a lluitar i modificar un determinat estat de les coses*" ("quiere olvidar el pasado de miseria y está dispuesta a asumir sin escrúpulos ni crítica el régimen franquista, como hicieron sus padres. Una vez más representa aquellos segmentos de la sociedad que por conformidad, cobardía o desidia renuncian a luchar y modificar un determinado estado de las cosas"; 38). Desde un enfoque contrapuesto, *Berenàveu* subraya también la exclusión de Fanny, quien, a pesar de pertenecer inicialmente al bando de los vencedores, rechaza los principios y las prácticas que el régimen normaliza tras la Guerra Civil, lo que redime a este personaje de toda responsabilidad social y moral. De hecho, Fanny propone una confrontación sin paliativos con la memoria de la posguerra, evitando toda posición acomodaticia que le permita salvaguardar las apariencias como miembro de la clase franquista y como amante de un hombre casado.

La aproximación de Fanny a la memoria problematiza también la dinámica entre vencedores y vencidos durante el primer y segundo franquismo, hasta el punto de que este personaje pasa de ser parte de la élite franquista en 1950 a ser una exiliada en 1971. Este personaje se marcha a Argentina "*amb la confiança d'accedir a un sistema millor de vida, a una nova realitat social i política més oberta i tolerant en què pugui respirar aires d'autèntica llibertat*" ("con la confianza de acceder a un sistema mejor de vida, a una nueva realidad social y política más abierta y tolerante en la que pueda respirar aires de auténtica libertad"; Gallén 26). De forma inversa, Montserrat deja atrás la precariedad de su infancia para integrarse en la burguesía catalana como Montserrat Freixas de Domènec. Fanny apunta a esta inversión cuando se refiere irónicamente a Montserrat como la marquesa que "*em perdona la vida però no em concedeix audiència*" ("me perdona la vida pero no me concede audiencia"; 79), mientras que esta descalifica a la primera como "*la fulana del meu pare*" ("la fulana de mi padre"; 79). A través de estos personajes, *Berenàveu* contrapone –siguiendo la explicación de Susan Suleiman al ensayo de Theodor Adorno "What does coming to terms with the past mean?"– "a mere 'turning the page' on the past which is actually a desire to wipe it from memory", frente a "a genuine working through

the past, [a] critical self-reflection” (77-8). Así, y en contraste con la primera actitud, la segunda no asume el pasado como una herencia que viene dada de antemano, sino como un esfuerzo de autorreflexión desde el que confrontar la posguerra desde la implicación personal y más allá de toda superioridad o distanciamiento moral.

Esta lectura difiere de la interpretación dominante de *Berenàveu* como una obra que, a través de la acción simultánea, como indica Gallén (23), y de la verticalización del texto, según afirma Pérez de Olaguer (78), distancia a lectores y espectadores de la historia narrada, reduciéndolos así a consumidores culturales de la memoria colectiva que plantea la obra. En desacuerdo con esta perspectiva, y evitando la tendencia a dar por zanjado un pasado incómodo desde una mirada nostálgica, *Berenàveu* se adentra en el agujero negro de la posguerra, enfocándolo desde una multiplicidad de perspectivas desde las que rompe con toda visión incontrovertible de este periodo. Así, y a diferencia de la memoria del segundo franquismo, esta obra concibe la memoria como un ejercicio intersubjetivo, como “a memory of a memory”, es decir, “a memory that is possible because, it evokes another memory” (Passerini 2), lo que permite establecer múltiples conexiones entre las memorias que se plantean en la obra y las de lectores y espectadores.

Con este propósito, y tomando como referencia el estudio que lleva a cabo Maria Teresa Cattaneo, *Berenàveu* articula un caleidoscopio narrativo desde el que explota el gusto “por lo sobreentendido, por las situaciones imprecisas, difuminadas, por el cambio de perspectivas, en fin, por la indeterminación de un escenario sin limitación de lugar ni de tiempo y, a veces, sin frontera entre lo real y lo ficticio” (383-84). Benet i Jornet confronta así al lector o espectador con memorias, con frecuencia ilusivas, que se reconfiguran continuamente en función de las dependencias y reciprocidades que se establecen entre las mismas. Para ello, y como refleja el ejemplo de las meriendas domésticas, *Berenàveu* contrapone tres marcos temporales a la hora de construir la memoria, estableciendo un diálogo entre el periodo de preguerra, de posguerra y aquel en el que se escribe y estrena esta obra.

La interpretación de los eventos que tienen lugar en cada uno de estos planos se proyecta –como si se tratase de las caras contrapuestas de un caleidoscopio– sobre las otras temporalidades, generando, como indica Sharon Feldman, “an oscillating system of mutual dependence and reciprocity” (136). *Berenàveu* advierte al receptor sobre la variabilidad en la percepción que produce este artilugio cuando Montserrat lo encuentra en el apartamento del señor Jeroni: “*Què bonic. Són figures de colors. I canvien. Canvia sempre. És divertit. Oh, ara únicament hi ha groc i vermell, vermell, vermell. Quina preciositat*” (“Qué bonito. Son figuras de colores. Y cambian. Cambia siempre. Es divertido. Oh, ahora solamente hay amarillo y rojo, rojo, rojo. Qué preciosidad”; 72) Tomando estos efectos como referencia estética y formal, *Berenàveu* proyecta una mirada fenomenológica desde la que, como indica Feldman, “attempts to contemplate objects from multiple perspectives, picking them up and spinning them ‘with one’s mind’ in order to contemplate them from different angles” (133-4). De acuerdo con este modelo, *Berenàveu* integra imágenes y narrativas no lineales en las que se difuminan los límites entre el pasado y el presente, y entre lo real y lo ficticio, lo que le permite reproducir los propios mecanismos de la memoria y la configuración de esta última desde una multiplicidad de perspectivas.

Benet i Jornet aplica también el modelo del caleidoscopio a la hora de desarrollar a los personajes, articulando un complejo sistema de construcción directa e indirecta en el que se sobreponen distintas temporalidades y perspectivas. De hecho, y aquí radica una de las

calidades más sobresalientes de esta obra, es el lector o espectador quien, al contraponer las experiencias de los personajes en distintos planos cronológicos y relacionarlos con su memoria individual, produce una valoración de estos últimos, de los relatos que articulan y de los contextos en los que habitan (1950 y 1971). Benet i Jornet establece de este modo una compleja relación interpretativa entre el texto, el contexto social que reconstruye y aquel en el que se escribe y estrena esta obra, abriendo la vía a un modelo de memoria colectiva que se articula sobre un diálogo “through which we listen to an expanding repertoire of voices from the past, tell and retell the stories that we have heard, and so define and redefines our position in the present” (Morris-Susuki 28). En este sentido, *Berenàveu* no cuenta con un receptor pasivo, sino con uno que participa activamente en la reconstrucción de las memorias de los personajes y que relaciona estas últimas con sus experiencias de la posguerra.¹² Así, por ejemplo, la percepción de los personajes varía en función de las relaciones que establecen con sus vecinos y de las perspectivas de estos últimos, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Ramón. Dependiendo del punto de enfoque, este personaje se presenta, simultánea y paradójicamente, como un padre egoísta (1950) y abnegado (1971); como un marido desencantado (1950) y entregado (1971), y como objeto de deseo de Santiago y de su esposa Fanny. En función de estas identidades, Ramón actúa como nexo y punto de ruptura entre las dos familias que intervienen en la obra, exponiendo las duplicidades del microcosmos social franquista que construye *Berenàveu* a través de este vecindario.

Más aún, *Berenàveu* sitúa a Montserrat en una posición de deficiencia con respecto al lector o espectador, permitiendo a este último llevar a cabo una evaluación crítica de la memoria colectiva del segundo franquismo bajo la que se ampara la primera. Para ello, la obra alterna entre el uso del monólogo –desde el que proyecta una visión distanciada de la posguerra– y el diálogo, lo que le permite modificar el punto de enfoque de los relatos y establecer un juego de perspectivas entre lo que los personajes y receptores saben, desconocen y van averiguando. De hecho, los monólogos no solo revelan una serie de hechos que permiten el desarrollo del argumento, sino que dan acceso a lectores y espectadores, como indica Peter-Holt, a los miedos, prejuicios y dilemas que experimentan los personajes (429). Desde esta posición, Benet i Jornet apela a la subjetividad del lector o espectador como una variable fundamental a la hora de reconstruir la memoria colectiva de la posguerra, permitiéndole, en palabras de Conxita Mir, “una mejor comprensión de los sentimientos que orientan las acciones de las gentes corrientes” (33). *Berenàveu* transforma así al lector o espectador en un testigo de los eventos que rememoran Montserrat y Fanny, y en el receptor ideal tanto de su correspondencia como de las reacciones que estas manifiestan en privado.

A modo de ejemplo, los desencuentros constantes entre Neus y Ramón contradicen el discurso de Montserrat, lo que lleva a lectores y espectadores a cuestionar la validez de los recuerdos de este personaje: “*Estimada senyora: el meu pare estava enamorat de la seva muller. Va tenir un mal moment, però l’estimava massa per a abandonar-la*” (“Querida señora: mi padre estaba enamorado de su mujer. Tuvo un mal momento, pero la quería demasiado para abandonarla”; 132). Más aún, Montserrat transforma la sumisión de su padre ante Santiago y el orden que representa en abnegación y paciencia, al margen de lo que realmente recuerde. Montserrat actúa así como un exponente de las políticas de socialización del régimen, lo que motiva una lectura irónica del epitafio que dedica a su padre en una de las cartas que dirige a Fanny:

Ell va treballar i a la llarga Déu el va premiar. S'havia comprat un Sis-cents i un terreny a la Garriga [...] El meu pare havia tingut paciència i s'havia mantingut al peu del cañó. Durant els anys quaranta, amb les sacarines, el pa negre i les restriccions de llum. Si avui Barcelona és la ciutat que és, ho devem, bàsicament, a homes com ell. Jo l'admiro i espero que, el que ell va aconseguir aleshores, nosaltres ho sabrem continuar amb el mateix esperit els anys que han de venir.

Él trabajó y a la larga Dios lo premió. Se había comprado un Seiscientos y un terreno en la Garriga [...] Mi padre había tenido paciencia y se había mantenido al pie del cañón. Durante los años cuarenta, con las sacarinas, el pan negro y las restricciones de luz. Si hoy Barcelona es la ciudad que es, se lo debemos, básicamente, a hombres como él. Yo lo admiro y espero que lo que él va a conseguir entonces nosotros lo sabremos continuar con el mismo espíritu durante los años que quedan por venir. (125)

La memoria de Montserrat –así como el marco de la memoria colectiva que sanciona el régimen franquista– queda así descalificada sobre la base de su carácter acrítico y celebratorio, lo que valida, por otro lado, el modelo de memoria que propone Fanny.

Recurriendo a las estrategias narrativas discutidas anteriormente, la propuesta de este último personaje vincula la posguerra con el segundo franquismo para resaltar el contenido hiriente de la memoria y la negatividad sobre la que se constituye el presente. De hecho, Fanny no aborda el pasado como un relato, sino como una herencia social y política de la que debe hacerse cargo y de la que hace partícipe a Montserrat y también a lectores y espectadores. Desde esta aproximación, este personaje neutraliza toda visión presentista de la memoria como un devenir temporal y progresivo cuya coherencia viene determinada por los paradigmas sociales y culturales dominantes en el presente de enunciación de la obra, es decir, durante el segundo franquismo. Como indica Fanny a la hija de su antiguo amante, “*per a mi, al contrari que per a vosté, Barcelona és encara la Barcelona de fa vint anys*” (“para mí, al contrario que para usted, Barcelona es todavía la Barcelona de hace veinte años”; 71). Al identificar presente y pasado y limitarse a un contexto doméstico identificable por el receptor, Fanny estimula la articulación de una memoria diacrónica y colectiva que queda a expensas, en última instancia, de la capacidad del primero de establecer conexiones entre estos periodos y también entre su propia memoria y la de los personajes.

El modelo de memoria que plantea Fanny confronta así a lectores y espectadores con la necesidad de llevar a cabo un ejercicio de reflexión sobre la base del modelo dialógico que propone este personaje y que desarrolla Benet i Jornet a través de la propia estructura de la obra, como sugiere inicialmente el ejemplo de las meriendas que justifica el título de esta obra. *Berenàveu*, no obstante, no desarrolla este modelo discursivo, sino que se limita a delinear las bases para su posterior articulación como alternativa posible a la memoria colectiva del segundo franquismo. De este modo, esta obra abre una vía posible para la recuperación de la memoria histórica desde la que confronta dos de los principales tabúes no solo del momento en que se estrena esta obra, sino también de la Transición y de la democracia: la complicidad de los “españoles corrientes” (173), en palabras de Helen Graham, con la dictadura y su pasividad ante una memoria colectiva que se desmarca de las miserias de la posguerra.

Como conclusión, *Berenàveu* reacciona frente al desinterés por la memoria de la posguerra que comienza a manifestarse durante los años sesenta y principios de los setenta. En este contexto, la obra de Benet i Jornet invita al receptor a cuestionar un presente de enunciación que silencia un pasado de necesidad y miseria. Para ello, esta obra funde la memoria individual y la colectiva, exponiendo las humillaciones sobre las que el régimen construye una sociedad de consumo que se desentiende de todo intento de proyectar una mirada crítica sobre uno de los periodos más oscuros de la historia reciente de España. Más aún, y como se indica anteriormente, la obra de Benet i Jornet establece una continuidad entre este periodo y el segundo franquismo, es decir, entre dos temporalidades que quedan desconectadas dentro de la memoria colectiva franquista. Con este propósito, *Berenàveu* desarticula los hitos del progreso sobre los que el régimen franquista construye una memoria colectiva que desvincula a los ciudadanos de la memoria de la posguerra. Frente a esta última perspectiva, *Berenàveu* invita a la audiencia a proyectar una mirada crítica del pasado y también de la temporalidad en la que se estrena esta obra. En este proceso, esta obra abre una vía a la construcción de un modelo de memoria colectiva que se remite a la propia experiencia de lectores y espectadores a la hora de valorar el impacto de este periodo sobre el presente de enunciación. Benet i Jornet plantea así un teatro crítico desde el que invita a reflexionar al espectador de principios de los años setenta sobre un periodo trágico y sobre el que se asienta un sistema de bienestar que hace del olvido una marca de complicidad con la dictadura. Este olvido sirve a su vez de precedente para las políticas del consenso que, un lustro más tarde, marcan la transición democrática y que constituyen en lo subsiguiente uno de los principales retos para la recuperación de la memoria histórica en España.

NOTAS

- ¹ Entre los premios recibidos por Benet i Jornet se encuentran el Premio Nacional de Teatro (1955), el Premio de la Crítica Serra d'Or (1971,1986); el Premio Ciutat de Sabadell (1971); el Premio Nacional de Literatura a la mejor obra de teatro (1988-90); el Premio Nacional de Artes Escénicas (1991); El Premio Max de Honor (2010), y el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2013).
- ² Todas las traducciones del catalán al castellano son del autor de este artículo.
- ³ Entre estas obras, y sin ánimo de ser exhaustivos, destacan las películas *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea; *Los días del pasado* (1978), de Mario Camus, y *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón. Se trata de propuestas notables que tratan de abrir una primera vía para la recuperación de la memoria histórica en España.
- ⁴ Como indica Ismael Saz, “el franquismo contribuyó decisivamente a fijar la idea de los años sesenta como años de paz, orden, prosperidad y desarrollo. Esta es, como se sabe, una de las ideas más claramente fijadas en la memoria colectiva” (289).
- ⁵ Entre finales de los sesenta y principios de los setenta se produce una masificación de estudiantes en las universidades españolas, duplicándose prácticamente en número de matriculaciones. Del mismo modo, y por efecto también de los movimientos que tienen lugar en lugares como París, México D.F. o Praga, en este periodo se produce un incremento de la concienciación política y de rechazo de los estudiantes al régimen franquista, como muestran las manifestaciones, las huelgas, su acercamiento a los movimientos obreros, los encierros en universidades, etcétera. Si bien estos movimientos no tienen el mismo impacto en España que en otros países, marcan el inicio de una nueva generación política y social que apenas guarda memoria de los años del hambre y del primer franquismo.
- ⁶ Tras el fracaso de *Berenàveu*, los propósitos de generar un diálogo y una memoria colectiva de la posguerra en el teatro quedan suspendidos durante tres décadas, hasta que José Sanchis Sinisterra estrena *Terror y miseria en el primer franquismo*. A raíz de esta obra, “personas que sí habían vivido aquel primer franquismo [...] empezaban a hablar de ello, a compartir sus experiencias, y rompían un silencio de cincuenta años” (Lázaro 408). Si bien corre mejor suerte que la de Benet i Jornet, la obra de Sanchis Sinisterra confronta aún problemas de cara a su financiación y a la crítica cultural en el momento de su publicación (2002) y estreno (2003), poniendo de relieve, como indica Esther Lázaro, que “en plena democracia, el franquismo no parecía tan superado como debería” (403).
- ⁷ Indica Formosa que, al descalificar *Berenàveu*, la crítica no tiene en cuenta el contexto individual y colectivo en el que evoluciona Benet i Jornet como dramaturgo; la evolución –por naturaleza, lenta– del realismo y de las técnicas naturalistas; ni la falta de oportunidades a la hora de experimentar sobre el escenario, lo que puede originar ciertos fallos en los detalles que luego se descalifican de forma absoluta (13).
- ⁸ Como afirma Benet i Jornet, “hacia finales de los sesenta, o antes ya, este *teatre independent*, en el que se formarían grupos, directores, escenógrafos y autores, empezó a prescindir del escritor de textos teatrales. Los aires locales y europeos (e incluso americanos) predicaban la fecunda buena nueva de la creación colectiva y de los lenguajes no orales. Es decir, al poco de haber empezado, mi actividad, no ya tan solo mis obras concretas, fue considerada, precisamente por la gente más interesante del

momento en el campo escénico, casi delictiva” (Experiencia vital 11).

⁹ En el caso de *Silencio roto*, por ejemplo, Armendáriz recrea una utopía rural de la España republicana que, como indica Antonio Gómez, responde “a la creación de un pasado sentimentalmente apasionante e ideológicamente armónico y, en segundo lugar, a la sublimación de las problemáticas contemporáneas en esta narrativa utópica y nostálgica sobre el pasado” (31).

¹⁰ El cine franquista de los años cincuenta recurre frecuentemente al tópico de la reconciliación entre vencedores y vencidos que exige, como requisito ineludible, la adaptación de estos últimos al orden dictatorial. Entre las películas que reflejan esta temática se encuentran, por ejemplo, *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga, y *Dos caminos* (1954), de Arturo Ruiz Castillo. Para una reflexión más detallada sobre esta cuestión, léase “La representación del maquis en la historia del cine español”, de Carmen Moreno-Nuño.

¹¹ Indica Gallén que para el lector contemporáneo el tratamiento de la homosexualidad puede resultar poco explícito en esta obra, ya que tanto el diálogo como los gestos son muy contenidos. El autor describe el vínculo sentimental de forma difusa, por temor quizás de que un exceso de concreción pudiera provocar una prohibición de esta obra (140).

¹² De acuerdo con la teoría de la recepción, y como indican Erin Mee y Helene Foley, la participación del lector “dispels the notion that there is a single, timeless objective, sui generis or independent meaning of a text that introduces the notion of reader agent: the notion that a reader actively negotiates and interprets rather than passively receives a text” (12).

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Alianza Editorial, 1996.
- Batlé i Jordà, Carles. “Contemporary Catalan Theatre: Between the Desert and the Promised Land”. *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n. 3, 2007, pp. 416-424.
- Benet i Jornet, Josep Maria. *Berenàveu a les fosques*. Educaula62, 5. ed., 2011.
- . De la experiència vital al text teatral”. *Entre actes: diàlegs sobre teatre espanyol entre siglos*. Ed. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Estreno, 1999. 11-15.
- . *Fantasia per a un auxiliar administratiu*. Milla Librería Editorial, 1990.
- . Nota de l’ autor. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed., Educaula 62, 2011, pp. 45-48.
- . *Una vella, coneguda olor*. Milla Librería Editorial, 1980.
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera*. Espasa Libros, 2010.
- . *Hoy es fiesta; El tragaluz*. Ed. Mariano de Paco. Cátedra, 2011.
- Cattaneo, Maria Teresa. “El caleidoscopio de las maravillas. En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet”. *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, editado por Alfonso del Toro y Wilfried Floeck. Reichenberg, 1995, pp. 367-390.
- Dos caminos*. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Interp. María Luisa Abad, Valeriano Andrés. Filme. Eos Films, 1953.
- El corazón del bosque*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Interp. Norman Briski, Ángela Molina. Filme. Arándano, S.A., 1979.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Interp. Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú. Filme. Tequila Gang, 2006.
- Feldman, Sharon. *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Burknell University Press, 2009.
- Foley, Helene P. y Erin B. Mee (eds). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford University Press, 2011.
- Formosa, Feliu. “Benet, avui”. *La desaparició de Wendy i altres obres*, de Josep M. Benet i Jornet. Edicions 62, 1996, pp. 7-20.
- Gallén, Enric. Estudi Preliminar. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed. Educaula62, 2011, pp. 11-40.
- . “Del programa de mà de l’estrena de Berenàveu a les fosques”. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed., Educaula62, 2011, p. 143.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Iberoamericana, 2006.
- Graham, Helen. *Breve historia de la guerra civil*. 1ª edición. Espasa Calpe, 2006.
- Heredia, María Florencia. “Deseo, de Josep M. Benet i Jornet o de cómo encarnar la memoria”. *Stichomythia*, n. 6, 2008, pp. 50-64.
- Lázaro, Esther. “Terror y miseria de primer franquismo”, de José Sanchis Sinisterra y el teatro del común. Crónica de una experiencia pedagógico-teatral para la recuperación de la memoria histórica”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 43, n. 2, 2018, pp. 111-37.
- Los días del pasado*. Dir. Mario Camus. Interp. Antonio Gades, Marisol. Filme. Impala, 1978.
- Mir, Conxita. “El estudio de la represión franquista: una cuestión sin agotar”. *La represión bajo el franquismo*, editado por Conxita Mir. Ayer, 43, 2001, pp. 11-34.

- Moreno-Nuño, Carmen. “La representación del maquis en la historia del cine español”. *Letras Peninsulares*, vol. 16, n. 1, 2003, pp 353-370.
- Morris-Suzuki, Tessa. *The Past Within Us. Media, Memory, History*. Verso, 2005.
- Passerini, Luisa. Introduction. *Memory and Totalitarianism*, by Luisa Passerini (ed.), Oxford University Press, 1992, pp. 1-20.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “Berenàveu a les fosques”. *Yorick* 59, 1973, p. 78.
- Peter-Holt, Marion. “Benet i Jornet’s Salamandra: Twenty-Eight Scenes at Sunset”. *Contemporary Theater Review*, vol. 13, n. 3, 2007, pp. 425-33.
- Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* Dir. Pedro Olea. Interp. Fernando Fernán Gómez, Concha Velasco. Filme. José Frades Producciones Cinematograficas, S.A., 1975.
- Rusiñol, Santiago. *L’auca del senyor Esteve*. Edicions 62, 2010.
- Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Cátedra, 2003.
- Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004.
- Silencio Roto*. Dir. Montxo Armendáriz. Interp. Juan Diego Botto, Lucía Jiménez. Filme. Oriol Films, S.L., 2001.
- Sirera, Rodolf. “La maduresa d’un autor: Josep M. Benet i Jornet, de “Revolta de bruixes” a “Fugaç””. *Caplletra, Revista Internacional de Filologia*, vol. 14, 1993, pp. 177-88.
- Sivan Emmanuel y Jay Winter, editores. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 1999.
- Soldevila, Carles. *Fanny*. LaButxaca, 2008.
- Suleiman, Susan Rubin. *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, 2008.
- Torrepartida*. Dir. Pedro Lazaga. Interp. Javier Armet, Adolfo Marsillach. Filme. Santos Alcocer, P.C., 1956.
- Van Alphen, Ernst. “Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma”. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, editado por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. University Press of New England, 1999, pp. 24-38.

Received 21 December, 2018

Accepted 18 May, 2019

Elizabeth Spragins

CUERPOS, CUERNOS, AND ESPADAS CEÑIDAS: SEDIMENTING GENDER THROUGH VIOLENCE IN *LA MONJA ALFÉREZ*

Elizabeth Spragins
College of the Holy Cross

Vida y sucesos de la monja alférez abounds with dead bodies. Catalina de Erauso (ca. 1592–after 1624) leaves these victims behind as collateral damage of Spanish imperial expansion through the regions that are now Panama, Colombia, Ecuador, Peru, and Chile.¹ Erauso is textually situated within the hypermasculine military society of the colonies by efficiently dispatching card sharks, army captains, indigenous combatants, and sheriffs alike. Indeed, Erauso so perfectly embodies the violent masculinity of the Spanish empire's frontiers that some critics have contended that her manliness is a caricature of masculine imperial Spanish culture.² I argue instead that Erauso's lethal gendered performance is an essential prerequisite to the recognition of them as a credible narrator. They carry out a habitual cycle of violence that, through its mundane repetition, forms a key constituting act of Erauso as a stable, gendered subject.³ That repetitive violence accrues material proof in the physical form of the corpses of Erauso's victims, which in turn helps to generate a legibly masculine and credible narrating subject.⁴ If gender is something that emerges through recursive iteration, the subject that materializes from that process can be seen as the stratified sum of these acts (Butler 522). By presenting physical evidence of Erauso's skills as a soldier, the bodies consolidate an identity that admits Erauso into a fraternity of other soldiers (Camacho-Platero; Castro Morales 228–229; Martín 138).⁵ Their initiation into and association with this military brotherhood materializes their legibility as "varonil" while securing the support of potential compurgatory witnesses (Vallbona 132). These comrades attest to Erauso's presence and actions at key events "como el más fuerte baron" (132), as well as the credibility and validity of Erauso's textual response to the early modern colonial bureaucracy's demand for certain kinds of narratives based on embodied witnessing and experience-based authority (Folger 18).⁶

The stories about Erauso are nothing short of enigmatic. The young Basque noble flees life in a convent and lives as a man for nearly twenty years. They spend time as a page in several courts in Spain until eventually making their way to the Americas, unrecognized, as a cabin boy on an uncle's ship. Upon reaching the Caribbean, Erauso slips away in the middle of the night after stealing money from the ship's hold and finds work with a merchant en route to Panama. Eventually Erauso leaves that master, too, and makes their way to South America to fight as a soldier in various battles during the Spanish conquest of Chile. They are finally cornered in Guamanga and present themselves as a woman to the local bishop. On Erauso's own invitation, two matrons examine Erauso and affirm that the latter is "virgen intacta" (Vallbona 112). Erauso reassumes the veil in a convent in Lima, where they stay for two years. When word comes from Spain that they never actually took vows, they are allowed to leave the convent to return home as a celebrity. They attempt a pilgrimage to Rome, but on their way they are captured in the Piedmont and held prisoner as a spy of Philip IV. After they are freed, they are forced to return to Spain. Through a "*relación de méritos y servicios*," they seek compensation from the king in return for the losses incurred in their service to him on this occasion. This also occasions Erauso to present a case for compensation for their diligent service to the king in the New World, as

well as for permission to maintain their “*hábito de varón*” (Vallbona 131–144). On July 15, 1628, the Consejo de Índias reports to Philip IV that Erauso received “merced de quinientos pesos de a ocho reales de renta, en cada un año por su vida, [...] en consideración de lo que ha servido en ellas” (Vallbona 148). In other words, their petition was granted, at least in part.

Erauso’s behavior and their involvement with different sectors and regions of the early modern Iberian and Transatlantic worlds have led critics to characterize *Vida y sucesos* variously as a picaresque novel, autobiography, “*relación de sucesos*,” soldier’s narrative, “*memorial*,” nun’s “*vida*,” confession, or some hybrid of these common early modern genres. The multidimensional generic spectrum and historical veracity of *Vida y sucesos* notwithstanding, all of these modes of narrative share a preoccupation with establishing the narrative authority of the primary voice within the text. The patchwork of Erauso’s subjectivity can be pieced together from the collection of documents to which 21st-century critics still have access. This archive comprehends a diverse range of material, comprising both bureaucratic and literary sources. These include Erauso’s official application for royal recognition of their service and the *relación de méritos y servicios*, as well as the prose, poetry, and theatrical works that have enshrined the “*monja alférez*” as a literary and historical icon.⁷ Somewhere between historical document and literary text lies the *Vida y sucesos*, whose complex material history I will discuss at greater length below. The subject that accumulates on the pages of the Erauso archive emerges as a product of the constraints of the colonial textual economy, both in terms of narrative authority and gender.

Due to the tortured path of transmission of the manuscript record of *Vida y sucesos*, all critics who work with *the text* must on some level acknowledge the insuperable distance between the text available to us in the twenty-first century and that created during Erauso’s lifetime (Pérez Villanueva, “Crossing Boundaries” 299). Since the first half of the nineteenth century, scholars have debated the relationship of the *Vida y sucesos* to a now-lost contemporaneous seventeenth-century text which Erauso might have had a direct hand in creating. To date, scholars have been unable to locate an autograph or printed original copy of a work charged to the printer Bernardino de Guzmán in 1625. Marcelino Menéndez y Pelayo and his student Manuel Serrano y Sanz famously dismissed *Vida y sucesos* as a fabrication by Cándido María Trigueros because of “*anacronismos y errores geográficos*” (369). The earliest known manuscript version of *Vida y sucesos* dates from 1784 and was transcribed and deposited in the Biblioteca de la Real Academia de la Historia by Juan Bautista Muñoz, who owned it. This manuscript was copied from another, no longer extant manuscript that belonged to Trigueros and was the source of Menéndez y Pelayo and Serrano y Sanz’s speculations about forgery.⁸ Nevertheless, beginning with James Fitzmaurice-Kelly, scholars have agreed that these early theories went too far (xxxii–xliv). Extensive historical documents definitively establish the existence of a historical “*monja alférez*” and, furthermore, suggest that that Erauso had a significant hand in authoring their own life story (Merrim, *Coded Encounters* 179).⁹ We now have access to a range of accounts of the relationship of Erauso to the text of *Vida y sucesos*. The most widely accepted is that Erauso commissioned or authorized a professional writer to tell their story as a kind of ghost writer.¹⁰ Vallbona (3), Pérez Villanueva (“Crossing Boundaries” 299), Encarnación Juárez Almendros (130), and Adrienne Laskier Martín (138) agree that the Madrid manuscript, though it contains certain errors and possibly fictional interpolations, largely confirms the account of Erauso’s life that is available in the contemporaneous historical record, and that it therefore may be considered to be a somewhat reliable, if

subjective and generically hybrid, narrative.

The building up of Erauso's subjectivity through the various pages of this complex archive brings into starker relief the conventions—both narrative and gendered—that govern the texts within it. The acts that constitute Erauso as narrating subject are registered by multiple hands and thus retain some social and political contours that shape the writing of Erauso. The relationship between Erauso's body and the bodies of their victims reveals the textual construction of gender in *Vida y sucesos* to be iterative, gradual, and inextricably social. The fluidity of Erauso's gender is not incidental to their story; in fact, it is integral to their emergence as a credible narrating subject (Pérez Villanueva, "Crossing Boundaries" 303–306; Perry 396). If reading Erauso's narratives requires us to "excavate a subjectivity that bleeds through the page" (Goldmark 216), our first step in reading them must be to disinter and identify the vessels whose crimson ink saturates the text: the dead bodies that help constitute that subjectivity.

Witnessing, the Hábito de hombre, and Violence

Like other early modern colonial narrators, the figure of Erauso emerges within the confines of the bureaucratic hierarchy of compensation and service. Erauso and their colonial contemporaries sought recognition of and compensation for their actions on behalf of the king and the empire, and narrated these actions *in order to* be rewarded for them, not just in the abstract with renown and acclaim, but also in very material terms.¹¹ These material concerns heighten the stakes for demonstrating the story's authenticity and convincing readers that these individual eyewitnesses can be considered worthy of the crown's *merced*.¹² Because of the distances between the seat of power and its colonial possessions, Portuguese and Spanish imperial expansion into new territories created an urgent need for witnesses that could report what was happening on the ground back to the capitol (Folger 20–21).¹³ Into the epistemological void of expansion surged *cartas relatorias*, *crónicas*, *relaciones*, and *noticias* that documented events overseas and responded to bureaucratic demands for information. That vacuum mobilized the rapid consolidation of the state as a prime catalyst for literature, because "the bureaucracy invited and forced individuals in the colonies to write reports about their personal experiences and observations which could provide valuable information for government and justice" (18). The subjects who produced these texts established narrative credibility and sought "*merced*" by highlighting praiseworthy and reimbursable actions within the historical and geographical frames of the events they portrayed.¹⁴ These narrating subjects also situated themselves with respect to other compurgatory witnesses that would verify their claims and situate them within a reputable community (Pupo-Walker, *La vocación literaria* 104, 108–11).¹⁵ In colonial soldiers' narratives, compurgation arises from the fraternity of a military community: "the [...] rhetorical emphasis on the veracity of its referent is linked to the construction of a soldierly identity based on shared military experiences in the social spaces of war" (Martínez 95). The narrated material that such military voices undertake is limited explicitly to what they can attest to as a result of their physical presence at the time of the event (94). At least theoretically, such shared experiences streamline fact-checking, but they also impose implicit, or in the case of "*relaciones de méritos y servicios*," explicit generic limitations: certain recognizable features must be present in a soldier's narrative, or it will not be legible as such. As a military participant in the colonial space, Erauso becomes legible as an eyewitness who contributes to the colonial scriptural economy through the use of such recognizable forms—what Goldmark terms "*hábitos*," which

“[intertwine] vassalage, profession, and gender to designate a pre-established form for a soldier’s service and a petitioner’s claim” (218).

While earlier criticism of the Erauso corpus characterized the lieutenant nun as a rebellious, transgressive, or even deviant individual subject, recent work on Erauso’s *relación de méritos y servicios* instead highlights the construction of a standardized Erauso through this imperial bureaucratic network. Merrim suggests that *Vida y sucesos* “reflects [...] Erauso’s larger strategy vis-à-vis her own anomaly [, which] entailed her actively seeking to convert anomaly into notoriety, notoriety into celebrity” (“From Anomaly to Icon” 196). Merrim’s theory effectively positions *Vida y sucesos* within a deliberate marketing campaign to gain public recognition and compensation for Erauso’s services as a soldier in the Americas and earn a dispensation from Philip IV and the Pope to continue to dress as a man (176). While the success of Erauso’s *relación de méritos y servicios* does confirm their status as a deserving and famous subject on the authority of the colonial bureaucracy, the archive of documents regarding the *relación* is the product of the insuperable power disparity between the bureaucracy and the individual eyewitness (Folger 34). I thus depart slightly from Merrim’s characterization of Erauso’s marketing campaign as “strategy,” and instead adopt Folger’s differentiation, following Michel de Certeau, between *strategy* as the manipulation of power relationships by subjects “with will and power” and *tactic* as calculated action determined “by the absence of a proper locus” and executed “in isolated actions, blow by blow” (46–8).¹⁶ Tactical reaction, rather than strategic action, characterizes Erauso’s picaresque-like narrative: the protagonist lives an itinerant, contingent, and unpredictable life on the frontiers of Spanish empire while moving from town to town and duel to duel. Differentiating between strategy and tactics in the case of Erauso allows us to appropriately position them as a subject: that is, as a cog in the imperial machine and an entity responding to and constrained by regulatory gender norms.

Erauso’s complex gender performance introduces a significant complication to the position from which they enunciate, though critics disagree about the extent to which their ostensible public “exposure” as “truly” female contributed to or detracted from the authority of their tale. Pérez Villanueva argues that “women outside of the convent were not considered to have the authority to write in the first-person singular” (*Life of Catalina de Erauso* 115). On this argument, Erauso’s capacity to narrate is predicated on their success in passing as a man—a success achieved not only through sartorial disguise but also through the material modification of their body, as well as through their successful narrative presentation of themselves as a powerful male (127).¹⁷ Other female-coded models for credible autobiographical narrative were available to Erauso, especially among religious female confessional voices, such as Teresa de Jesús’s narrative framing of her own “*alumbradismo*.” As Georgina Dopico-Black argues, Teresa’s ability to establish her own hermeneutic and epistemological authority from an explicitly female position of subordination is central to her telling of her mystical experience of the divine: “Teresa relies on experience in order to negotiate a position of knowledge that is precariously balanced between subjectivity and subjection” (110). In other words, Teresa’s gender, framed as intellectually and otherwise submissive and inferior when she refers to herself as a “*mujercilla flaca*” (111), is deployed as part of her claim to experiential knowledge of the divine, in contrast with the theoretical knowledge of the “*letrados*” who will judge her tale. The assumption is that, as a woman, Teresa is fundamentally less credible than her male, educated counterparts and overseers. While Teresa relies upon her own privileged

knowledge of the signs of mystical experience within her own body, as well as her ability to interpret those signs, to claim unique authority to narrate, she nevertheless falls back on the male mediators to whom she tells her story to serve as witnesses in her defense (113–14). Such a female-coded model does not emerge in a consistent way in Erauso’s corpus. If Teresa subordinates herself and depends as supplicant upon male interlocutors for compurgation, Erauso instead violently inscribes herself as an equal to the male witnesses who will testify on their behalf (Castro Morales 232).

Indeed, critics like Merrim, Kathleen Ann Myers, and Perry argue that it is precisely their generic complexity that allows Erauso to make a unique claim to narrative authority. Myers posits that “The Monja Alférez’s petition to the Crown, in fact, builds a case upon a dual argument: the merits of her deeds as a soldier *and* the singularity of her position as a woman fighting in the army” (182). According to Merrim’s reading of the “pedimento,” Erauso endeavors to capitalize on the Baroque fascination with the monstrous and the prodigious by putting their transgressive body on display to the “*narratario*”: “[...] in claiming reward for the ‘singularity and prodigiousness of her life/story,’ in spotlighting rather than stifling certain transgressive aspects of her life in the Petition, Erauso capitalizes on the prevailing aesthetic for her own gain” (“Anomaly to Icon” 195). I take seriously Merrim’s, Myers’s, and Perry’s suggestions that part of Erauso’s narrative achievement does indeed depend upon the delicate balance Erauso strikes between male-inflected violence and female sexual purity. Nevertheless, I am inclined to accept Pérez Villanueva’s contention that Erauso’s material gains—the royal stipend and papal dispensation to dress as a man—are contingent on their audience’s reception of their performance as sufficiently masculine (“Crossing Boundaries” 303–4). In particular, certain key aspects of the suite of narratives around their life valorize their masculine-coded imperial activity as an inextricable part of their narrative authority. Erauso’s petition to Philip IV, for example, highlights this preference for masculine-inflected action by emphasizing their deserving recompense for “servicios,” “peregrinaciones,” and “hechos valerosos” (126–134)—all actions that would only have been available to someone enacting a successful male performance in the imperial process. Goldmark rightly argues that Erauso’s *hábito de hombre* “becomes a necessary precondition for service [to king and empire] rather than a transgressive choice” (218).

Erauso’s performance of gender in *Vida y sucesos* is recursive, iterative, and tactical: Erauso’s tale and narrative authority is the product of an ongoing, socially dependent process, undertaken in circumstances of limited power and maneuverability (Butler 522). Even if the bureaucratic success of Erauso’s account of themselves is contingent upon a richer and more complex range of factors than gender alone, including rank and profession, Erauso would not be able to satisfy those prerequisites of rank and profession without first having attained legibility as masculine. Successful gender performance opens the door to Erauso’s career path of soldiering and enables them to earn the chorus of compurgations by fellow soldiers and officers that accompany the supporting documents of their *relación de méritos y servicios* (Vallbona 131). They become legible as a military man through narrative practices that were well established by the seventeenth century and thus render themselves deserving of rewards in recompense for their services as a soldier (Pérez Villanueva, *Life of Catalina de Erauso* 110).¹⁸ According to Martínez, such military narratives were defined by their matter-of-fact attention to bodily violence and discourse, which in turn were directly related to their financial, social, and discursive survival (206).

The archive does not ultimately effectuate a transition of Erauso from female to male,

nor do we necessarily need to know if Erauso aspired to such a transition. Nevertheless, Erauso's performance of gender throughout the *Vida y sucesos* and in their *relación de méritos y servicios* consistently and actively seeks to situate itself vis-à-vis what is "varonil," styling Erauso somewhere within the confines of that contested zone.¹⁹ A critical aspect of Erauso's "*hábito de hombre*" is the violence Erauso commits and references as evidence of their narratorial credibility. Indeed, as the *pedimento* of their *relación de méritos y servicios* makes clear, the lieutenant's affinity for violence is a constituent part of their success in assuming that "ábito de barón": "ha diez y nueve años pasó a las provincias del Perú en ábito de barón, por particular inclinación que tubo de ejercitar las armas" (Vallbona 131).²⁰ A process of gradual sedimentation, by which the disparate but recursive acts of gender accumulate and materialize as a stratified subject, confirms this tactical performance of gender. Through the habitual repetition of certain violent actions, Erauso consolidates a legible appearance of embodied, masculine substance.²¹

When read in conjunction with the contemporaneous bureaucratic documents that comprise the record of Erauso as a historical figure, *Vida y sucesos* details the complex process by which Erauso generates a material, gendered body through their "balor de hombre," and establishes an authoritative narrative voice on the basis of that body's discrete but habituated and lethal interactions with other bodies (Vallbona 131). During the early modern period, the human body in general—and the dead human body in particular—emerged as an individualized source of information that, with the necessary hermeneutical skills, could generate and serve as referent for an apparently stable kind of truth (Spragins). Widespread interest in the legibility of the human body is evident in what Jonathan Sawday has described as the anatomical Renaissance and its corresponding "culture of dissection." Sawday compellingly argues that early modern European scientists viewed anatomical discovery as analogous to the oceanic voyages of discovery that explorers like Columbus and Francis Drake undertook (23–4). Specifically, surgeons were concerned with the utility of the body's secrets—secrets that could only be unveiled through close examination and proximity to a physical corpse (25). Early modern narrators' interest in corpses, however, goes beyond their utility in establishing scientific truth and heralds a moment at which the fundamental epistemological assumptions undergirding knowledge production were being reordered and reconstructed (ix). As Miruna Achim has shown, one of the means by which colonial and Transatlantic authors sought to understand and impact imperial networks of influence was through the latent power of socially and politically significant dead bodies (83).²² Throughout the early modern period and on both sides of the Atlantic, the body becomes particularly useful at a moment of crisis in belief, "when some central idea or ideology or cultural construct has ceased to elicit [...] belief," and "the sheer material factualness of the human body" becomes useful to narrators "to lend that cultural construct a 'realness' and 'certainty.'" Above all, the corporeality of the human body—its "sheer material factualness," present even when it is mediated through text—lends the appearance of epistemic certainty and provides a tangible presence whose universality a reader can recognize, but whose uniqueness speaks to the particularity of the event at hand (Scarry 14).²³

If the dissection and revelation of the anatomized corpse establishes the surgeon as hierophant—as the knowledgeable and experienced reader of the corpse as text—the textual representation of corpses situates the narrator, too, as a privileged mediator between interiority and exteriority. Demonstrable knowledge of or even participation in the production of human corpses comes to be associated with hermeneutic aptitude and

epistemological authority. Martínez argues that, particularly in an early modern military context, “violence empowered soldiers and blood enabled writing. The authority of their narratives, like their professional, symbolic capital in the society of soldiers, relied largely on killing.”²⁴ As long as soldiers rely on violence to gain professional, symbolic capital, the bodies left in their wake function as textual precursors, the humic foundation to their storytelling. The unstable corpses that result from imperial violence become “the object of scientific, social, political, or divine truths in the seventeenth century” (206). In the face of epistemic uncertainty, early modern Iberian and transatlantic narrators resort to the apparently undeniable and irreducible certainty of the witnessed—and often violently created—dead body.

Two key episodes in *Vida y sucesos* demarcate the bounds of Erauso’s most extended and successful performance of masculine gender and stand out as points of gendered inflection: Erauso inaugurates their homicidal routine in their first honor duel in Peru, and then bookends what by that point has become their habitual masculinity when they accidentally murder their own elder brother in another duel. While other critics have emphasized aspects such as the narrator’s complex gendered identity, the collective composition of Erauso’s past through the archive of their *relación de méritos y servicios*, the conscious narrative construction of the text, and even the violence of Erauso’s actions, none have connected these elements with the central organizing motif of the text: the rapidly accumulating corpses of those who have the misfortune of meeting Erauso’s sword. Erauso accumulates corpses and presents these bodies to their audience as tangible evidence of a violently successful tactical performance of gendered identity, which in turn becomes a critical aspect of Erauso’s credible narratorial persona.²⁵ More concretely, Erauso establishes a predictable cycle of violence that is inscribed within an explicitly masculine mode of embodied activity, fostering a social fraternity of textual credibility and, through these acts, reinforcing their own credibility as a witness and narrator.

Cyclical Violence and Performed Masculinity

The cyclical or episodic pattern of Erauso’s narrative is established from the very first time they kill someone. Critics have rightly pointed out that Erauso’s diligent defense of their male-coded honor and participation in “rituals of insult, quick retort, and armed response” inscribes them within a recognizably masculine framework that is reinforced on a granular level by the masculine adjectives used to describe them throughout this section.²⁶ Erauso’s masculine style is assumed, constructed through, and built upon the bodies of the formulaic murders that they commit over the course of the text.²⁷ The cyclical, methodic way in which Erauso slays their adversaries is one of the means by which the narrator does work to establish Erauso’s masculinity. This gender identity is a key component of Erauso’s ability to function epistemically in their social world and highlights that they are a legible member of a masculine in-group. In particular, the first episode in which Erauso girds a sword lays the first critical layer in the sedimentation of their recognizable masculinity. Their accompanying capacity and willingness to commit violence with that weapon becomes essential to their legibility as a credible, male narrator. The narrator imposes further productive constraints on this gender performance by opposing Erauso’s legible masculinity against a domain of untrustworthy feminine voices that emerge as useful straw[wo]men for unifying textual fraternity.

In this scene, Erauso is working in the shop of their new master, Juan de Urquiza, who has to travel on extended business from Saña, Peru, to a nearby city, Trujillo. Urquiza

has told Erauso that while he is away they may entrust certain people with store credit, including his mistress, a woman named doña Beatriz de Cárdenas. Erauso's time in Saña is clearly demarcated by the phrase "al punto" (Vallbona 45, 47), and by the final use of a feminine adjective, "llegada," which is immediately followed by a moment in which their master, Urquiza, provides them with two suits of clothing. In this moment, he literally corroborates the legibility of Erauso's masculinity by clothing them as a male upon their arrival, welcoming them into his own group with these crucial early modern markers of identity.²⁸ Just as Urquiza ratifies and externalizes Erauso's masculinity, he also endorses their trustworthiness by charging them with the care of his well-stocked store in Saña and its one hundred and thirty thousand pesos. Urquiza, through his gift of masculine costume and his trust in Erauso's reliability, acts as a compurgatory witness for Erauso and establishes their position in this material and textual economy.

Erauso justifies Urquiza's trust in them and, despite Urquiza's written endorsement of doña Beatriz's trustworthiness, highlights their own skepticism of the reliability of females: "Comenzó mi Sra. Beatriz de Cárdenas a sacar ropa. Prosiguió y fue sacando tan largamente, que yo llegué a dudar, i sin dárselo a ella a entender, se lo escribí todo por extenso al amo a Truxillo" (46). In this way, Erauso both proves themselves honorable in their diligent care for their master's estate and establishes themselves as a conscientious, male-allied narrator to whose written story Urquiza lends credence with no hesitation. Erauso's actions not only illustrate their success in performing their own masculinity, but also contrast their dedication to their master with the behavior of his mistress, who, the narrator implies, takes advantage of Urquiza's generosity. The narrator establishes Beatriz as untrustworthy for abusing her position, thereby creating a foil for Erauso, who is instead portrayed as eminently reliable and mindful of their master's estate in his absence.

The narrator further diminishes Beatriz's credibility and trustworthiness by highlighting her sexual promiscuity outside the confines of marital wedlock. This is one example in which the narrator "underscore[s] the superiority and privilege of being male in this patriarchal society when she [chooses] to live as a man, even though she defie[s] social constrictions on her as a woman in order to make this choice" (Perry 411). In this episode, which establishes the ritualistic pattern of Erauso's future masculine performance, the narrator highlights their authority not just as a reliable witness, but also as a demonstrably more reliable witness than their female foil. It is here that the narrator establishes one of the major contours of the relation of powers and normative constraints that make up Erauso's world. While the boundaries between male and female performance are, of course, contested, unstable, and arbitrary, in this local instance the narrator defines Beatriz as markedly female and untrustworthy and diametrically defines Erauso against her negative example. Ultimately, despite Urquiza's eventual response that doña Beatriz may do as she wishes, Erauso further demonstrates their commitment to specifically textual authenticity by creating an archive of this situation when they safeguard the letter with their master's instructions about doña Beatriz: "guardando yo esta carta, proseguí" (46). In roughly the same timeframe during which Erauso gains conditional affirmation of their legible masculinity, the narrator clearly shows the reader the epistemic advantages that this affirmation holds in terms of the expectations Erauso may have for their own status as a transmitter of knowledge.

Later in Erauso's master's absence, Erauso goes unarmed to the theater, where a man named Reyes, doña Beatriz's nephew, insults Erauso and threatens to slash their face when they ask him to sit elsewhere so that they can see the stage. The narrator represents Erauso

in specifically masculine terms at this moment of impotence and makes it clear to the reader that they would have responded to Reyes's verbal aggression with violence had they been appropriately armed: "Yo me hallé sin armas, más que una daga, salíme de allí con sentimiento. *Entendido* por unos amigos, me siguieron y sosegaron" (46). This moment is particularly critical to their final transitional step into a recognizably male identity. Although their master had equipped them with two good suits of clothes that would allow others to read them as male, their masculinity was lacking one final but crucial feature: the tools with which to commit violence and kill. Reyes, by publicly insulting Erauso and threatening their bodily integrity in the theater, highlights this gap in their performance and manages to escape unscathed. Erauso's masculine performance has been critiqued as insufficiently masculine to defend himself.

The next day, Reyes walks by the shop twice, and Erauso clearly sees this as a further provocation and a call to action. As soon as their adversary passes by the second time, Erauso arms himself to the teeth: "cerré mi tienda, tomé un cuchillo, fuime a un Barbero i hícelo amolar i picar el filo como cierra; púseme mi espada, *que fue la primera que ceñí*" (46, my emphasis). This last phrase, in which Erauso describes how they first armed themselves, sets up the expectation that though this is the first time they have belted on a sword, it certainly will not be the last. Erauso then goes looking for Reyes, whom they find near the church with another man: a witness to the duel who will step in if the principal combatants are eliminated. Reyes and Erauso exchange a few words, and Erauso slashes a glancing blow at Reyes's face, declaring: "'Esta es la cara que se corte', y dile con el cuchillo un refilón, de que le dieron diez puntos" (46). Erauso's violence is nothing if not efficient—after quickly taking out Reyes with a cut to his face deep enough to require ten stitches, they turn to take on Reyes's second. When Reyes's friend attacks, Erauso draws their sword and kills him with a stab wound to his left side: "Su amigo sacó la espada y vínose a mí, yo a él con la mía: *tiramos* los dos, i yo *le entré una punta* por el lado izquierdo que lo *pasó* i *cayó*" (46, my emphasis). These four steps—*tirar*, *entrar una punta*, *pasar*, and *caer* – are a constant in almost every sword-fight engages in. Both the words themselves and their order are repeated in a ritual of violence and death whose repetition recursively reinforces Erauso's performance as a legible male military participant in the Spanish-American empire. The efficiency with which they commit violence speaks to their professionalization within a world governed by violent manifestations of the day-to-day business of colonialism and warfare (Martínez 10). No time is wasted on euphemisms or transcendental speculation about the nature of death—the unnamed man's death is brutal; mechanical; quick; and, as the reader soon discovers, readily reproducible.

After having injured and killed (respectively) their first two victims, Erauso flees to a nearby church to seek sanctuary. They are caught on their way in by a local official and dragged to prison: "Yo al punto me entré en la Yglesia que estava allí. Al punto entró el Corregidor D. Mendo de Quiñones del hábito de Alcántara, i me sacó arrastrando, i me llevó a la cárcel (*la primera que tuve*) i me echó en grillos i metió en un cepo" (46–7, my emphasis). The parenthetical aside that this is the first time Erauso has been incarcerated creates another precedent for later episodes in which the steps of insult, sword-fight, injury (often to the left side of the body), and homicide are almost inevitably followed by Erauso's near-arrest or arrest and incarceration. The episode concludes when Urquiza returns from Trujillo to bail Erauso out of jail. He endeavors to convince Erauso that one way of quelling everyone's tempers would be to marry his mistress, doña Beatriz—which reconfirms Urquiza's reading of Erauso as credibly masculine.²⁹ Erauso refuses, despite doña Beatriz's

best efforts to seduce them while they take sanctuary in the woman's house, and Urquiza agrees to relocate them to his store in Trujillo so that they can avoid being killed as revenge for having slashed Reyes's face and killed his friend. Even after Erauso's refusal of his proposal, Urquiza continues to work with the authorities on Erauso's behalf and finally manages to obtain their release, which at a grammatical level again confirms Erauso's male-coded identity: "fui *restituido* a la Yglesia de donde fui *sacado*" (47, my emphasis). Erauso leaves Saña on different terms—and markedly more masculine ones—than those on which they arrived: they have been confirmed as a reliable narrator and source of textual information by another man, they own two good suits of male clothing, they are consistently described using masculine modifiers, they are the object of sexual desire for women, they are a recognized and validated member of a male social network, and they have succeeded in defending their own male-coded honor from the male-specific insults of other men by use of their own weapons. In Perry's words, "from the androcentric perspective of seventeenth-century males, she has transcended her lowly condition as a woman and acceded to the superior realm of masculinity." Erauso's capacity to produce wounded and dead bodies certainly validates the legibility of their body as masculine in a way that is opposed to and easily distinguished from the untrustworthiness of a woman.

Having established the basic pattern by which they will participate in and narrate their contributions to the colonial project, Erauso goes on to repeat this formula throughout different cities in South America. In one example, Erauso kills two men with whom they play cards over the course of back-to-back chapters. In both episodes, Erauso goes to a gambling house and begins to win. When Erauso asks their opponent how much money he will bid, the opponent grows angry and calls them a cuckold. In the first episode, they exchange more words before the fight breaks out: "Bolvile a decir: ¿Qué embida? Dio un golpe con un doblón diciendo: Embido un cuerno." (84). In the second episode, Erauso's opponent, Fernando de Acosta, moves almost immediately to insults: "Alargó las manos hasta cerca de mis barbas i dixo: He perdido los cuernos de mi padre" (86). The insult is telling: Erauso's masculinity is now sufficiently legible that Acosta's very taunts confirm it. Acosta insults them by attacking Erauso's visible masculinity, down to the hairs on their chin, affirming their belonging in the male in-group. Erauso, predictably, responds by drawing a weapon to defend their honor. Friends temporarily talk the incensed lieutenant down, but Erauso gets the opportunity for revenge in the street when the same adversaries attack later on.

The stock nature of Fernando's insult—calling another man a cuckold—incorporates Erauso within the masculine order through its allusion to the soldiers' shared concern for sexual honor. The very predictability of Erauso's response—to pull out their dagger or draw their sword, ready to defend their honor to the death—reiterates Erauso's successful and convincing performance of masculinity. The evidence of previous kills has accumulated to incorporate Erauso's body as bearded, but, like their male comrades, vulnerable to being cuckolded. These routine and ritualized performances of gender are not, of course, exclusive to Erauso. The same normative constraints around masculinity that dictate and facilitate Erauso's legibility also predict and validate the behavior of their companions. By participating in these rituals of challenge and the protection of public honor, Erauso becomes integral to the routine practices within the fraternity to which they pledge.

Fraternity and Fratricide

The expectation that Erauso will inevitably get themselves in trouble while gambling and

have to beat a hasty retreat towards their next adventure is one of the major forces behind the momentum of the story line, which drives straight over the still-warm, prostrate bodies of Erauso's victims. The violence Erauso commits is inextricably linked to their maintenance of their male performance, which is integral to the narrative authority of the text. Nevertheless, one of the most striking features of Erauso's rote violence is the relative *lack* of lingering over their victims. Even as Erauso loses companions left and right or summarily dispatches a converted "capitán de Indios" to the detriment of their own career advancement, they display no remorse or sadness (beyond, in the particular case of the capitán, the inconvenience of being passed over for promotion): "lo hice al punto colgar de un árbol, cosa que después sintió el gobernador, que deseava haverlo vivo, y diz que por eso no me dio la Compañía" (60). For most of the text, the bodies Erauso produces serve what seems to be a purely utilitarian purpose—they signify no more than proof of narrative credibility. One exception to this nonchalance about the collateral damage of their hypermasculine violence, however, occurs when Erauso accidentally murders their own elder brother. Even as this episode highlights the emotional toll the death of Erauso's brother takes on Erauso, the heightened emotional pitch at which the fratricide is narrated actually reinforces the persuasive "*pathos*" generated by the presence of corpses—the very same pathos through which Erauso constructs their legible masculine persona.

At the beginning of the chapters, Erauso has been living quietly in Concepción under the command of Francisco Navarrete. They decide go to a gambling house with a fellow lieutenant, and the beginning of the episode follows the normal playbill for a night on the town with Erauso: insults, swordplay, injury, death, attempts at incarceration, and escape. Their companion calls them a liar and a cuckold—"me dixo que mentía como cornudo"—and they respond by running him through—"yo saqué la espada i entréela por el pecho" (62). A judicial official tries to detain them immediately and begins to interrogate them on the spot: "Entró el Auditor General, Francisco de Parraga, i acióme también fuertemente, i zamarreávame haciéndome no sé qué preguntas" (63). Luckily, their brother comes to the rescue and helps them escape. The escape is facilitated by the siblings' shared and exclusive language of Basque: "Entró en esto mi hermano, i díxome en vazquense que procurase salvar la vida" (63). Erauso kills Parraga in the process, a fact that they only find once they have reached the safety of church sanctuary: "entréme en San Francisco que es allí cerca, i supe allí que quedavan muertos el Alférez i el Auditor" (63). They seek sanctuary in the church for more than six months, and the governor surrounds the building with guards and puts out a warrant and a bounty for Erauso's arrest.

After the furor finally dissipates and the guards are removed from outside of the church, friends come to visit Erauso in the safety of the sanctuary. Among these friends is another lieutenant named Juan de Silva, who tells Erauso that he has had a confrontation with a knight of the order of Santiago and needs a second. As he pleads with Erauso for support, Silva asserts their shared membership within this military caste.³⁰ Erauso reluctantly agrees, fearing a trap. Erauso's own sense of misgiving is transmitted to the reader when the narrator foreshadows Silva's death by referring to the fact that, at this moment in the text, he is alive: "vino un día D. Juan de Silva, mi amigo Alférez *vivo*" (64, my emphasis). Vallbona reads this ambiguous passage as a clear indication that Silva, at the time of writing, is dead (64n42). The sense of foreboding is accentuated by the reader's own acclimation to the ritualized routine of how Erauso's duels usually end.

Silva and Erauso eventually leave for the place where the duel will take place. The reader's expectations of misrecognition are again primed when the narrative voice tells us

that it was so dark that Erauso and Silva could hardly see their hands, and that they had to take precautions so as to be able to recognize one another in the fight: “Era la obscuridad tan suma que no nos víamos las manos; i advirtiéndolo yo, hice con mi amigo que para no desconocernos en lo que se pudiese ofrecer, nos pusiésemos cada uno en el brazo atado su lenzuelo” (64). This scene, in which Erauso ties their handkerchief around their arm in order to render themselves distinguishable from the other men involved in the fight, undoubtedly highlights the extent to which Erauso has been integrated as a member of this violent fraternity. By now Erauso has accumulated such legible masculinity that they are indistinguishable from and interchangeable with any of their compatriots in the dark. The anticipation of misidentification underlines for the reader the widespread acceptance of Erauso as verifiably masculine, and as a thoroughly assimilated member of this male, military, and violent society.

The duel begins and, shortly, Francisco de Roxas injures Juan de Silva. Erauso, fulfilling their role as the second, begins to fight, and both Silva and his opponent soon fall. Disregarding the dead bodies of their companions, Erauso and Roxas’s second fight on until Erauso runs their adversary through below his left nipple: “Proseguimos yo i mi contrario batallando: entréle yo una punta por baxo, según después pareció, de la tetilla izquierda, pasándole, según sentí, colete de dos antes, i cayó” (65). Vallbona’s footnote on the word “colete” draws our attention to the sheer physicality of this moment of battle: “la frase ‘...pasándole, según sentí, colete de dos antes,’ connota la fuerza de la estocada mortal que pudo atravesar dos pieles de animal y llegarle al corazón de la víctima” (65n45). In this moment, Erauso is profoundly aware of the body of their adversary, and they will maintain this awareness long after he draws his last breath. The anatomical specificity with which the narrator describes the mortal wound—“la tetilla izquierda”—also betrays a lingering over the corpse that is different from the usual efficiency with which Erauso dispatches other opponents. For instance, when describing the death of the Portuguese card player who insults Erauso, the narrator merely remarks in passing: “entréle una punta i cayó muerto” (87). In this particular episode, Erauso’s prolonged lingering over the agonizing body of their brother is also accentuated when the narrator highlights a temporal delay between the moment of killing and the moment when they discover what part of their opponent’s body they have stuck their lance into: “según después pareció” (65). Erauso develops this awareness of the opponent’s body only because they stay when the opponent cries out, “¡Ha, traidor! ¡que me has muerto!” (65). In one sense, Erauso’s keen awareness of this particular opponent’s body and their ability to deploy specific details about Miguel de Erauso’s dying figure once again underlines their reliability as narrator. Even during moments of heightened emotion and action, Erauso is able to recall and report key details about an event. These details can also be read as the sedimentation of the accumulated evidence of prior duels that have brought Erauso to this moment. While Miguel de Erauso is a new victim, his undeniably material wounds and the ritualized duel leading up to them conform to the pattern of violence Erauso has established: insult, swordfight, injury, death, confinement.

Despite Erauso’s fear, prior to the duel, of being mistaken for someone else in the dark, their opponent has managed to identify them as someone who owes him loyalty—as the person whom Miguel de Erauso previously helped escape from justice: Lieutenant Díaz. However, Erauso’s own anagnorisis is still suspended even after Miguel speaks, and they have to ask whom they have killed: “Yo quise reconocer la habla de quien yo no conocía. ¡Preguntéle quién era!” (65). The exclamation points themselves heighten the drama of the

moment and amplify this unusual lingering over the body of a dying man.³¹ The interjection also draws attention to Erauso's own awareness of himself—in the sentences that bookend the disclosure of their brother's identity, Erauso names the narrative “yo” on three separate occasions in which the verb alone would have been sufficient to identify the subject of the verbs without ambiguity: “yo quise,” “yo no conocía,” and “yo quedé” (65). Erauso's proximity to their brother's expiring body brings the identification of the witness into crisp focus and empowers their narrative voice to testify precisely to the facts of the matter and identify the critical actors. At this climactic point in the plot, the power of Erauso's narrative voice as “yo” is brought into stark relief. The disbelief the narrative voice directs towards itself also discloses an extended rumination over the agonal moment of their brother's death, particularly when we compare this relative contemplativeness with the glibness with which Erauso previously has treated previous victims. The drawn-out suspense of anagnorisis is brought to a close when the identity of the dying man is finally revealed in his own voice: “Dixo: ‘El Capitán Miguel de Araujo’” (65).

As in other moments in the text when they have killed someone in a swordfight, Erauso goes running to the church. This time, though, they go there not primarily to seek sanctuary, but rather to bring two priests to the dying men to hear their final confession. Silva and Roxas die soon afterwards. Erauso's brother is taken to the house of the governor to be treated by a doctor and a surgeon, according to the narrator, because of his more exalted social position in the viceregal hierarchy: “A mi hermano lo llevaron a casa del Gobernador, de quien era Secretario de guerra” (65). There, a doctor and a surgeon do what little they can for the captain, a statement is taken about the deaths of Roxas and Silva, and Miguel de Erauso is denied a final mouthful of wine by the doctor. He dies soon enough, after berating the doctor for being even more unsympathetic than Erauso himself: “Más cruel anda vuestra merced conmigo, que el Alférez Díaz” (65). With his last words, Miguel de Erauso unwittingly confirms the successful passing of his younger sibling into masculine testimonial credibility—he recognizes Erauso not as a blood relative, but rather as a member of his military tribe. Erauso's words about his death are confirmed and validated by their own participation in having brought it about. The governor again surrounds the convent and attempts to force his way in with a guard, but the friars resist, and the governor withdraws, leaving the guards behind.

With the immediate threat of Erauso's arrest averted, their brother's body is interred in the same church: “Muerto el dicho Capitán Miguel de Araujo, lo enterraron en el dicho Convento de San Francisco, viéndolo yo desde el Coro: sabe Dios con qué dolor” (65). The first part of this sentence reads as an epitaph or official statement about the man's demise—Miguel de Erauso has died and was buried in the convent of San Francisco in Concepción, Chile. This information is attested to by a named witness—Erauso himself. This confirmation irrevocably substantiates their position as eyewitness to yet another corpse, as well as their efforts to establish their own narrative *ethos* and to evince sympathetic *pathos* in their reader. In the moment of their brother's death, they continue to establish themselves as a reliable, textually oriented witness who can be depended upon by the colonial administration to submit accurate written reports of colonial events. Even as their “*ethos*” as colonial eyewitness is upheld by their presence at Miguel de Erauso's burial, the second part of the sentence betrays Erauso's own feelings about Miguel de Erauso's demise and seeks to persuade the reader through *pathos* by awakening feelings of empathy and identification with the narrator. Erauso remains transfixed by the sight of their brother's corpse, unable to tear their eyes away, and witnesses the inhumation from the choir of the

church. The pain they feel at this moment, as well as the juridical process, paralyzes their movement and delays for months what at other points in the book would be a rapid resolution of the episode. The narrator tells us: “Estúbeme allí ocho meses, siguiéndose entretanto la causa en rebeldía, no dándome lugar el negocio para presentarme” (66). Though this protracted stay in Concepción following Miguel de Erauso’s burial is supposedly due to the governor’s trial of Catalina de Erauso for insubordination, such legal formalities have hardly managed to keep them locked away elsewhere in the text. Rather, Erauso’s contemplation of their brother’s dead body and grave of their brother, which lasts for the better part of a year, seems to stem from their own self-flagellation for failing to recognize him. That self-flagellation, however, does not undermine Erauso’s own credibility as narrator in any way. On the contrary, Erauso’s murder of their own brother is the moment in the text at which Erauso learns to mobilize other rhetorical strategies to further compel their audience to believe the story as they tell it.

This episode of mistaken identities in many ways repeats the murderous episode that immediately precedes it, even down to the similar injuries Erauso inflicts on the two men’s chests. Miguel de Erauso’s death follows the same formula as those of their previous victims—in killing their brother, Erauso generates more compelling evidence of the violent masculinity upon which their narrative authority relies. Indeed, they even affirm their position as an eyewitness to the burial of Miguel de Erauso, noting the position from which they observed this event. Thus, their witnessing of his body becomes linked to their status as witness—a status they have previously used for and will subsequently endeavor to use for their own eventual financial benefit. Miguel de Erauso’s death, though it leaves them materially and spiritually emaciated, affirms in Erauso the narrative power they have accumulated through the acquisition of male accoutrements and the performance of masculine swagger. The repetitiveness of the murder episodes, which could allow us to dismiss them as simply serving a generic, plot-driving function, actually serve to sediment Erauso’s performance within the lines of a normative, gendered schema.

Conclusions of Model Readership

The Bishop Fray Agustín de Carvajal models for Erauso’s reader how to receive Erauso’s story when the consequences of masculine violence finally catch up with them. After yet another violent run-in in Guamanga with gambling partners threatens to get Erauso in trouble with the law, a bishop intervenes on their behalf. Just as the servants of the Corregidor grab Erauso to drag them off to prison, the Bishop bodily intervenes and takes Erauso into his home. After being locked up in the episcopal palace, Erauso persists for a brief time in their masculine performance. Finally, however—whether precipitated by the saintly presence of the Bishop, or perhaps by recognition that their luck has run out and that they need to change tactics to escape punishment—Erauso modulates their performance for this new audience: “La verdad es ésta: que soi muger; que nací en tal parte, hija de fulano i sutana” (110). This new performance temporarily removes Erauso from a position of agency and independence, and instead almost immediately situates them relationally, as the daughter of a certain family (Pérez Villanueva “Crossing Boundaries” 304–5). As a narrator, however, Erauso retains authority and utterly captivates their audience, the Bishop, who is so caught up in the story that he does not even blink, let alone interrupt the flow of storytelling. When Erauso has finished, the bishop first rejoins with an overwhelmingly emotional response: silent tears. Erauso’s appeal on the basis of *pathos* has succeeded admirably.

After Erauso submits to an examination of their own material body, the Bishop concludes that the corporeal evidence presented accords with their story as they have told it and validates them as a narrator: “Su Ilustrísima se enterneció i despidió a las Comadres, i me hizo comparecer i delante del Capellán que vino conmigo, me abrazó enternecido, i en pie, i me dixo: ‘Hija, ahora creo sin duda lo que me dixisteis i creeré en adelante quanto me dixereis’” (112).³² The Bishop emerges as yet another high-status witness whose belief in and acceptance of Erauso’s story encourages future readers to accept their performance as legible. Erauso’s convenience, in the particular matter of their service to king and country, is served by widespread belief in their narrative. The endorsement of a figure such as the Bishop is critical to building Erauso’s fame and notoriety throughout the colonies: “Corrió la noticia de este suceso por todas las Yndias, i los que antes me vieron, i los que antes i después supieron mis cosas, se maravillaron en todas las Yndias” (113). In promising his services to Erauso, the Bishop effectively offers to act as a credible male compurgatory witness to their narrative authority. The Bishop’s compurgation applies not only to the particular story that Erauso has told him, but to their future narratives as well: “Creeré en adelante quanto me dixereis.” It is this last piece of Erauso’s interaction with the Bishop that best serves their purposes as narrator: a figure with widely accepted authority endorses Erauso as a credible witness to their own story in perpetuity.

The scene with the Bishop, then, serves not only as the spectacular finale of Erauso’s gendered performance, but also as an endorsement of Erauso as narrator on the level of *ethos* and *pathos*. Erauso has posited the identity of a credible narrator as violent and undeniably masculine. The validity of that identity is attested to by other men both indirectly through gifts of clothing, weapons, and women and directly through compurgatory evidence regarding Erauso’s character. Most critically, Erauso has earned the respect and belief of this fraternity by accumulating evidence of their lethal skill in the form of their victims’ corpses. Indeed, Erauso has so successfully written themselves into this violent textual economy by the time they meet the Bishop that they are now at risk of being caught and punished for it. Erauso’s recursive violence thus forms an inextricable part of the compelling subject that has endured in the text of the *Vida*.

NOTES

- ¹ For some of the most commonly cited sources on Erauso's gender, see Stepto (xl) and Merrim ("Catalina de Erauso" 38–41). For a particularly insightful analysis of Erauso's complex gender construction within the *pedimento*, see Goldmark (215–235).
- ² Thinking carefully about how to refer to Erauso is a critical first step in approaching this text. Perry uses the surname "Erauso" rather than their given name "Catalina" and employs "he" and "she" in alternating sentences to "avoid the suggestion that certain aspects of this person's life were more masculine and others more feminine" (395). Goldmark exclusively refers to Erauso by the surname to avoid making "determinations for another's gender identity and [...] the violence such projections often entail" (231). I have adopted a modified version of these strategies—I refer to Erauso by the surname and use the pronouns "they," "them," and "themselves" where a pronoun is called for syntactically, and I repeat the name where the pronoun's antecedent is unclear. While the MLA does not currently admit a singular "they" in their guidelines, other style manuals, including Chicago and the Associated Press, have begun to admit its use into formal writing in recognition of the need for a gender-neutral pronoun for people that do not identify as "he" or "she."
- ³ Butler discusses an "abiding gendered self" that is instituted through "a stylized repetition of acts" comprised of "bodily gestures, movements, and enactments of various kinds" that constitute the "appearance of substance" (519–20). The monotony and repetitiveness of Erauso's violence has generally led critics to dismiss it as generic and conventional; I suggest instead that it is this very repetitiveness that heightens the significance of the violence.
- ⁴ See Seagraves for a comparative reading of masculine violence in theater and *Vida y sucesos*.
- ⁵ I use the term "consolidate" deliberately here, bearing in mind Butler's understanding of gender as the product of a process of constrained and ritualized repetition. Butler and other scholars of gender emphasize the gendered subject's lack of power and argue that "discourse, language itself, first en-genders the subject as an effect of language's positing power" (Gerdes 149).
- ⁶ Consider, too, Adorno's extensive work on Bernal Díaz del Castillo ("Discourses on Colonialism"; "The Authority of Eyewitness Testimony"; and "History, law, and the eyewitness protocols of authority") and Pagden (147–8).
- ⁷ Rima de Vallbona has edited all of these documents into a single volume, *Vida i [sic] sucesos*. The edition is comprised of an edition of the manuscript in the Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid that was copied by Juan Bautista Muñoz in 1784, as well as a rich collection of the documents that made up Erauso's "pedimento" deposited in the BRAH and the Archivo General de Indias in Seville, baptismal records, posthumous relaciones, an excerpt of Juan Pérez de Montalbán's drama *La Monja Alférez*, and James Fitzmaurice-Kelly's English translation *The Nun Ensign*.
- ⁸ In the mid-1990s, Pedro Rubio Merino discovered in Seville and edited two other copies of *Vida y sucesos* whose content to a greater or lesser extent agrees with the Madrid manuscript. The content of the more complete of the two manuscripts (Seville Manuscript A) largely agrees with that of the Madrid manuscript, though its structure and order varies, a fact that leads Rubio Merino to contend that the Madrid manuscript and Seville Manuscript A derived from a common source (17–27).

- ⁹ Vallbona, in particular, was instrumental in conducting a rigorous examination of the text and the seventeenth-century historical documents in its periphery in order to assert that Erauso was the author of a substantial portion of the text (3). One account of the relationship between Erauso and the text endeavors to explain the anachronisms and geographic errors identified by Menéndez y Pelayo and Serrano y Sanz with the activities of a later author/editor. This last theory suggests that there was an anonymous author who appropriated and extensively elaborated on Erauso's own autobiographical interpolating episodes.
- ¹⁰ Merrim accepts this particular account "in view of the many mentions in the *Historia* of Catalina telling her tale" ("Anomaly to Icon" 196).
- ¹¹ Erauso's story succeeded in this project, as can be seen through the reward of "merced de quinientos pesos de a ocho reales de renta, en cada un año por su vida, en pensiones sobre encomiendas de indios en las provincias del Perú, en consideración de lo que ha servido en ellas, y en la de Chile, de diez y nueve años a esta parte" (Vallbona 148).
- ¹² For a more complete study of the evolving relationship between colonial writing and the economy of "Mercedes" see Folger (19–35).
- ¹³ Walter D. Mignolo highlights the importance of "cartas relatorias" in bridging the distance between writers on the ground, representatives of the Crown, and the Crown itself, and cites one such regulation that dictated the terms of that mediated exchange of information: "Pues en todas las tierras de las Indias sometidas a la Magestad Imperial *hay orden y mandato* de hacer esto y de dar información fidedigno de lo que se lleva a cabo en las Indias" (59). See also Folger (20–21).
- ¹⁴ Consider, for example, the Inca Garcilaso de la Vega's "quest for recognition and preferment" that Roland Greene argues motivated, at least in part, his writing of the *Comentarios reales* (196–7).
- ¹⁵ Vallbona explicitly links Erauso's narrative voice with Pupo-Walker's analysis of the Garcilasan narrator, noting that "este efectivo recurso da unidad al relato" (15). Folger, too, treats the colonial subject in terms of their communal validation (28–34). On the epistemic status of compurgatory witnessing, see Frisch (40–45, especially 43).
- ¹⁶ Folger follows Certeau's distinction between these two acts in *The Practice of Everyday Life* (35–7).
- ¹⁷ Here I refer to the allusions in the "pedimento" to Erauso's poulticed and shrunken bosom.
- ¹⁸ See also Levisi (97–117) and Martínez (192).
- ¹⁹ A document from the "relación de méritos" recounts Erauso's imprisonment as a spy in the Piedmont on their way to Rome, and remarks on how fortuitous it was that their hábito de varón was so convincing for "sin duda la mataran si entendieran que hera muger" (Vallbona 131).
- ²⁰ For a detailed account of the process of a relación de méritos y servicios, see Folger (28–34).
- ²¹ Here I follow Butler's understanding of gender as corporeal style (521–22).
- ²² Achim offers a reading of the autopsy of Friar García Guerra's body in Mateo Alemán's *Oración fúnebre* in the context of social and political foundering of New Spain following García Guerra's appointment as viceroy in 1611.
- ²³ The scholarship of Vincent Brown, Robert Pogue Harrison, and Katherine Verdery has been deeply influential on my thinking on the social, political, and cultural importance of the dead body for the living.

- ²⁴In his study of Alonso de Contreras's autobiography, Martínez demonstrates that it is Contreras's "choice to present himself not only as a dutiful, courageous, and competent soldier but also as an insubordinate braggart, a fearsome killer, and a determined survivor" (205–6).
- ²⁵I follow Folger's understanding of tactical in the Certeaudian sense, as a performative "'feigning' of the self" that "opens up spaces which allow for the assertion of a form of subjectivity which strives to undercut the normalizing thrust of bureaucracy" (10). I in no way wish to imply that a person that in the twenty-first century might be read as *not-cis-gendered* is in any way faking their identity, but rather wish to suggest that the assertion of subjectivity in the face of any normalizing thrust is by necessity forced to construct a kind of public face, with all accompanying performative fronting.
- ²⁶Perry remarks that "Apparently concentrating on the tasks of establishing 'manhood' and making the body perform those acts that would inscribe it on a male identity, Erauso engaged in many brawls. In these rituals of insult, quick retort, and armed response, Erauso acted out the warrior ethos that had become somewhat anachronistic in post-Reconquest Spain, but appeared very appropriate in the frontier settlements of the New World" (401).
- ²⁷On gender as style, see Butler (519-22). For a related consideration of the intertwining of ascriptive identity categories, see Goldmark on "hábitos."
- ²⁸Consider, for example, Barbara Fuchs's work on costume and clothing in cases of successful gender and cultural passing in Cervantes's oeuvre (4–8, 23–30, 68–74).
- ²⁹Some critics have read this episode as being a point of generic departure from the picaresque. Unlike Lazarillo, who agrees to marry his master's mistress to give a veneer of respectability to her sexual dalliances, Erauso refuses, or cannot risk, such an attachment, and moves on, without consequences, to another location (Merrim "Coded Encounters" 181).
- ³⁰For a discussion of the duel as an aristocratic civilizing process in early modern Europe, see Quint (233–4).
- ³¹Vallbona comments: "Obsérvese que en este pasaje tan dramático, la carga emotiva se concentra en los puntos de admiración, los cuales abundan. Esto no es corriente en otros momentos del discurso narrativo del presente texto" (65, n. 46).
- ³²The corporeal examination of Erauso's body warrants an entire article unto itself, but here I limit myself to noting the prestigious voice of the Bishop vouching for the lieutenant's reliability as narrator.

WORKS CITED

- Achim, Miruna. "The Autopsy of Fray García Guerra: Corporal Meanings in Seventeenth-Century Mexico." *Death and Dying in Colonial Spanish America*. Edited by Martina Will de Chaparro and Miruna Achim, U of Arizona P, 2011, pp. 78–99.
- Adorno, Rolena. "Discourses on Colonialism: Bernal Díaz, Las Casas, and the Twentieth-Century Reader." *MLN*, vol. 103, no. 2, Mar. 1988, pp. 239–258.
- . "The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History." *The William and Mary Quarterly*, vol. 49, no. 2, Apr. 1992, pp. 210–228.
- . "History, Law, and the Eyewitness Protocols of Authority in Bernal Díaz del Castillo's *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*." *The Project of Prose in Early Modern Europe and the New World*. Edited by Elizabeth Fowler and Roland Greene, Cambridge UP, 1997, pp. 154–175.
- Brown, Vincent. *The Reaper's Garden: Death and Burial in the World of Atlantic Slavery*. Harvard UP, 2008.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, Dec. 1988, pp. 519–531.
- Camacho-Platero, Luzmila. "Travestismo, Lesbianismo e Identidad Transgénica de Catalina de Erauso, la Monja Alférez." *Revista Destiempos*, no. 14, Mar.–Apr. 2008, pp. 585–593.
- Castro Morales, Belen. "Catalina de Erauso, la monja amazona." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 26, no. 52, 2000, pp. 227–242.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, U of California P, 1984.
- Dopico-Black, Georgina. "Anatomies of a Saint: The Unstable Body of Teresa de Jesús." *A Companion to Spanish Women Studies*. Edited by Geraldine Coates and Xon de Ros, Tamesis, 2010, pp. 109–127.
- Fitzmaurice-Kelly, James. *A History of Spanish Literature*. Heinemann, 1898.
- Folger, Robert A. *Writing as Poaching: Interpellation and Self-Fashioning in Colonial Relaciones de méritos y servicios*. Brill, 2011.
- Frisch, Andrea. "The Ethics of Testimony: A Genealogical Perspective." *Discourse*, vol. 25, no. 1/2, Winter & Spring 2003, pp. 36–54.
- Fuchs, Barbara. *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*. U of Illinois P, 2003.
- Gerdes, Kendall. "Performativity." *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 1, nos. 1–2, May 2014, pp. 148–50.
- Goldmark, Matthew. "Reading Habits: Catalina de Erauso and the Subjects of Early Modern Spanish Gender and Sexuality." *Colonial Latin American Review*, vol. 24, no. 2, 2015, pp. 215–235.
- Greene, Roland. *Unrequited Conquests: Love and Empire in the Colonial Americas*. U of Chicago P, 1999.
- Harrison, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*. U of Chicago P, 2013.
- Juárez Almendros, Encarnación. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las Narrativas Autobiográficas Del Siglo De Oro*. Tamesis, 2006.

- Levisi, Margarita. "Golden Age Autobiography: The Soldiers." *Autobiography in Early Modern Spain*. Edited by Nicholas Spadocchini and Jenaro Talens, Prisma Institute, 1988, pp. 97–117.
- Martín, Adrienne Laskier. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Vanderbilt UP, 2008.
- Martínez, Miguel. *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*. U of Pennsylvania P, 2016.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. "Carta del 16 de enero de 1904, a don Carmelo Echegaray." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1925, p. 369.
- Merrim, Stephanie. "Catalina de Erauso: Prodigy of the Baroque Age." *Review: Latin American Literature and Arts*, vol. 43, 1990, pp. 38–41.
- . "Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon." *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Edited by Francisco Javier Cevallos-Candau, U of Massachusetts P, 1994, pp. 177–205.
- . "The First Fifty Years of Hispanic New World Historiography: The Caribbean, Mexico, and Central America." *The Cambridge History of Latin American Literature: Discovery to Modernism*. Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge UP, 1996, pp. 58–101.
- . *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés De La Cruz*. Liverpool UP, 1999.
- Mignolo, Walter D. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia De La Literatura Hispanoamericana: Época Colonial*. Edited by Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 1982, pp. 57–116.
- Myers, Kathleen Ann. "Writing of the Frontier: Blurring Gender and Genre in the Monja Alférez's Account." *Mapping Colonial Spanish America: Places and Commomplaces of Identity, Culture and Experience*. Edited by Santa Arias and Mariselle Meléndez, vol. Bucknell UP, 2002, pp. 181–201.
- Pagden, Anthony. "Ius et Factum: Text and Experience in the Writings of Bartolomé de las Casas." *Representations*, vol. 33, Winter 1991, pp. 147–162.
- Pérez-Villanueva, Sonia. "Crossing Boundaries: Authority, Knowledge, and Experience in the Autobiography *Vida y sucesos de la monja alférez*." *Auto/Biography Studies*, vol. 28, no. 2, Winter 2013, pp. 296–316.
- . *The Life of Catalina De Erauso, the Lieutenant Nun: An Early-Modern Autobiography*. Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- Perry, Mary Elizabeth. "From Convent to Battlefield: Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain." *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Edited by Josiah Blackmore and Gregory S. Hutcheson, Duke University Press, 1999, pp. 394–439.
- Pupo-Walker, Enrique. "Sobre el legado retórico en los 'Naufragios' de Alvar Núñez Cabeza de Vaca." *Revista de estudios hispánicos*, vol. 19, 1992, pp. 179–190.
- Quint, David. "Duelling and Civility in Sixteenth Century Italy." *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 7, 1997, 231–278s
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Routledge, 1995.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World*. Oxford UP, 1985.
- Spragins, Elizabeth. "Embodied Authority: The Virgin, Audience, and the Body of the Devotee in Marian Miracles." *La corónica*, vol. 45, no. 2, Spring 2017, pp. 9–36.

- Stepito, Michelle. "Introduction." *Memoir of a Basque Lieutenant Nun: Transvestite in the New World*. Edited by Michelle Stepito and Gabri Stepito, Beacon Press, 1996, pp. xxv–xliv.
- Vallbona, Rima de. "Introducción." *Vida i sucesos de la monja alférez: Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*. Edited by Rima de Vallbona, Center for Latin American Studies, 1992, pp. 1–30.
- Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*. Columbia UP, 1999.

Received January 15, 2019

Accepted April 9, 2019

BOOK REVIEW
TINA ESCAJA AND A POLITICS OF PO(E)TENTIAL LITERATURE

Scott Weintraub
The University of New Hampshire

Re: Thinking “The Digital”

Electronic poetry, as a kind of “thinking through making” (Glazier), is an ideal vehicle through which to conceptualize the multifarious nature of digitality in our contemporary age of information. From the Latin “digitalis,” in both English and Spanish we hear the resonance of code or computation—as *techné*—as well as the tactile—in this case, the cursor as a prosthetic of the human digits themselves. Whereas e-poetry as “digital artifact” might not constitute “mainstream” literary production—Leo Flores recently argued that perhaps memes are the most mainstream form of digital literature today—interactive, kinetic poetry certainly offers us some extremely suggestive avenues and potentialities for literature and/as political statements.

“EMBLEM/AS” as a Po(e)tential Politics

In *Electronic Literature*—an encyclopedic approach to the dynamic field of electronic literature—Scott Rettberg writes that “[i]nteractive digital poetry further considers the relationship between reader and text as a recursive feedback loop, the relation of physical gesture to poetic trope, and the position of reader as embodied actor” (119). In Spanish media artist Tina Escaja’s “EMBLEM/AS,” the reader or interactor indeed becomes enmeshed with the interface, insofar as their navigation with the mouse/cursor “writes” the poem on the screen and composes the re-cited soundtrack. This haptic interface relies on Flash animation—once a highly popular platform for creating e-lit but in decline over the past decade or so (despite its persistence in Latin American digital literature)—to build a concrete poetic space that is in constant flux per the interactor’s hand movements (via scrolling). At the same time, the Lettristic underpinnings of Escaja’s “EMBLEM/AS” reveal letters via visual and auditory performativity, obviating (or perhaps seeking to obviate) some degree of semantics in their flickering dance across the screen.

In the rhythmic appearance and disappearance of these letter-objects—and the simultaneous auditory accompaniment of words, which is controlled by the algorithms that construct Escaja’s three “EMBLEM/AS”, which are titled “MORA AMOR”, “ARENA AL COR”, and “UNITED ESTADOS”—the poet reveals how language is a complex system of (polysemic) information akin to the constructed nature of political symbols and discourse. For example, in “ARENA AL COR” (2018), the sights and sounds revealed when scrolling over areas on the Catalan city’s emblem are designed to evoke memories of the Mediterranean port (“ROCA, OLA, ANCLA, CARACOL”) as well as aspects of the cityscape and local culture (“ROBAR, ACERA, ALA, BALA”). This project is interactive in Spanish and in Catalan insofar as the user can choose amongst numerous potential combinations of letters (as objects and as sounds) in the emblem’s 12x9 grid. At the same time, in this kinetic work, there are, of course, limitations to the number of combinations the reader or user may “play” in their “co-authorship” of the piece, for (at least) two reasons: first, the letters appearing on the grid are limited to those that are present in the title of the individual work (and all possible signifiers are thus anagrams of the titles);

second, all elements are pre-scripted by the author, as Espen Aarseth argued in his groundbreaking study of cybertext as ludology. Nevertheless, in the case of “EMBLEM/AS”, this limitation might *in itself* be a political statement, since Escaja’s clever remixes and recombinations, arranged in pre-scripted formulae, allude to the limits of po(e)tentially vacuous political discourse, especially given the ostensibly political nature of the flag as emblem. Moreover, we might consider the temporality of the “text-as-process” here as akin to the foundational gestures of a nation, which are largely patriarchal in nature (as *patria*)—along with its potential destabilization as kinetic poetic object.

Towards Digital Identities

The question of politics and the subject is very much at play in the virtual spaces Escaja creates to explore the issue of a nomadic identity. In “MORA AMOR” (2017), the emblem is that of Zamora, the artist’s birthplace. Potential signifiers displayed on the screen and recited letter-by-letter include those highlighting Escaja’s simultaneous nostalgia for the past (“AMOR, AMAR, MOZA”) and a conflicted web of signification hinging on religious/medieval vocabulary (“ORA, MAZMORRA, MAZO, ROMA”). These mutable anagrams look backwards in history and in the artist’s biography; in “UNITED ESTADOS”, on the other hand, she explores a series of complex personal and social semantic networks that engage with the contemporary world in their evocation of “DIOS, DESTINO, ODIO, DATA, SENSE”, among others—including “TINA” herself. The subversive strategy of code-switching in “UNITED ESTADOS” destabilizes normative linguistic practices seeking to preserve the hegemony of the English language in Trump’s America, an explicit “SOS” seeking solidarity in the face of the power of the patriarchal emblem. In all, Escaja’s thoughtful triptych of interactive, kinetic poetry shows how the personal is also political, in a way that will appeal to contemporary audiences as well to scholars of electronic literature.

WORKS CITED

- Aarseth, Espen. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins UP, 1997.
- Escaja, Tina. "EMBLEM/AS". <https://proyecto.w3.uvm.edu/home.htm>.
- Flores, Leo. "Third Generation Electronic Literature." April 7, 2019. <http://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>.
- Glazier, Loss Pequeño. *Digital Poetics: Hypertext, Visual-Kinetic Text and Writing in Programmable Media*. U of Alabama P, 2003.
- Rettberg, Scott. *Electronic Literature*. Polity, 2018.

Received April 23, 2019

Accepted April 23, 2019